

ALEXANDRE RAGAZZI

OS MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES E SUAS FUNÇÕES ENTRE OS PINTORES ITALIANOS

Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística

CAMPINAS
2010

UNIDADE BCCCL
CHAMADA _____
UNICAMP 2123-1
/ _____
FOMBO BCI 89840
PROC. 16-132-11
C. D. 2
PREÇO 11,00
DATA 22-2-11
CÓD. TIT. 788234

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387

R126m **Ragazzi, Alexandre**
Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos : com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística / Alexandre Ragazzi. -- Campinas, SP : [s. n.], 2010.

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte italiana. 2. Pintura. 3. Escultura. I. Marques Filho, Luiz Cesar. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: The auxiliary plastic models and their functions among italian painters : with the listing of the passages on the theme taken from the artistic literature

Palavras chaves em inglês (keywords) : Italian art
Painting
Sculpture

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Luiz Cesar Marquez Filho, Luciano Migliaccio, Cláudia Valladão de Mattos, Jens Baumgarten, Magno Mello

Data da defesa: 06-12-2010

Programa de Pós-Graduação: História

ALEXANDRE RAGAZZI

OS MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES E SUAS FUNÇÕES ENTRE OS PINTORES ITALIANOS:

Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística

Tese apresentada ao Departamento de História
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de doutor em História na
área de História da Arte.

Orientação: Dr. Luiz Marques.

Este exemplar corresponde à versão final da Tese
defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em
06/12/2010.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho – IFCH / UNICAMP – Orientador

Prof. Dr. Luciano Migliaccio – IFCH / UNICAMP

Prof.^a. Dr.^a. Cláudia Valladão de Mattos – IFCH / UNICAMP

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten – UNIFESP

Prof. Dr. Magno Moraes Mello – FAFICH / UFMG

Prof. Dr. Marcos Tognon – IFCH / UNICAMP – Suplente

Prof. Dr. Mário Henrique Simão d'Agostino – FAU / USP – Suplente

Prof.^a. Dr.^a. Maria Cristina Louro Berbara – UERJ – Suplente

CAMPINAS
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por custear meu período de intercâmbio junto à Universidade de Florença.

Ao desenvolver esta tese, tive o privilégio de ser orientado pelo prof. Luiz Marques, que me propiciou o suporte e o encorajamento necessários para levar adiante o projeto inicial; ao mesmo tempo, pude sempre contar com a orientação informal do prof. Luciano Migliaccio, que tem me acompanhado desde que comecei a me interessar pelo tema dos modelos plásticos auxiliares. A ambos agradeço vivamente. Agradeço ainda ao prof. Jens Baumgarten pela atenta leitura do texto apresentado no exame de qualificação, ao prof. Marco Collareta por ter-me recebido na Universidade de Pisa com tanto entusiasmo e com tão importantes considerações e, enfim, ao prof. Antonio Pinelli pela imensa generosidade com a qual me acolheu e orientou na Universidade de Florença.

Muito importantes e estimulantes foram as conversas que mantive com os professores Massimo Ferretti, Michael W. Kwakkelstein, Marco Tanzi, Robert Miller, Giulio Bora, Giuseppina Raggi e Magno Mello. A todos agradeço pela disponibilidade e pelo interesse demonstrado quando lhes propus minhas dúvidas e incertezas. Também sou muito grato a Amy Mechowski por ter possibilitado meu acesso aos arquivos e à reserva técnica do *Victoria and Albert Museum*. Aproveito ainda a ocasião para expressar minha gratidão aos professores com os quais cursei disciplinas – Jorge Coli e Cláudia Valladão de Mattos – e aos funcionários das instituições nas quais pesquisei, principalmente as das seguintes bibliotecas: Unicamp (IFCH, IEL, Cicognara), Universidade de São Paulo (FFLCH, FAU, ECA), Universidade de Florença, *Kunsthistorisches Institut* de Florença, *Archivio di Stato* de Florença, Universidade de Pisa, *Scuola Normale Superiore* de Pisa, *Warburg Institute*, *Victoria and Albert Museum* e *Pierpont Morgan Library* de Nova Iorque.

Dentre os muitos amigos importantes para a realização desta tese, agradeço em especial a Patricia Dalcanale Menezes e Matheus Coutinho Figuinha pela calorosa hospitalidade em Pisa, a André Luiz Tavares Pereira, a Marcelo Marotta, a Martinho Alves da Costa Junior e a Fanny Tamisa Lopes – que em Paris e Gênova, contemplando Moreau e Cambiaso, lembrou-se de mim e dos meus modelinhos.

Por fim, agradeço a meus pais, a minha irmã e acima de tudo a Lisandra, que comigo dividiu todos os momentos, fáceis e difíceis, da realização desta pesquisa.

RESUMO

Procedimento surgido na Itália central durante o Quattrocento, o uso de modelos plásticos auxiliares estava entre as diversas etapas que compunham o longo processo de realização de uma pintura. Essa prática artística consistia na elaboração de estatuetas de argila ou cera que deveriam atuar como modelos para o pintor. Podiam ser vestidos ou não, utilizados como figuras isoladas ou em uma composição. Devido aos frágeis materiais com os quais eram feitos e ao desinteresse dos contemporâneos em preservá-los, pouquíssimos resistiram à ação do tempo, e os meios agora disponíveis para atestar sua existência são sobretudo a análise de pinturas e desenhos, de inventários e da literatura artística. Com efeito, embora dispersos, há um grande número de testemunhos a respeito dessa prática nos escritos sobre arte, e através desses registros é possível compreender as funções e o valor atribuídos a esses modelos no processo criativo dos pintores. O momento de maior difusão dessa prática parece ter se dado durante o século XVI. Os testemunhos existentes apontam para um uso disseminado de tais modelos entre os artistas italianos, tanto em ambiente romano-toscano quanto setentrional. Entretanto, a partir do final daquele século também é possível perceber que seu emprego começou a ser questionado, ora sendo incentivado, ora reprovado. A análise desse período, portanto, oferece a possibilidade de demarcar essa prática artística e, ao mesmo tempo, aquilatar sua extensão e seu alcance.

ABSTRACT

Procedure emerged in central Italy during the *Quattrocento*, the use of auxiliary plastic models was among the various stages that made up the long process of creating a painting. This practice consisted in developing artistic figurines of clay or wax, which should act as models for the painter. They could be dressed up or not, used as isolated figures or in a composition. Due to the fragile materials with which they were made and the lack of interest of the contemporaries in preserving them, just a few could resist the action of time, and the resources now available to attest to their existence are primarily the analysis of paintings and drawings, of inventories and of the artistic literature. Actually, although sparse, there are a lot of testimonies about this practice in the writings on art, and through these records it is possible to understand the functions and the value attributed to these models in the creative process of painters. The moment of greatest diffusion of this practice seems to have taken place during the sixteenth century. The existing evidences point to a widespread use of such models among Italian artists, both in central and northern Italy. However, from the end of the century it is also possible to notice that this practice came into question, sometimes being encouraged and sometimes disapproved. The analysis of this period, therefore, offers the possibility of demarcating this artistic practice and, at the same time, assessing its extent and scope.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE

Introdução.....	01
I. <u>O estabelecimento de uma prática artística</u>.....	07
1 A utilização de esculturas de origem clássica como modelo para a pintura.....	07
2 Para a definição dos modelos plásticos auxiliares.....	27
3 A utilização de modelos plásticos auxiliares durante o século XV.....	57
3.1 Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti e Paolo Uccello.....	57
3.2 Antonio Pollaiuolo.....	61
3.3 Leonardo da Vinci.....	71
II. <u>Pontos de vista a respeito de uma prática consolidada</u>.....	83
1 Primeiros relatos quanto ao uso de modelos plásticos auxiliares:	
equilíbrio instável.....	83
1.1 A Veneza de Paolo Pino e Anton Francesco Doni.....	83
1.2 As biografias de Giorgio Vasari.....	89
1.3 Ainda no âmbito do <i>paragone</i> entre a pintura e a escultura.....	112
2 Os mais notáveis tratados práticos.....	125
2.1 Cristoforo Sorte e o método de Giulio Romano.....	126
2.2 Bernardino Campi.....	131
2.3 Os <i>verdadeiros preceitos</i> de Giovanni Battista Armenini.....	142
2.4 Carlo Urbino da Crema, um opositor ao uso de modelos plásticos auxiliares?.....	153
2.5 Giovan Paolo Lomazzo: contradições na aplicação da prática artística.....	164
III. <u>Duas vias para a compreensão dos rumos da prática artística</u>.....	177
1 Uma concepção fundamentada na razão.....	179
2 Artistas submetidos apenas à <i>idéia</i> e ao <i>ideal</i>.....	191
Considerações finais.....	207

SEGUNDA PARTE

Catálogo de passagens extraídas da literatura artística	
relativas à utilização de modelos plásticos auxiliares por pintores.....	211
Referências bibliográficas.....	291

INTRODUÇÃO

Muitas etapas podem separar uma pintura finalizada da idéia que serviu de ponto de partida para sua realização. Se houve períodos da história da arte em que o artista se sentiu confortável o bastante para passar da concepção da idéia diretamente para o quadro – quando, muitas vezes, extraordinários exercícios mentais acabaram por substituir diversos expedientes tradicionais da profissão –, houve também momentos em que um longo e minucioso processo técnico foi exigido por se acreditar que somente assim estaria assegurada a máxima fidelidade possível à intenção original do pintor. Decerto são posturas extremas, mas, de qualquer forma, não há como desconsiderar o fato de que, em ambos os casos, entre a idéia e a imposição dessa idéia à matéria existe algo. Por essa razão, uma obra de arte não pode ser avaliada apenas como um produto acabado; ao contrário, há de se considerar também o processo de transformação iniciado em um remoto conceito abstrato e estendido até sua completa tradução para um objeto concreto e digno de contemplação¹. É também e sobretudo nessa metamorfose, seja ela súbita ou vagarosa, quando idéias e pigmentos deixam de ser o que são para se converter em outra coisa, que a arte está. Com efeito, reconhecer o engenho empregado pelo artista para dar forma à sua idéia não é menos interessante do que considerar o próprio resultado final da obra de arte, e isso ocorre porque a compreensão de uma obra de arte depende essencialmente da capacidade que temos de refazer o processo criativo pelo qual ela passou, tanto em termos conceituais quanto materiais. Método e resultado, a apreciação estética é composta por partes desses dois elementos.

Consideradas essas alternativas, pode-se dizer que enquanto em alguns casos inexiste uma forma plasmada de intermediação entre conceito e obra – tema que não será tratado nesta tese –, noutros dá-se justamente o contrário, posto que então intervêm estágios concretos, distintos e claramente delimitáveis, legítimos fragmentos pertencentes ao todo da composição. Acontece que cada um desses fragmentos também constitui uma forma independente de expressão, conquanto concatenada e estreitamente vinculada ao objeto artístico concluído. De fato, são apenas pequenas frações da obra, mas reveladoras de detalhes que, não raro, estão ausentes no trabalho concluído, de onde a relevância de se tentar compreender cada mínimo acidente.

¹ Isso, naturalmente, para abordar apenas os aspectos desencadeados durante o próprio feitiço da obra de arte, pois não se trata aqui das relações prévias mantidas entre comitente, idealizador iconográfico e artista.

Assim sendo, ao longo dos séculos XV e XVI foi criada e consolidada na Itália uma prática artística que em pouco tempo passou a fazer parte do meticuloso processo de composição que então se requisitava dos pintores. Trata-se do emprego de estatuetas feitas em argila ou cera com a única finalidade de servir como modelo para a pintura. Desde Paolo Uccello e Piero della Francesca até Bernardino Campi e Tintoretto a prática era correntíssima, e mais difícil do que enumerar quem a utilizou é definir quem dela não se tenha servido. De fato, mesmo depois desse período a prática ainda sobreviveu e continuou a ser utilizada, embora de modo menos sistemático. Antonio Pollaiuolo, Michelangelo, Correggio, Pontormo, Tintoretto, Poussin e Degas, todos utilizaram modelos plásticos auxiliares, mas cada um imprimiu-lhes suas características. Cada um desses artistas precisou criar uma metodologia de trabalho própria para poder resolver os problemas que se haviam proposto. Nesse sentido, os modelos plásticos auxiliares eram como ferramentas forjadas e adaptadas por eles para solucionar questões relacionadas às suas inquietações pessoais e às suas épocas. Com isso em mente, fica mais fácil compreender por que a utilização de modelos plásticos auxiliares não pode ser considerada como uma prática absolutamente constante e homogênea. Cada um desses artistas utilizou-os a seu modo; valeram-se de uma tradição – a pintura realizada com o auxílio de peças modeladas em argila ou cera – ao mesmo tempo em que lhe atribuíram sentidos diversos, os quais estavam alinhados às suas personalidades e às suas épocas.

Também é preciso ter claro que embora o emprego dos modelos plásticos auxiliares tenha conquistado uma ampla fortuna entre os artistas italianos durante os séculos XV e XVI, no entanto, já desde sua origem esses modelos foram quase sempre tratados como peças de valor reduzido. Sua confecção e sua utilização eram consideradas assunto corriqueiro e de ateliê, não merecendo sequer um posto de destaque na literatura artística – cujas pretensões, na verdade, orientavam-se para questões de natureza muito mais teórica e conceitual. Ademais, esses modelos tampouco despertavam interesse como peças autônomas que fossem dignas de ser conservadas e colecionadas, de modo que o resultado de toda essa situação é que a prática, aparentemente em franco e progressivo desuso a partir do século XVII, acabou por sofrer uma completa fragmentação ao longo do tempo. Assim, um estudo sobre os modelos plásticos auxiliares forçosamente deverá ter como ponto de partida os poucos vestígios remanescentes. São citações esparsas na literatura artística, inventários, algumas pinturas em que se percebe o emprego de

uma mesma figura retratada sob ângulos diversos e raros modelos tridimensionais. De fato, essa escassez de material inviabiliza qualquer pesquisa mais ampla centrada na apreciação de um único artista, pelo que se faz necessário, em vez disso, tentar reunir o maior número possível desses fragmentos para que seja alcançada ao menos uma certa compreensão do fenômeno. Certamente que o resultado de uma tal análise não será mais do que um mosaico, mas que mal poderá haver nisso quando se sabe que cada *tessera*, isto é, que cada peça do mosaico no fundo é uma das chaves para a elucidação do enigma?

Quanto à organização e à estruturação adotadas para este estudo, facilmente se reconhecerá que a literatura artística, porquanto fornecedora dos mais seguros testemunhos relativos a essa tradição, representou a principal fonte². Foram utilizadas, na maior parte das vezes, passagens bastante conhecidas, embora muitas tenham sido anteriormente citadas em trabalhos que normalmente procuraram demonstrar questões pouco ou em nada relacionadas com os modelos plásticos auxiliares. Assim, será muito gratificante se essas passagens, reunidas agora segundo uma nova orientação, puderem de alguma forma enriquecer o campo de estudos sobre as técnicas artísticas, ajudando a revelar novos sentidos e novas perspectivas de pesquisa.

Efetivamente, este estudo teve início com a seleção e a classificação das passagens relativas aos modelos plásticos auxiliares. É certo que uma classificação não pode constituir um fim em si, mas ela é importante na medida em que possibilita e facilita associações. E foi desse modo que esta pesquisa foi estruturada, pois, de certa forma, essa opção inicial acabou por determinar o método operacional seguido ao longo de todo o trabalho. Na verdade, os modelos plásticos auxiliares eram utilizados pelos pintores como uma clara tentativa de esquematizar e fixar a realidade, de maneira que é como se o método de trabalho elaborado para afrontar o tema fosse, de algum modo, o reflexo do próprio tema.

Dito isso, é importante que desde já algo seja apresentado com o intuito de esclarecer o

² A propósito, para pesquisadores afastados dos grandes centros especializados em história da arte – os quais estão concentrados sobretudo na Europa e nos Estados Unidos –, são de grande importância as iniciativas para tornar disponíveis por meios digitais as fontes para a disciplina. Para esta pesquisa, sempre que possível foram consultadas as edições críticas modernas das obras estudadas. Contudo, devido ao fato de que esses livros não estiveram acessíveis durante toda a redação da tese, muitas vezes se optou por citá-los a partir das edições originais e de edições eletrônicas, as quais foram obtidas graças à *Biblioteca Cicognara* da Unicamp assim como aos seguintes projetos: *Gallica* da Biblioteca Nacional da França, *Opal Libri Antichi* da Universidade de Turim, *Signum* e *Bivio* da *Scuola Normale Superiore* de Pisa, Fundação *Memofonte* de Florença, *Google Books*.

que deve ser entendido pela expressão *modelos plásticos auxiliares*. De fato, o termo *plástico*, utilizado aqui para qualificar e delimitar um grupo de modelos, deve ser compreendido em oposição à *estatuária* e à *escultura*. Mais precisamente, se a estatuária remete ao ato de estar em pé, comportando também a noção de imobilidade, e se a escultura relaciona-se com o entalhe, sobretudo tratando-se da pedra e do processo de remoção dessa matéria, a plástica, por sua vez, aponta justamente para o sentido contrário³. Essa palavra designa a atividade da modelagem em argila ou cera, estando também relacionada com o imaginar e o forjar, de modo que enquanto de um lado há imobilidade e rigidez, do outro há fluidez e maleabilidade. Por essas razões, em suma pode-se dizer que obras feitas com materiais duros como pedra, metal e gesso dizem respeito a esculturas e estátuas⁴, ao passo que da modelagem de materiais macios são produzidos os modelos plásticos.

Todavia, essa distinção representa apenas uma primeira etapa na busca de um entendimento mais completo acerca dos modelos plásticos auxiliares. Com efeito, é como se a definição desses modelos dependesse muito mais de um conceito do que da matéria com que eles eram feitos, e isso porque não é somente a matéria o que define um modelo plástico auxiliar, mas antes a maneira com que esse modelo foi empregado. Um modelo de cera ou argila que tenha sido utilizado por um pintor sem ser manipulado, sem ter os membros torcidos, sem ser experimentado em variadas atitudes, para esse pintor exerceu muito mais a função de um modelo escultórico do que de um modelo plástico. Mas – é importante frisar – se um modelo plástico admitia o uso dessa maneira, como se fosse uma escultura, o contrário não era possível, pois uma escultura não pode ser manipulada. De fato, essa é a principal característica de um modelo plástico. Esses modelos de cera ou argila permitiam que o artista os manipulasse de acordo com a imaginação e a necessidade, de modo que, em última instância, talvez seja mais acertado definir um modelo plástico auxiliar por sua natureza lúdica. De todo modo, ao longo da primeira seção desta tese serão trazidos outros elementos e alguns exemplos que, espera-se, tornarão mais claros esses conceitos.

³ Cf. o verbo grego ἵστημι (*hístemi*) e os latinos *sto* e *statuo* para estátua, e, para escultura, o verbo latino *scalpo*. Quanto à plástica, cf. o verbo grego πλάσσω (*plássō*).

⁴ Cf., e.g., Plínio, *Nat. hist.*, XXXVI, 9 para a escultura em pedra, XXXIV, 15 para a escultura em metal.

Não é fácil precisar em que momento do processo criativo intervinham os modelos plásticos auxiliares. Isso muitas vezes variava de acordo com cada artista, dependendo muito de sua formação, seu ambiente de trabalho e suas inclinações pessoais. Contudo, é possível dizer que não apenas o momento, mas também o modo em que eram empregados em grande parte eram determinados pela função que deveriam desempenhar. A versatilidade no seu uso foi um fator decisivo para garantir seu sucesso nos ateliês italianos. Esses modelinhos atendiam às necessidades dos artistas, que os empregavam para resolver questões de ordem prática que iam desde a contrafação dos panejamentos até os mais complexos escorços, tanto nos momentos de estudo quanto durante a própria realização das pinturas. Ademais, impunha-se com força a satisfatória e mesmo óbvia justificativa segundo a qual os modelos plásticos auxiliares, diferentemente do modelo vivo, permaneciam parados pelo tempo que fosse necessário. De fato, a análise dos vários empregos que desses modelos podiam os pintores fazer, de acordo com o confronto entre obras e de acordo com os relatos encontrados na literatura artística, constituiu o principal objetivo deste estudo, e isso se explica porque compreender as funções que eram atribuídas aos modelos plásticos auxiliares é fundamental para que se possam compreender tanto o surgimento dessa prática quanto suas transformações e vicissitudes ao longo do tempo. Em síntese, pode-se dizer que este estudo teve como fim um duplo escopo, isto é, definir uma prática artística e, ao mesmo tempo, aquilatar sua extensão.

Durante os séculos XV e XVI, em um mundo ainda não de todo tocado pelo pragmatismo da ciência moderna e que apenas começava a se deparar com a emergência do conceito de *gênio artístico*, os modelos plásticos auxiliares ainda eram adequados mediadores entre a realidade e a representação pretendida pelo artista. Correspondiam perfeitamente à arte que então era produzida, podendo mesmo ser entendidos como símbolos de uma maneira de conceber e fazer arte. Mas o fato é que esses modelos continuaram a ser empregados, ainda que com menor intensidade e com uma regularidade difícil de ser avaliada, até o século XIX. Se assim ocorreu, é preciso ao menos considerar as possibilidades que possam ter permitido a sobrevivência dessa prática por tanto tempo, quase como se essa fosse uma forma de comprovar, pelo contraste, as condições que legitimaram seu uso durante o Renascimento e o Maneirismo.

A utilização dos modelos plásticos auxiliares durante o Seiscentos e o Setecentos muito provavelmente está relacionada com as tentativas de estreitamento de laços com o Renascimento,

posto que durante aqueles dois séculos nem o rigor científico e idealizante das academias de arte nem a obsessão pela vivacidade característica do barroco apresentavam as mais favoráveis condições para que fosse cultivada uma prática como essa. De fato, as menções encontradas na literatura artística da época geralmente se referem aos grandes artistas do passado, e fica difícil saber se se está diante de um texto que efetivamente reflete o que ocorria na prática dos ateliês ou se se trata de um discurso que apenas alimentava a pretensão de demonstrar alguma erudição por abordar um assunto menos conhecido da atividade artística do passado. Portanto, a efetiva presença dessa espécie de modelos ao longo dos séculos XVII e XVIII é algo que ainda merece um estudo específico e mais amplo, e embora esse não seja o objetivo proposto para esta pesquisa, essa questão deve estar presente ao menos na medida em que ajuda a esclarecer o que eram e para que serviam os modelos plásticos auxiliares durante os séculos XV e XVI. Com efeito, se é fato que foi durante esse período que essa prática artística atingiu sua máxima expressão, uma crítica moderna também deverá levar em conta que então ela estava comprimida entre duas forças. De um lado havia o uso de esculturas de origem clássica, de onde a prática provinha; de outro, os desdobramentos inconstantes pelos quais ela passou nos séculos subsequentes. Por essas razões, um estudo sobre os modelos plásticos auxiliares e suas funções para os pintores durante os séculos XV e XVI deve, de algum modo, tentar reconstituir essas tensões.

Naturalmente que, ao buscar um tal fim, não se deve pensar essas *três fases* como concatenadas em uma sequência histórica de causa e efeito. Contudo, como tampouco se pode ignorar o fato de que a causalidade, enquanto categoria geral, estende-se por todos os domínios do conhecimento humano⁵, para afrontar um tema como o dos modelos plásticos auxiliares será preciso tentar, na medida do possível, reconstruir as causas e os efeitos a partir de objetos, fatos e conceitos extraídos do mundo dos fenômenos físicos – os quais, no entanto, serão considerados tão somente como símbolos desse mundo. Talvez desse modo, seguindo uma tal orientação, os modelos plásticos auxiliares possam ser compreendidos de forma mais íntegra, sendo então capazes de ajudar a ampliar o conhecimento acerca dos artistas e dos períodos em que foram empregados e, enfim, contribuindo, quem sabe, para revelar aspectos universais relativos à necessidade humana de representação.

⁵ Cf. CASSIRER, 2005, p. 314.

*Centão: poesia constituída
por versos ou parte de versos
de algum autor célebre.*
Torrinha – Dicionário Latino-Português

I. O ESTABELECIMENTO DE UMA PRÁTICA ARTÍSTICA

1. A UTILIZAÇÃO DE ESCULTURAS DE ORIGEM CLÁSSICA COMO MODELO PARA A PINTURA

A ligação entre o Renascimento e a Antigüidade clássica pode ser pensada como uma deliberada construção de afinidades. Quando os primeiros humanistas procuraram romper com alguns vínculos que os uniam ao pensamento medieval¹ e lançaram-se em direção ao mundo clássico, eles adotaram uma postura que hoje se revela tanto mais inovadora por não ter a aparência de uma continuidade linear. Efetuou-se um consciente salto temporal, o qual valorizou um período em detrimento de outro. Entretanto, devido a uma questão de escassez de material, a correspondência com o antigo devia ser construída não somente a partir do que restara daquele período, mas principalmente a partir de um imaginário do antigo que a nova época havia fabricado. Portanto, essa ligação, que tinha como parâmetros concretos apenas os vestígios daquela civilização – isto é, fontes literárias, ruínas de construções, fragmentos numismáticos e esculturas –, precisou ser complementada por esses primeiros humanistas. A maneira com que esses homens passaram a se relacionar com aquela época é, por conseguinte, não tanto um restabelecimento do antigo, mas antes uma sua recriação.

Isso posto, parece ser consenso o fato de que as esculturas provenientes da Antigüidade representavam para os pintores renascentistas da Itália central as mais adequadas fontes capazes de reviver aquele passado que havia sido escolhido como referência. Na realidade, as esculturas disponíveis em maior quantidade eram relevos – como os dos sarcófagos –, e sabe-se que estes exerceram influência sobre a pintura já desde a Idade Média. Como notou Ulrich Middeldorf², as trocas entre esse gênero de escultura e a pintura medieval ocorreram com frequência, e isso se

¹ Trata-se da descontinuidade de apenas alguns vínculos – é bom que se diga –, pois que muitos foram preservados.

² MIDDELDORF, 1980, II, p. 245.

justifica por se tratar de esculturas facilmente redutíveis a duas dimensões assimiladas por uma pintura ainda pouco consciente da tridimensionalidade. O fato é que a pintura renascentista – ansiosa, ao contrário, por representar a terceira dimensão – encontrou aí um precedente para ser seguido e desenvolvido, de maneira que a utilização de esculturas como modelo – fossem relevos ou relevos completos – então se apresentava como um caminho natural para os pintores do início do Quatrocentos. Contudo, o problema é que esse é um assunto cuja amplitude é tamanha que praticamente não há como efetuar uma abordagem de conjunto sem que a mesma seja considerada superficial. Ocorre que aqui se encontra a origem da tradição que constitui o tema central desta tese, pelo que alguns dados e algumas imagens serão analisados. Por conseguinte, essas apreciações tão somente serão efetuadas para que se distingam, com absoluta clareza, os modelos de origem clássica – sejam eles as próprias esculturas clássicas ou reproduções reduzidas das mesmas – dos modelos plásticos auxiliares feitos em cera ou argila com a única finalidade de servir como modelo para a obra pictórica. Essa distinção é de grande relevância porque, como se espera demonstrar ao longo deste e do próximo capítulos, são práticas que têm como fundamentação conceitos absolutamente distintos no que se refere à relação entre artista e modelo – não obstante a mesma postura demonstrada por ambos os grupos caso se pense exclusivamente na relação que há entre a escultura em um sentido mais amplo e a pintura. Com efeito, embora os modelos plásticos auxiliares façam parte de uma estrutura maior que abrange as relações entre a escultura e a pintura, entre o relevo e sua contrafação, todavia eles possuem características específicas eloqüentes o bastante para justificar sua afirmação como grupo autônomo.

Antes, no entanto, que efetivamente se passe a tratar das esculturas de origem clássica e da pintura, será oportuno fazer uma brevíssima digressão, a qual não tem outro objetivo senão mostrar que há um elemento comum que envolve e que, de certa forma, unifica um extenso período da história da arte. Serão agora examinados dois exemplos, sendo que um deles nem sequer se relaciona diretamente com as práticas da pintura e da escultura. De fato, isso é até mesmo oportuno, pois, desse modo, será possível evidenciar a abrangência e a amplitude desse conceito unificador. O que se espera extrair desse afastamento do tema deste capítulo é a comprovação da existência de uma estrutura de pensamento paralela aos fatos históricos, a qual deverá se revelar capaz de sustentar, ao longo de diversos séculos, a sobrevivência da prática que

legitimou o uso de esculturas de origem clássica como modelo para a pintura – mesmo que sob diversas feições. Com efeito, essa prática está presente no início do século XV, mantém-se durante todo o Renascimento e afirma-se como um dos pilares metodológicos das academias de arte – as quais, como se sabe, disseminaram-se por toda a Europa.

Assim, em 1557, Lodovico Dolce valia-se da autoridade de Pietro Aretino para asseverar que havia dois métodos, isto é, dois caminhos através dos quais um artista poderia se orientar. De um lado havia a natureza, de outro as esculturas provenientes do mundo antigo. No diálogo, Aretino diz:

Portanto, deve-se escolher a forma mais perfeita, imitando em parte a natureza [...] e em parte [...] as belas figuras de mármore ou bronze dos mestres antigos, pois certamente quem possuir e apreciar plenamente essa admirável perfeição poderá corrigir muitos defeitos presentes na natureza e fazer com que suas pinturas sejam bem-vistas e apazíveis a quem quer que seja, porquanto as coisas antigas contêm em si toda a perfeição da arte e podem ser consideradas como exemplos de todo o belo³.

Uma afirmação como essa, que sustenta que o antigo detém a perfeição da arte, encontra uma notável correspondência em um autor como Giulio Camillo Delminio. Em um tratado sobre a imitação publicado em 1544 – mas que provavelmente fora escrito por volta de 1532⁴ –, Camillo, em uma das tantas reações ao *Ciceronianus* de Erasmo de Rotterdam, afirma que *aquele que imita um perfeito imita a perfeição de mil reunida em um*⁵. Ora, essa resposta de Camillo às críticas de Erasmo sobre a eleição de Cícero como modelo único de eloquência sintetiza, com absoluta precisão, um traço característico do Renascimento que, embora somente cristalizado por completo por volta do terceiro e do quarto decênios do século XVI, perpassou todo o século precedente e propagou-se até o século XIX. Trata-se da utilização de uma obra consagrada, considerada clássica porque inaugural, como forma de dar credibilidade à obra que se está produzindo. É esse o tema que atravessa e agrupa todo esse extenso período, como doravante se há de examinar mais detidamente.

Decerto que, articulada a essa ligação com o mundo antigo, emergia simultaneamente, como que para lhe assegurar e consolidar a existência, uma forte orientação para que a natureza também fosse tomada como parâmetro. E foi por se identificar com isso que, nos últimos anos do

³ DOLCE, 1557, f. 32r-v.

⁴ O manuscrito circulava ao menos desde essa data (cf. TELLE, 1974, p. 29).

Trezentos, em um tratado de preceitos práticos para a pintura, Cennino Cennini advertiu os artistas iniciantes dizendo que *o mais perfeito guia e o melhor leme que possam existir estão na triunfal porta do retratar a partir do natural*⁶. De fato, isso não era completamente novo, posto que Dante já havia lançado a recomendação para que *a arte, o quanto pudesse, seguisse a natureza, assim como faz um discípulo em relação ao mestre*⁷ – e é oportuno lembrar que o poeta fizera questão de revelar sua fonte aristotélica⁸. Seja como for, o próprio Cennini, então com maior exatidão, ampliaria essas orientações e aconselharia o pintor deste modo: *Se quiseres adquirir boa maneira ao fazer montanhas – e quiseres que elas pareçam naturais –, debes apanhar pedras grandes, que sejam irregulares e não polidas, e retratá-las ao natural, dando luz e sombra segundo a razão conceder*⁹. Ora, como notou Panofsky¹⁰, o acenar para a imitação de um modelo natural é algo que marca uma profunda ruptura com todo o pensamento precedente. Tratava-se de um posicionamento verdadeiramente original, o qual marchava a par e passo com o crescente encantamento em relação à escultura da Antigüidade. Desse modo, considerados esses dois elementos, isto é, a natureza e o repertório de modelos provenientes do mundo antigo, então será preciso reconhecer que juntos eles ofereciam aos primeiros artistas renascentistas os principais instrumentos para a fundação de uma nova forma de expressão artística.

Ocorre também ter em conta que a ligação entre os artistas italianos e a arte da Antigüidade mostrava-se tanto mais forte quanto mais se revelava forte a crença de que o artista do mundo antigo havia, através de uma lenta e minuciosa observação, recolhido o que de melhor havia na natureza. Devido à fortuna alcançada, a mais emblemática passagem capaz de demonstrar esse fato é aquela narrada por Cícero e Plínio sobre Zêuxis – o pintor que utilizara as

⁵ CAMILLO, 1544, p. 40v.

⁶ CENNINI, 1982, p. 28.

⁷ *Inferno*, XI, 97-105.

⁸ Cf. *Física*, II, 2: *A arte imita a natureza*. Cf. ainda São Tomás de Aquino, que de fato foi o responsável pelo acréscimo da expressão *o quanto pode* à sentença aristotélica: *Unde et ars imitatur naturam in quantum potest* (*Expositio libri Posteriorum Analyticorum*, lib. 1, lec. 1, n. 5).

⁹ CENNINI, 1982, p. 97 (cf. cat. anexo).

¹⁰ PANOFSKY, 1994, p. 45.

cinco mais belas virgens de Crotona para compor a sua Helena¹¹. Alberti retoma-a tanto no *De pictura* como no *De statua*¹² e, de alguma forma, nela ressoa muito de um tema de ampla difusão no mundo antigo, o qual, ao menos desde Petrarca, tornara-se caro também aos humanistas italianos. Com efeito, Petrarca afirma que, *quanto à invenção, as abelhas devem ser imitadas, pois que retornam das flores não como delas se aproximaram, mas elaboram cera e mel com uma certa mistura admirável*¹³. A simples menção à metáfora das abelhas por si só já estabelece um forte vínculo com uma longa tradição da Antiguidade¹⁴. Trata-se, efetivamente, da crença de que o artista, por meio da imitação de diversos modelos, fatalmente acabaria por criar uma nova obra. Contudo, ao mesmo tempo em que esse se constituía como um método válido e aprovado pela tradição, também seu pólo oposto encontrava espaço naquele ambiente. E ninguém melhor do que Cícero, o orador por excelência, para servir como paradigma dessa segunda vertente. De fato, contrariamente ao que prescrevera em uma obra de juventude como era o *De inventione* – em que as cinco virgens de Crotona são mencionadas –, em suas obras da maturidade Cícero tende a aconselhar que um modelo único seja seguido. Em última instância, ele próprio se oferece como esse modelo único, e a justificativa para tal proposição reside no fato de que a observação direta da natureza e de seus diversos modelos é uma via muitíssimo árdua e demorada. Portanto, para que o trabalho não tivesse de ser constantemente recomeçado, era razoável propor que um *artista perfeito*, que houvesse passado com louvor pela *fase da abelha*, fosse escolhido como modelo. Ora, para os artistas do início do Renascimento as esculturas do mundo antigo eram os exemplos mais concretos de modelos perfeitos, alcançados através da observação da diversidade da natureza e graças ao discernimento dos grandes artistas do passado. Pois daquele momento em diante, essas peças passaram a ser evocadas como citações capazes de conferir autoridade às obras do presente. Uma nova possibilidade estava dada: a natureza vista através dos olhos da

¹¹ Cf. Cícero, *De invent.*, II, 1-3; Plínio, *Nat. hist.*, XXXV, 64; Dionísio de Halicarnasso, *De priscis script. cens.*, I.

¹² ALBERTI, 1999, pp. 143-4 e ALBERTI, 1998, p. 19.

¹³ *Apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint referunt, sed cera ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt* (Petrarca, *Fam.* I, 8, 2).

¹⁴ Entre outros, cf. Horácio, *Carm.*, IV, 2, 29-32; Sêneca, *Epist.* 84, 3-4; Lucrécio, *De rerum natura*, III, 9-13; Macróbio, *Sat.*, I, praef. 5. E para uma visão mais ampla sobre esse conceito e o de imitação no mundo antigo, veja-se a obra de Luciano CICU (2005) – obra que me foi gentilmente recomendada pelo professor Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Antigüidade clássica.

Em diversas ocasiões já se assinalou¹⁵ que na cena da *Expulsão de Adão e Eva do Paraíso* (fig. 1), da capela Brancacci, Masaccio utilizou o tipo da *Vênus Pudica* (fig. 2) como referência para a sua Eva. Contudo, o fato é que, agindo assim, Masaccio adotou um procedimento prático que efetivamente encontra sua justificativa em uma importante faceta da concepção de imitação do mundo antigo. Sêneca, por exemplo, afirma que *a melhor condição é a do último, [pois] recebe as palavras prontas, as quais, dispostas de outro modo, adquirem uma nova face*¹⁶. E foi justamente isso o que Masaccio fez: recebeu um modelo da Antigüidade, dispôs as formas de outro modo e conferiu-lhe nova face e novo significado. Nesse caso, a invenção não está na originalidade da forma, mas sim na disposição e na apresentação dessa forma¹⁷. O que era graça na *Vênus Pudica* tornou-se vergonha e angústia na Eva. Portanto, a partir de uma imagem já existente e apenas com instrumentos da pintura – o desenho e o colorido –, o artista renascentista mostrava-se capaz de criar sua obra original. E a escultura da Antigüidade, que era o ponto de chegada de uma parcimoniosa observação da diversidade da natureza, era citada por Masaccio como forma de inserir na obra nascente um elemento de referência, o qual tinha a capacidade de suscitar no observador um sentimento de aprovação que, no final das contas, acabaria por fazer com que a pintura fosse aceita e apreciada mais facilmente. Desse modo, a obra renascentista estava solidamente alicerçada sobre uma forma consagrada, sendo que os primeiros passos rumo à sua aceitação haviam sido dados justamente porque a escultura da Antigüidade carregava consigo o julgamento e o consentimento do passado. E mesmo que a matriz antiga não fosse

¹⁵ Cf., entre outros, MESNIL, 1926, pp. 91-8; WHITE, 1967, pp. 43-109; POPE-HENNESSY, 1969, pp. 406-24; cf. ainda CELLINI, 1857, p. 365 (cat. anexo).

¹⁶ *Praetere condicio optima est ultimi; parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent* (Epist. 79, 6).

¹⁷ Essa sentença fundamenta-se em uma primeira subdivisão da retórica, a qual estabelece a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* como as três primeiras fases compositivas de um discurso. Paolo PINO (1548, f. 15r), ao afirmar que a pintura é composta pelo desenho, pela invenção e pelo colorido, acabaria por consolidar a aplicação dessa estrutura à pintura – e note-se que Pino conhecia o significado de invenção tal qual adotado na Antigüidade e pelos artistas do século XV, pois afirma que *a invenção também é bem distinguir, ordenar e repartir as coisas ditas por outros* (1548, f. 16r). Cf. OSSOLA, 1971, pp. 41-8, que mostra a dependência de Lodovico DOLCE (1557, f. 22r-v) em relação a Pino. Cf. ainda GRASSI, 1955, pp. 72 e ss. Finalmente, cf. ALBERTI, 1999, p. 108, para quem a pintura já aparece subdividida em três partes (circunscrição, composição e recepção da luz), e Francesco Lancilotti que, em um poema composto em 1509, fala em desenho, colorido, composição e invenção como atributos necessários ao pintor (in: BAROCCHI, 1971, I, p. 746).

imediatamente reconhecida, era como se as formas da Eva carregassem consigo algo de familiar para o espectador, algo que inevitavelmente o levaria a se identificar com a nova obra.

Contudo, a esse ponto uma tal análise poderia tornar-se alvo de alguma censura devido ao fato de a *Vênus de' Medici* não ser conhecida à época de Masaccio – do mesmo modo que não o eram as demais esculturas clássicas que retomam o tipo da Vênus Pudica e que chegaram até nossos dias. Mas muito provavelmente uma Vênus com essas características – e que deve ter sido perdida – era conhecida e bastante apreciada havia algum tempo, pois que ela parece ter sido utilizada como modelo para o púlpito da Catedral de Pisa, de Giovanni Pisano (fig. 3). Comprova isso este trecho do comentário à *Divina Comédia* de Dante feito por Benvenuto Rambaldi da Imola: *Ademais, eu vi em Florença, em uma residência particular, uma admirável escultura em mármore de uma Vênus naquela atitude em que outrora se representava uma Vênus; com efeito, era uma formosíssima mulher nua, a qual tinha a mão esquerda sobre as partes pudendas e a direita sobre os seios, e dizia-se que era obra de Policleteo, o que não acredito, porque, como se diz, Policleteo esculpiu em bronze e não em mármore*¹⁸. Portanto, no mínimo Giovanni Pisano deveria ter familiaridade com essa escultura, e Masaccio, por sua vez, poderia ter visto a figura da *Prudência* de Giovanni em 1426, quando trabalhou em Pisa. Seja como for, o que parece certo é que Masaccio teve uma escultura como modelo primeiro, e uma escultura cujas formas eram reconhecidas por reunir, em um conjunto harmônico e perfeito, o que antes eram apenas possibilidades e incertezas dispersas na variedade da natureza. Para o artista renascentista, era como se o autor do tipo da Vênus Pudica tivesse adotado um procedimento semelhante ao de Zêuxis no caso da Helena de Crotona, e tal crença somente pode ser compreendida se se pensar que isso vinha a satisfazer as expectativas geradas a partir da imagem do antigo que o próprio artista moderno havia fabricado para si.

¹⁸ *Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuam Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda, tenens manum sinistram ad pudenda dexteram vera ad mammillas et dicebatur esse opus Polycleti, quod non credo, quia ut dictum est Polycletus sculpsit in aere, non in marmore* (DA IMOLA, 1887, III, p. 280.).



1
MASACCIO
Expulsão de Adão e Eva (det.)
1426-7
Capela Brancacci
Santa Maria del Carmine, Florença



2
Vênus de' Medici
Cópia romana (séc. I a.C.) a
partir de original grego
Uffizi, Florença



3
GIOVANNI PISANO
Púlpito da Catedral (det. da *Prudência*)
1302-10
Catedral, Pisa

Mesmo Lorenzo Ghiberti, para a *cenar de Adão e Eva* (*Porta leste*, Batistério de Florença) (fig. 4), pode ter ido buscar seu modelo nas formas dessa escultura clássica, embora seja mais plausível que Ghiberti se tenha baseado nos próprios afrescos de Masaccio e Masolino da capela Brancacci. Isso posto, cabe ressaltar que tanto Giovanni Pisano quanto Ghiberti utilizaram a forma antiga do mesmo modo que Masaccio, isto é, eles não se limitaram a imitá-la servilmente. De algum modo sabedores do dito de Horácio¹⁹, esses artistas valeram-se da obra da Antigüidade para dar credibilidade à sua produção, mas não sem lhe acrescentar novos significados. Toda a tensão que se perceberia nas disputas dos tempos de Erasmo e Camillo aqui ainda não se desenvolveu em toda amplitude; em seu lugar há uma harmoniosa relação com os cânones da Antigüidade e com a maneira de imitá-los.

¹⁹ *Epist. I, 19, 19: O imitatores, servum pecus* (Ó imitadores, rebanho servil).



4
LORENZO GHIBERTI
Cenas de Adão e Eva no Paraíso, Porta leste, 1425-52
Batistério de São João Batista, Florença

Muitos outros exemplos provenientes da primeira metade do século XV poderiam ser analisados, pois que a utilização de esculturas clássicas como modelo de perfeição capazes de conferir autoridade à obra nascente acabaria por se consolidar durante esse período. Poderiam ser citados exemplos de Gentile da Fabriano, de Pisanello, dos Bellini, de Mantegna ou mesmo o caso do ateliê de Francesco Squarcione, por onde passaram mais de 137 aprendizes e onde se sabe, apesar da escassez de informações, que um intenso interesse pela escultura antiga foi cultivado²⁰. Todavia, aqui se optou por dar seqüência a esta argumentação com duas obras de Sandro Botticelli, as quais apresentam semelhanças formais com um sarcófago da Antigüidade²¹. Em *Palas e o Centauro* (fig. 5), dos Uffizi, Botticelli foi buscar a figura do Centauro, incluindo até mesmo a fisionomia do rosto, no sarcófago vaticano que representa *Dionísio que descobre Ariadne em Naxos* (fig. 7). De fato, o Centauro da Antigüidade foi retomado por Botticelli com uma surpreendente fidelidade, e a originalidade, nesse caso, está depositada muito mais no significado que se extrai da nova alegoria. Gombrich²², por exemplo, optou por propor uma interpretação moral em vez de política, pois que se chegou a pensar que se tratasse de um painel comemorativo da vitória dos Medici no episódio da conspiração dos Pazzi ou da vitória da

²⁰ Cf. Irene FAVARETTO, *La raccolta di sculture antiche di Francesco Squarcione tra leggenda e realtà*, in: SALMAZO, 1999, pp. 233-44.

²¹ Associações estabelecidas por TIETZE-CONRAT, 1925, pp. 124-9.

²² GOMBRICH, 1945, sobretudo pp. 50-53.

diplomacia dos Medici sobre a brutalidade da corte de Nápoles. Mas a obra, ainda segundo Gombrich, não foi pensada para uma exposição pública, e sim para decorar os aposentos privados daquela família. Portanto, esse autor concluiu que o tema deva referir-se a uma alegoria moral, de fundamentação ficiniana, sobre a situação humana, em um perpétuo e instável equilíbrio entre os impulsos animais e o divino. Assim, se por um lado as formas do Centauro estão próximas do relevo clássico, por outro a utilização desse ser mitológico brutal, subjugado à deusa da razão, remete o espectador a um significado que ao menos admite uma interpretação neoplatônica²³. De todo modo, o que mais interessa aqui é o fato de que, como se vem insistindo, uma retomada formal do antigo com tamanho grau de fidelidade tem a clara intenção de conferir credibilidade à nova obra.



5
SANDRO BOTTICELLI
Palas e o Centauro, 1482
Uffizi, Florença

²³ Para mais informações e uma revisão da bibliografia a respeito dessa enigmática obra, ainda hoje objeto de discussão quanto ao tema representado, cf. o catálogo da exposição *BOTTICELLI...*, 2004, pp. 238-40.



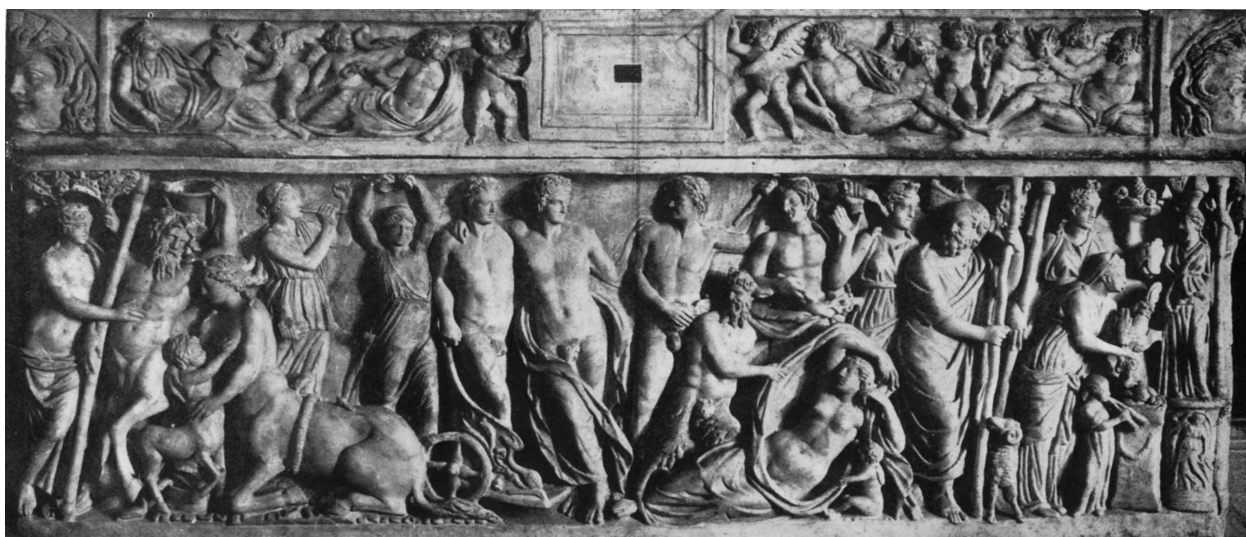
6
SANDRO BOTTICELLI
Vênus e Marte, 1483
National Gallery, Londres

Já o caso de *Vênus e Marte* (fig. 6), da *National Gallery* de Londres, é um tanto quanto diferente. A posição do casal parece ter sido sugerida a Botticelli por uma cena do mesmo sarcófago dionisiaco. Trata-se das figuras esculpidas à esquerda, que estão no friso e dispostas logo acima da família de centauros. Assim como na pintura de Botticelli, no sarcófago também há um casal que se reclinam simetricamente, ela em frente a ele. Ao redor deles pequeninos amores dão graça e dinamismo à composição²⁴. Gombrich²⁵ sugeriu que a pintura tivesse sido realizada para comemorar um casamento da família Vespucci, pois que algumas vespas foram colocadas acima da cabeça do deus guerreiro. Todavia, o mais pertinente aqui é o fato de que Botticelli adotou um procedimento metodológico muito mais alinhado com aquele que fora seguido por Masaccio e que, vale reafirmar, já estava completamente disseminado e aceito naquele ambiente. As formas encontradas no sarcófago não foram reproduzidas pelo artista com a mesma constância que se pode notar no caso do Centauro. De fato, foram as formas gerais da composição que atraíram o pintor, que delas se serviu somente como elemento inicial de referência. E esse

²⁴ Sobre uma possível explicação para o fato de Botticelli ter substituído esses cupidos por sátiros infantis – *criaturas híbridas e paradigmáticas das licenças concedidas à fantasia do pintor* quando este procurava se medir com o poeta em um ambiente marcado pela *recuperação de motivos dionisiacos* –, cf. LUCHINAT, 2001, pp. 201-2.

²⁵ GOMBRICH, 1945, pp. 46-50.

elemento tinha por função primordial emprestar autoridade à pintura, pois que a alusão a uma obra da Antigüidade trazia consigo o saber de uma longa tradição. Desse modo, tendo sido extraído de um sarcófago antigo, o conjunto da composição encontrava sua justificativa no discernimento dos artistas do passado, sendo que essa justificativa era bem recebida porque correspondia à imagem do antigo que havia sido fabricada pelos próprios homens renascentistas. Nessa estrutura de articulação do pensamento, uma vez que se reconhecia o antigo como modelo de perfeição, como alguém ousaria criticar uma obra que se apoiava justamente sobre um fragmento do antigo?



7
Sarcófago romano
Dionísio que descobre Ariadne em Naxos, séc. II
Musei Vaticani

Agora Andrea del Verrocchio. Como se sabe, o ateliê desse artista teve uma importância crucial no cenário artístico florentino entre as décadas de 1460 e 1480. Por lá passaram, em breves ou mais longos períodos, artistas como Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi e Pietro Perugino. Nesse meio conviviam em harmonia diversos procedimentos metodológicos, o que pode ser constatado ao se lembrar de que lá se estudava a partir do modelo vivo, de que se desenhavam partes do corpo humano moldadas a partir de fôrmas de gesso²⁶ e de que já se fazia uso de modelos plásticos auxiliares – ao que se retornará

²⁶ Cf. VASARI, 1568, III, p. 543 (cf. cat. anexo).

em momento mais oportuno. Por ora, no entanto, o alvo desta argumentação será a fortuna da obra *Tomé o incrédulo* (fig. 9), a qual foi feita por Verrocchio para um dos nichos de Orsanmichele (Florença). Mais especificamente, a figura do Tomé é que será aqui analisada. De acordo com o artigo de Andrew Butterfield²⁷, a encomenda a Verrocchio teria sido feita pela *Università della Mercanzia* entre dezembro de 1466 e janeiro de 1467. A figura do Cristo teria sido a primeira a ser fundida, provavelmente entre 1470 e 1476, tendo sido concluída em 1479. O São Tomé, por sua vez, deve ter sido realizado entre 1476 e 1479, fundido em 1479 e finalizado até 1483. Somente então, nesse mesmo ano de 1483, é que o conjunto foi apresentado à cidade. Pois bem, Laurie Taylor-Mitchell²⁸ já demonstrou as relações que há entre o São Tomé de Verrocchio e o anjo Gabriel do *Museo dell'Opera del Duomo* (fig. 8) – executado entre por volta de 1397 e bastante popular naqueles tempos, posto que até 1489-90 esteve disposto na luneta da porta *della mandorla* da catedral florentina. Assim, ao utilizar como modelo uma obra relativamente recente, conhecida pelos florentinos e, portanto, viva na memória coletiva, Verrocchio parecia querer aplicar a uma obra moderna a mesma lógica que se podia observar quando um artista renascentista fazia uso de uma obra da Antigüidade. Nesse contexto, citação, alusão e autoridade são palavras-chave. A pose conhecida do anjo Gabriel referendava a pose do São Tomé, e com tal respaldo a nova obra afirmava-se e dissipava eventuais críticas, estando preparada para ser reconhecida como grande pelos contemporâneos.

Não fossem esses dados suficientemente convincentes, há um caso ainda mais explícito relativo à fortuna dessa obra. Trata-se do afresco pintado por Perugino na capela Sistina que representa Cristo entregando as chaves a São Pedro, em que o terceiro apóstolo da esquerda para a direita – um São João Evangelista (fig. 10) – claramente faz referência ao São Tomé de Verrocchio²⁹. Agora se forem comparadas as três obras, a uma primeira vista o que mais difere nelas é a atitude da mão direita. É ela que anima cada um dos personagens, distinguindo-os e conferindo-lhes características próprias. O anjo Gabriel tem a mão disposta de modo a revelar à

²⁷ BUTTERFIELD, 1992, pp. 225-33.

²⁸ TAYLOR-MITCHELL, 1994, pp. 600-9.

²⁹ Essa relação foi anteriormente apontada por Arnold Victor Coonin em um artigo sobre a interação entre pintura e escultura na obra de Perugino (COONIN, 2003, pp. 103-20).

Virgem o conteúdo da Anunciação, estabelecendo assim um diálogo com ela. Verrocchio, por sua vez, precisou alterar essa atitude para demonstrar a incredulidade do apóstolo; de fato, a relação entre a mão direita de Tomé – que se aproxima do corpo do Cristo – e a mão esquerda do próprio Cristo – que afasta as vestes e desvela a ferida – indica o ponto mais dramático de toda a composição, para o qual converge toda a atenção. E para Perugino, enfim, uma vez mais foi necessário repensar o gesto da mão direita, a qual apresenta um São João que contempla a cena ao mesmo tempo em que com ela compactua.



8
GIOVANNI D'AMBROGIO (atribuído)
Anjo Gabriel (do grupo da Anunciação),
1397c.
Museo dell'Opera del Duomo, Florença



9
ANDREA DEL VERROCCHIO
Tomé o incrédulo, 1466/7-83
Orsanmichele, Florença



10
PIETRO PERUGINO
Cristo entregando as chaves a S. Pedro (detalhe), 1481-2
Capela Sistina, Vaticano

Voltando agora a atenção exclusivamente para a relação entre a escultura de Verrocchio e o afresco de Perugino, é possível ainda extrair mais alguns dados importantes para esta análise. Como a escultura foi realizada entre 1476 e 1479 e somente foi depositada em seu local de destino em 1483, então tudo leva a crer que Perugino a viu ainda no ateliê do antigo mestre, onde pode ter tomado notas por volta de 1481. Essa data é aqui proposta porque se sabe que o contrato para a decoração da capela foi firmado em 27 de outubro de 1481³⁰. Contudo, o que realmente

³⁰ Cf. MENESES, 2007, pp. 68-72.

interessa neste momento é a compreensão do significado de se utilizar como modelo uma escultura tão recente, a qual, embora sequer tivesse sido apresentada, ao menos devia gozar de ampla notoriedade devido à importância da encomenda. Para tal, é oportuno ter presente uma formulação como a que estabelece três estágios do processo de imitação: o seguir, o equiparar e o superar³¹. Com efeito, os artistas da primeira metade do século XV encontraram na escultura antiga uma referência capaz de orientá-los, algo que correspondia à imagem que haviam construído do antigo e que, portanto, valia a pena ser seguido. Entretanto, para a geração de Perugino, seus mestres haviam atingido um tal grau de excelência que podiam ser equiparados ao antigo, razão pela qual podiam legitimamente ser utilizados como modelo. Essencialmente, o uso dessas esculturas modernas não diferia do uso das esculturas da Antigüidade. Eram utilizadas por garantir à obra um suporte a partir do qual uma nova narrativa podia ser desenvolvida sem que se pudesse questionar tal ponto de apoio. Na verdade, em pouco tempo chegaria mesmo o momento em que se passaria a acreditar na superação do antigo – tema que será abordado não agora, mas em ocasião mais apropriada (cap. 2 desta seção). Apenas é conveniente aqui lembrar que esse seria o modelo historiográfico utilizado por Vasari para a elaboração das suas *Vidas* já na edição de 1550. Demonstrando uma imensa sensibilidade ao que se passava em sua época e, ao mesmo tempo, uma espantosa perspicácia ao aplicar esse modelo à composição de sua obra, Vasari definiu seus três períodos artísticos fundamentando-se nessa estrutura. Para ele, o primeiro

³¹ A esse propósito, cf. ERASMUS, 1529, p. 112r: *Novamente, desejo que nessa área de estudo Cícero seja o primeiro e o principal, [mas] não o único. Tampouco considero que somente ele deva ser seguido, mas antes que deva ser imitado e mesmo emulado. Com efeito, aquele que segue, esse caminha sobre pegadas alheias e torna-se escravo do modelo. Ademais, com razão foi dito que aquele que sempre coloca seus pés sobre as pegadas alheias não pode caminhar bem, e jamais nadará bem quem não ousar renunciar ao flutuador. O imitador, por sua vez, esforça-se em dizer não tanto do mesmo modo, mas de modo semelhante; na verdade, às vezes nem mesmo de modo semelhante, mas até igual. Já aquele que emula, se pode, empenha-se em dizer melhor. (Rursus M. Tullium in parte studiorum praecipuum ac primum esse uolo, non solum, nec sequendum tantum puto, sed imitandum potius atque aemulandum etiam. Etenim qui sequitur, alienis ingreditur uestigiis et seruit praescripto. Porro uere dictum est eum non posse bene ambulare, qui pedem semper ponit in alieno uestigio, nec unquam bene natate, qui non audet abicere suber. Imitator autem non tam eadem dicere studet quam similia, immo ne similia quidem interdum, sed paria magis. Aemulator uero contendit etiam, melius dicere si possit.)* Nessa passagem, Erasmo mostra ter conhecimento da carta enviada por Angelo Poliziano a Paolo Cortesi (in: PICO DELLA MIRANDOLA-BEMBO, 1996, pp. 125-7 e 195-6), pois que os temas do nadar bem sem o flutuador ou do renunciar ao caminhar sobre as pegadas alheias já estão presentes na carta de Poliziano. Erasmo fala daquele que *non audet abicere suber*; Poliziano assim adverte Cortesi: – *sine cortice nates* (o que, de resto, retoma Horácio, *Sátiras*, I, 4, 119-20 [*nabis sine cortice*]). Erasmo diz acreditar no dito segundo o qual *non posse bene ambulare qui pedem semper ponit in alieno vestigio*, enquanto Poliziano lembra que *bene currere non potest qui pedem ponere studet in alienis tantum vestigiis*.

momento, em que se procurou seguir o antigo, durou de Cimabue e Giotto – quando a arte *foi salva dos góticos e gregos* – até Masaccio. O período que se estendeu entre Masaccio e Leonardo – justamente o período em que Verrocchio e Perugino se encontram – foi designado como a época em que a equiparação com o antigo foi atingida. Finalmente, a consolidação da superação do antigo teria ocorrido entre Leonardo e até Michelangelo. Assim, como é possível notar, não se trata da mera aplicação de um raciocínio fundamentado sobre uma noção de desenvolvimento biológico – crítica diversas vezes dirigida ao biógrafo aretino –; ao contrário, é algo muito mais complexo do que isso.

Considerados todos esses exemplos de interação entre esculturas e pinturas, então será forçoso admitir que essa relação estava a tal ponto difundida que sua institucionalização era uma questão de tempo. Efetivamente, não tardaria a chegar o momento em que a utilização de esculturas de origem clássica seria convertida em um verdadeiro programa pedagógico. No final da década de 1480, provavelmente a partir de 1488, Lorenzo o Magnífico abriu as portas de seu jardim de *San Marco* para que jovens artistas pudessem lá se aprimorar a partir do estudo dos exemplares da escultura antiga que então estavam reunidos na coleção do soberano. É notória a insistência de Vasari³² em procurar definir o jardim de *San Marco* como uma espécie de primeira academia, ainda em estágio embrionário. Efetivamente, para Vasari essa iniciativa de Lorenzo era o antecedente perfeito para estimular Cosimo I, em 1563, a acolher sob sua proteção a *Accademia del Disegno*. Seja como for, não mais parece haver dúvidas de que algo semelhante a uma academia lá foi cultivado³³. Pintores e escultores reuniam-se em torno dos grandes modelos da escultura antiga para estudar, e esse pode ser definido como um momento inaugural em que foi oficializado o estudo a partir da escultura monumental. Isso porque esse método, que já era corrente ao menos desde o início do século, tornou-se então percurso obrigatório para os praticantes da pintura e da escultura. Algum tempo depois, sobretudo a partir do papado de Júlio II (1503-1513), a própria cidade de Roma – repleta de exemplos do antigo – acabaria por suplantear o jardim de *San Marco* e passaria a exercer a função de uma grande academia a céu

³² Cf., e.g., a vida de Torrigiano (1568, IV, pp. 124-6) ou a de Michelangelo (1568, VI, pp. 9-10).

³³ Chegou-se a suspeitar que essa seria apenas uma invenção de Vasari (Cf. CHASTEL, 1952, pp. 159-67 e CAMESASCA, 1966. p. 440).

aberto. Com efeito, havia uma verdadeira veneração por parte do Papa della Rovere e de seu meio para com o antigo, e isso nada mais era do que a suma expressão de uma atitude já largamente propagada nos meios artísticos. Há uma passagem de Pietro Bembo, de 1525, que demonstra com notável exatidão quão importante havia se tornado Roma no processo formativo de novos artistas. Bembo diz:

Esta cidade [...] diariamente vê acorrerem para si muitos artífices de sítios vizinhos e longínquos, os quais, trabalhando com apuro no pequeno espaço de seus cadernos ou em suas ceras, copiam a forma das belas antigas figuras de mármore e mesmo de bronze [...], os arcos, as termas, os teatros e as demais construções [...]. Depois, quando planejam realizar alguma nova obra, observam esses modelos e, procurando assemelhar-se-lhes em artifício, tanto mais acreditam que devam ser louvados por seus esforços quanto mais suas obras se assemelham às antigas, pois sabem e vêem que as obras antigas se aproximam mais à perfeição da arte do que as feitas desde então. Isso fizeram, mais do que outros, o senhor Giulio³⁴, o florentino Michelangelo e Rafael Urbino – um igualmente pintor, escultor e arquiteto, o outro pintor e arquiteto também –, e fizeram-no com tamanha diligência que ambos se tornaram tão excelentes e tão claros que é mais fácil dizer quanto eles estejam próximos dos antigos mestres do que qual dos dois seja maior e melhor mestre que o outro³⁵.

Bembo considera, portanto, que as obras antigas estavam mais próximas da perfeição do que as modernas. Apesar de isso contrariar, em certa medida, os procedimentos dos artistas que já se valiam de seus contemporâneos como modelo, é preciso lembrar que Bembo era o maior defensor da adoção de um modelo único nas polêmicas sobre a imitação, as quais foram recolocadas na pauta do dia a partir das cartas que ele trocou com Giovanni Francesco Pico della Mirandola entre 1512 e 1513³⁶. Para Bembo, Cícero era o modelo único que se deveria tentar superar no que se refere ao estilo da língua latina, ao passo que para a atividade de pintores, escultores e arquitetos os fragmentos provenientes da Antigüidade assumiam naturalmente essa função³⁷. De todo modo, aqui não mais se tratava da utilização de uma escultura como modelo para a realização de uma pintura, ação que tinha como principal função conferir autoridade à obra nascente. Em vez disso, estava sendo instituído um novo processo formativo para os artistas, e claro está que o aprendizado a partir das esculturas clássicas já havia se transformado em um método admitido de modo consensual e inquestionável.

³⁴ De acordo com Barocchi (1973, II, p. 1535, nota 3), trata-se de Giulio de' Medici.

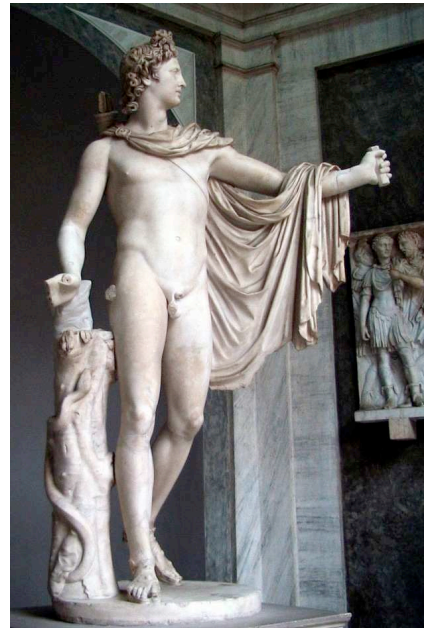
³⁵ *Prose della volgar lingua*, libro III, cap. I, citado a partir de BAROCCHI, 1973, II, p. 1535 (cf. cat. anexo).

³⁶ Cf. SCOTT, 1991 e PICO DELLA MIRANDOLA-BEMBO, 1996.

³⁷ A adoção de Michelangelo como modelo único por parte de seus seguidores, especialmente Agnolo Bronzino, Jacopo Pontormo e Daniele da Volterra, será tema discutido mais à frente.



11
AGOSTINO VENEZIANO
Academia de Baccio Bandinelli em Roma, 1531



12
Apolo do Belvedere, século II
Cópia romana a partir de original grego de 350c. a.C.
Musei Vaticani

A famosa gravura de Agostino Veneziano (fig. 11), feita em 1531, mostra um grupo de artistas reunidos em um ambiente fechado em torno de uma mesa. Há vasos e estatuetas de origem antiga acomodados sobre armários, e destaca-se, sobre a mesa, uma estatueta facilmente identificável com o *Apolo do Belvedere* (fig. 12). Não bastasse a atitude dos artistas, que desenhavam o modelo iluminado artificialmente, Veneziano fez questão de inserir na gravura a seguinte inscrição: *Academia di Bacchio Brandin in Roma in Luogo detto Belvedere MDXXXI*. Talvez essa tenha sido a primeira vez em que o termo *academia* foi aplicado às artes³⁸, e a imagem é extremamente significativa porque, ao mesmo tempo em que confirma a prática do jardim de *San Marco* e a descrição de Bembo, ela remete à utilização de pequenas réplicas das esculturas clássicas como modelo. Quando se tratou dos modelos plásticos auxiliares, muitas vezes essas réplicas foram englobadas na discussão. Todavia, em sua essência, elas diferem muito de tais modelos. Para elas, havia duas possibilidades. Se utilizadas no momento de execução da obra, serviam como uma citação cuja finalidade era dar respaldo à obra moderna; se

³⁸ Cf. PEVSNER, 1982, p. 41.

destinadas apenas aos momentos de aprendizado e estudo, então eram consideradas como modelos perfeitos, verdadeiros guias artísticos. Em ambos os casos, o importante é que essas peças não podiam sofrer grandes alterações. Por isso eram, na maioria das vezes, feitas em gesso. Elas não admitiam ter suas poses remodeladas de modo significativo. A distinção entre tais peças e as estatuetas feitas em cera ou argila – cuja única finalidade era servir como modelo para a produção pictórica – até o momento não foi suficientemente marcada. Talvez isso se deva a razões óbvias, pois que enquanto as esculturas clássicas e suas réplicas tiveram a sobrevivência assegurada em torno das nascentes academias de arte até o século XIX, os modelos plásticos auxiliares, tal qual serão definidos no próximo capítulo, não gozaram da mesma fortuna. Contudo, é necessário partir dessa delimitação para que se possa extrair algum significado desta prática, que tão grande difusão encontrou entre os séculos XV e XVII e que tão pouco interesse despertou entre os historiadores da arte do século XX.

2. PARA A DEFINIÇÃO DOS MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES

A bibliografia crítica moderna exclusivamente voltada aos modelos plásticos auxiliares é relativamente escassa. Seguramente o ponto de partida é o ensaio de Schlosser sobre a escultura plástica do Renascimento, em que algumas páginas são dedicadas à função desses modelos para os pintores³⁹. Profundo conhecedor da literatura artística, Schlosser anexou ao texto uma coleção de passagens sobre o tema⁴⁰, embora sem insistir em uma nítida distinção entre o uso de modelos plásticos maleáveis e o de modelos feitos por escultores célebres – os quais eram preservados e estudados por sua excelência e, portanto, não admitiam variações. De todo modo, ele mostrava-se ciente de que os modelos plásticos auxiliares compõem um grupo à parte, do qual não fazem parte nem o modelo de madeira articulado, nem o modelo anatômico (*scorticato* ou *écorché*)⁴¹, nem as modelagens em gesso feitas diretamente sobre o natural⁴². Assim, não é por acaso que Armenini e Bernardino Campi receberam um posto de destaque nessa breve abordagem, sendo que as passagens desses autores ficaram isoladas das demais no final do texto. O próprio termo *modelos plásticos auxiliares* que aqui foi escolhido para especificar esse grupo de estatuetas foi idealizado a partir do texto de Schlosser, uma vez que se acredita que expressões como *uso de modelos escultóricos* no mínimo são insuficientes e imprecisas quando se tem como objeto os modelos de cera ou argila fabricados como aparato acessório para a pintura.

Uma segunda aproximação ao tema foi efetuada por Joseph Meder, em 1919. Com um estudo sobre as técnicas do desenho, o autor – que em muitos aspectos antecipa Kemp⁴³ – elaborou um capítulo sobre os aparatos utilizados nos ateliês para facilitar a atividade dos artistas, e foi então que tratou, separadamente, do véu albertiano, da quadrícula, do desenho sobre vidros, do uso de espelhos, da *camera obscura*, dos modelos articulados, dos modelos anatômicos e dos modelos plásticos⁴⁴. De fato, assim procedendo, Meder acatava a distinção efetuada por

³⁹ SCHLOSSER, 1913-4, sobretudo pp. 111-8.

⁴⁰ SCHLOSSER, 1913-4, pp. 128-35.

⁴¹ SCHLOSSER, 1913-4, p. 104.

⁴² SCHLOSSER, 1913-4, p. 114.

⁴³ KEMP, 1990.

⁴⁴ MEDER, 1978, I, pp. 408-21, pp. 413-5 para os modelos plásticos.

Schlosser, posto que isolou os pequenos modelos de cera e argila em um grupo autônomo. Ademais, merece ser mencionada uma curiosa experiência realizada por Meder. Com a intenção de se certificar de que Correggio realmente utilizara modelos plásticos para realizar os afrescos da cúpula da catedral de Parma, ele confeccionou um pequeno modelo em atitude semelhante a um dos anjos pintados pelo artista naquele afresco. Em seguida, girando esse modelo, constatou que o mesmo correspondia também a outras figuras da obra⁴⁵. Com efeito, era um teste simples para responder a uma questão simples, pois o uso de modelos de cera e argila, embora nem sempre possa ser verificado através de provas documentais, era prática das mais comuns entre os artistas italianos daquele período.

Os modelos plásticos voltaram a ser alvo de análise em 1969 com uma conferência proferida por John Pope-Hennessy sobre *a interação entre a pintura e a escultura na Florença do século XV*⁴⁶. Na ocasião, o estudioso destacava o mais impressionante grupo de modelos plásticos auxiliares ainda hoje preservado, isto é, o que Jacopo Sansovino fez para Perugino⁴⁷ (fig. 5 da

⁴⁵ Cf. MEDER, 1978, pp. 315-6, e note-se que esse experimento de Meder foi considerado convincente por Massimo Baldi e Elio E. Rodio, responsáveis pela reprodução *calcográfica* dos afrescos (cf. BALDI-RODIO, 1981, pp. 47-8). Para mais informações sobre o caso de Correggio – mencionado também por Schlosser (1913-4, pp. 116-7) – e sobre a tardia tradição literária que o envolve, veja-se o cap. 2 da seção III. Ademais, é interessante que pesquisas semelhantes, mas sobre Luca Cambiaso, estejam atualmente sendo conduzidas com o auxílio de programas computacionais. Lauro Magnani e Alessandro De Gloria coordenam, na Università di Genova, um projeto que teve como ponto de partida a recriação virtual dos modelos de argila que presumivelmente foram empregados por Cambiaso. A esse respeito, cf. os artigos de Alessandro DE GLORIA (*3D rendering of Luca Cambiaso's 'cubist' figures*) e Valentina FIORE (*Il modello virtuale: uno strumento di studio*) in MAGNANI-ROSSINI, 2008, pp. 229-32, 233-4. De fato, é bastante verossímil que Cambiaso utilizasse modelos plásticos para realizar suas pinturas, mas seus famosos desenhos de figuras de formas cúbicas (cf., e.g., desenho do *Gabinetto Disegni e Stampe* dos Uffizi, inv. 13736 F) possivelmente são simplificações geométricas feitas a partir de modelos *arredondados* que o artista produzia ou possuía – prática que, de resto, revela afinidades com os estudos de Dürer (*Von menschlicher Proportion*, 1528) e com uma longa tradição germânica subsequente. Efetivamente, no *Auto-retrato com o retrato do pai* (Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, Gênova) uma perna e um torso estão pendurados nas paredes do sóbrio ateliê do artista, o que pode indicar uma certa relação com o uso corrente e tradicional de modelos plásticos auxiliares. Enfim, é preciso dizer que o relato que informa que Cambiaso utilizava modelos plásticos é tardio (SOPRANI, 1674, pp. 18-9 [cf. cat. anexo]), posto que nenhuma das passagens em que Lomazzo menciona o nome do artista pode ser considerada conclusiva para incluí-lo entre os adeptos dessa prática – nem mesmo LOMAZZO, 1584, pp. 226-9, não obstante o próprio Lomazzo ter se referido a Cambiaso como *pintor e escultor* ao elencar os artistas citados no tratado (1584, p. 691). Sobre o assunto, cf. MAGNANI (1995, pp. 156-8 e artigos do mesmo autor in BOCCARDO, 2007, pp. 21-61 [sobretudo p. 39] e pp. 404-5), que se revela propenso a extrair dessa passagem de Lomazzo (1584, pp. 226-9) algo de mais concreto quanto ao emprego de modelos plásticos por parte de Cambiaso.

⁴⁶ POPE-HENNESSY, 1969, pp. 406-24.

⁴⁷ Cf. VASARI, 1568, VI, p. 179 (cf. cat. anexo).

seção II) – mantido pelo Victoria and Albert Museum, instituição que então era dirigida por Pope-Hennessy. Ademais, ele ainda aludia aos trabalhos de Masaccio para a capela Brancacci, à possibilidade de Ghiberti ter produzido modelos para Paolo Uccello – ao que se retornará – e à importância de Antonio Pollaiuolo nas relações entre pintura e escultura.

Seguiram-se então cinco outros artigos. Em 1977, Wolfram Prinz escreveu sobre *o uso de manequins na pintura do Quattrocento*⁴⁸. Apesar de inserir na discussão os modelos de madeira articulados – como os descritos por Filarete⁴⁹ –, Prinz apresentou alguns testemunhos literários sobre os modelos plásticos auxiliares, aludiu a um possível uso dos mesmos para os cavalos das famosas batalhas de Paolo Uccello – o que, de fato, já fora considerado por Schlosser⁵⁰ – e ainda apontou para o fato de que a utilização desse gênero de modelos talvez remonte aos tempos de Masolino e Masaccio⁵¹. Algumas das hipóteses sugeridas por Prinz sobre o uso que Pollaiuolo teria feito de modelos plásticos para a pintura muito provavelmente atuaram sobre Laurie Fusco, que em 1982 escreveu um influente ensaio sobre *o uso de modelos escultóricos por pintores durante o século XV*⁵². Quase duas décadas mais tarde, o estudo de Prinz ainda chamou a atenção de Gianni Carlo Sciolla, que então apresentou uma revisão sobre o tema como convite à realização de pesquisas mais amplas⁵³. Michael Kwakkelstein, por sua vez, interessou-se pelo assunto em um artigo de 1999 sobre o emprego de modelos plásticos por parte de Leonardo e seus seguidores, sobretudo no que se refere às figuras de crianças⁵⁴. Finalmente, Arnold Victor Coonin, com uma explícita alusão a Pope-Hennessy, escreveu sobre a *interação entre a pintura e*

⁴⁸ PRINZ, 1977, pp. 200-8.

⁴⁹ FILARETE, 1972, pp. 676-7 (cf. cat. anexo).

⁵⁰ SCHLOSSER, 1913-4, p. 114.

⁵¹ O que parece decorrer de POPE-HENNESSY, 1969, p. 420.

⁵² FUSCO, 1982, pp. 175-94. Fusco, logo no início do artigo, oferece uma distinção metodológica que teria sido adotada pelos pintores, a qual somente se tornaria claramente identificável a partir dos tratados artísticos do século XVI. Ela fala em uma produção realizada a partir da natureza – que englobaria os modelos vivos, os esqueletos e os cadáveres –, uma a partir de esculturas – antigas ou modernas – e outra ainda a partir de *modelos escultóricos* – que abarcaria as réplicas de esculturas, os modelos anatômicos e os modelos articulados de madeira. Como se pode notar, o emprego de modelos plásticos feitos em argila ou cera não constitui o foco principal do estudo.

⁵³ SCIOLLA, 1996, I, pp. 209-26.

⁵⁴ KWAKKELSTEIN, 1999, pp. 181-98.

*a escultura na arte de Perugino*⁵⁵.

A partir dessa breve revisão bibliográfica é possível perceber que os modelos plásticos auxiliares normalmente foram inseridos em um contexto geral de relações entre a pintura e a escultura. O inconveniente desse gênero de aproximação é que assim a questão se torna ampla e abrange não somente os modelos de cera e argila, mas ainda modelos escultóricos de qualquer natureza utilizados por pintores. Nesse momento, portanto, é fundamental que se compreenda o que significa restringir a investigação aos modelos de cera e argila, excluindo assim a escultura feita com materiais duros – como pedra, bronze e gesso. Na prática artística, isso redundava dizer que o *perfeito pintor*, para não depender do auxílio de escultores, deveria ao menos ter conhecimentos básicos de modelagem, como bem notou Paolo Pino: *É preciso que o nosso pintor [...] tenha noções de escultura, o que também é oportuno ao fazer modelos para ver as poses e acomodar os tecidos [...]*⁵⁶. Contudo, mais do que isso, comparece nesse caso uma diferente atitude do artista face ao modelo. Quando um pintor utilizava peças de argila ou cera ele tinha a possibilidade de manipular esses modelos. Era a matéria praticamente informe, mutável e incerta por definição, à espera da mão do artista para receber as primeiras feições. Havia, portanto, uma grande liberdade artística, pois que se podia reordenar a forma dos modelos de acordo com a necessidade. De fato, algo como um estágio intermediário entre o modelo vivo e a escultura. Já o pintor que se colocasse diante de um modelo feito com materiais rígidos necessariamente deveria estar satisfeito com a pose da escultura, a qual havia sido escolhida porque, como já se insistiu no capítulo anterior, tinha a capacidade de conferir autoridade à obra nascente. Essas estatuetas constituíam uma coleção de formas escolhidas como cânones e que, como tal, não podiam – ou ao menos não precisavam – ser modificadas. No primeiro caso há um livre trânsito entre sujeito e objeto; no segundo, a presença do objeto domina o processo e impede que a subjetividade se manifeste em sua plenitude.

Para definir de modo mais apropriado essa questão, é possível recorrer ao conceito de *Pathosformel* proposto por Aby Warburg. Com efeito, a constatação de que algumas das formas

⁵⁵ COONIN, 2003, pp. 103-20. Outra aproximação a esse tema foi efetuada por Giancarlo GENTILINI (2004, pp. 199-227).

⁵⁶ PINO, 1548, f. 29r-v.

das obras da Antigüidade clássica trazem consigo conteúdos emocionais de intensa exaltação interior constitui um fator fundamental para se compreender a recepção dessas mesmas formas por parte dos artistas renascentistas. Contudo, Warburg também percebeu que a identificação com a Antigüidade não podia ser vista como a única chave de acesso à arte produzida em Florença no final do século XV, posto que um forte sentimento com relação à religião cristã e ao sagrado entrelaçava-se com aquelas formas profanas do mundo antigo. Então Warburg, como esclareceu Gombrich⁵⁷, foi buscar nos estudos de lingüística conduzidos por Hermann Osthoff um meio para decifrar o problema com o qual se havia deparado. Algumas línguas indo-européias formam os graus comparativo e superlativo com raízes diferentes da original. Assim, o latim tem *bonus*, *melior* e *optimus*. Osthoff então concluiu que isso ocorria na tentativa de se acrescentar ênfase à linguagem, de modo que quanto mais enfática e emocional fosse a língua, menos se estaria satisfeito com a mera inflexão lógica da raiz. A resposta, portanto, vinha do *bom vizinho*. Para uma arte que buscava expressões mais acentuadas do que o normal – como era o caso da arte produzida na Toscana durante o século XV –, não bastava intensificar suas próprias características. Era preciso, outrossim, encontrar variações formais em raízes distintas, e isso poderia ocorrer com a eleição de elementos que trouxessem em sua essência algo da mais profunda contemplação (*ethos*) ou da máxima excitação (*pathos*). Pois Warburg percebeu que na capela Sassetti, da igreja florentina de Santa Trinita, havia um exemplo perfeito de compatibilidade entre esses elementos⁵⁸. De um lado havia a devoção dos franciscanos representados no ciclo de afrescos e, atuando como imagens votivas, os retratos do comitente, de seus familiares e das pessoas que lhe eram próximas; de outro, os sarcófagos de matriz clássica, os quais eram rodeados por relevos pagãos em que se sobressai a figura do centauro com a funda – *impresa* pessoal de Francesco Sassetti. Correntes que, a um primeiro olhar, deveriam repelir-se, na verdade harmonizavam-se na Florença do final do século XV. E como que para coroar a decoração daquele ambiente, Sassetti fez Ghirlandaio colocar no altar da capela um quadro com uma *Adoração dos pastores* (fig. 13). Era, para Warburg, uma prova a mais da validade de sua teoria, pois na realização da obra Ghirlandaio conseguiu conciliar a devoção da religiosidade

⁵⁷ Cf. GOMBRICH, 1970, pp. 177 e ss.

⁵⁸ Cf. WARBURG, 1999, pp. 223-62, sobretudo pp. 242-9.

cristã contida na arte nórdica de Hugo Van der Goes (fig. 14) com a intensidade expressiva das *Pathosformeln* clássicas – manifestadas sobretudo nos personagens que seguem o cortejo dos reis magos e que têm a forma clássica salientada pela proximidade com a figura em relevo colocada na base do arco do triunfo. Tratava-se, portanto, de forças opostas, conflitantes, mas que atuaram juntas durante o Renascimento, de maneira que deveriam ser interpretadas como polaridades resolvidas no equilíbrio das tensões – e não na forma de uma dicotomia que acabaria por fornecer uma síntese talvez concludente e redutiva. O fato é que, embora pontos extremos de uma escala de múltiplas gradações⁵⁹, esses dois conceitos apresentados por Warburg tinham força suficiente para propiciar a compreensão de aspectos essenciais da arte renascentista.



13
DOMENICO GHIRLANDAIO
Adoração dos pastores, 1485
Capela Sassetti, Santa Trinita, Florença



14
HUGO VAN DER GOES
Adoração dos pastores, 1476-9c.
Uffizi, Florença

O recurso às formas clássicas por parte dos artistas italianos estava alicerçado em um dos pólos dessa teoria, isto é, nas *Pathosformeln*, e as esculturas feitas com materiais duros eram os veículos por excelência para a conservação e propagação dessas formas. Por outro lado, os modelos plásticos auxiliares, embora pudessem comportar uma identificação com essas formas emocionais, não estavam obrigados a tal. De fato, há muitos casos em que formas dessa natureza podem ser vinculadas ao uso de modelos plásticos, mas certamente também há situações em que

⁵⁹ Cf. PORT, 2006, p. 42.

isso não ocorre. De algum modo, essa teoria mostra-se excessivamente rígida para abarcar a variedade e a flexibilidade inerentes aos modelos de cera e argila. O que de fato diferencia uma escultura rígida herdada de um artista do passado de um modelo plástico de cera ou argila que oferecia a possibilidade de manipulação é que estes eram utilizados quando o repertório das obras do passado não mais era suficiente, quando o artista se confrontava com questões que excediam as que estavam presentes no conjunto de modelos existentes; enfim, quando o que se queria representar estava além das formas emocionais que acompanhavam os modelos à disposição. É por isso que é possível afirmar que os modelos plásticos auxiliares davam muito maior vazão à individualidade do artista, pois que além de poderem assumir formas de alta expressividade provenientes do mundo clássico, com eles o artista via-se livre para ultrapassar tanto esses mesmos limites quanto os limites impostos pela rigidez da matéria.

De fato, mesmo os trabalhos feitos com argila e os feitos com cera não apresentam uma perfeita equivalência. Para uma melhor compreensão disso, é oportuno apresentar aqui os relatos de Bernardino Campi e Giovanni Battista Armenini, dois dos maiores entusiastas da utilização de modelos plásticos por pintores – os quais posteriormente serão examinados mais detidamente. Armenini, que conheceu Bernardino, em seus *verdadeiros preceitos da pintura* assim apontava para a questão da maleabilidade característica da cera:

Mas quem ainda não sabe que a partir de uma ou duas esculturas, somente com o girá-las em diversas direções, podem ser extraídas muitas outras figuras em pintura, e todas diferentes entre si? Quem quer que considere o *Juízo Final* de Michelangelo perceberá que esse método foi utilizado por ele. Tampouco faltaram aqueles que disseram que Michelangelo possuía alguns modelos de cera feitos por ele próprio e que lhes torcia os membros à sua maneira – banhando antes as articulações em água quente para que amolecessem⁶⁰.

E Bernardino Campi, que em seu breve *parecer sobre a pintura* aconselha o uso de modelos de cera e ensina como fabricá-los, deixa claro que a possibilidade de manipulação era uma das vantagens de se trabalhar com esse material:

Essa figura deve estar em pé, com as pernas um pouco abertas e os braços estendidos, de modo que facilmente se possa moldar com gesso e produzir em cera tantas quantas forem necessárias para a história. Enquanto estiverem frescas será possível ajustá-las em seus atos, ao passo que se endurecerem

⁶⁰ ARMENINI, 1587, pp. 98-9 (cf. cat. anexo). Ainda sobre o uso que Michelangelo teria feito de modelos de cera para suas pinturas, cf. adiante pp. 38-9.

demasiadamente poderão então ser colocadas por um tempo em água morna, e assim amolecerão⁶¹.

Ocorre que os modelos de argila, dos quais Bernardino não trata, apenas podiam ser manipulados enquanto a peça estivesse fresca. Segundo Armenini⁶², eles também deveriam ser feitos a partir de uma fôrma de gesso, a qual, por sua vez, deveria ser produzida a partir de uma figura reconhecida pela qualidade. As novas peças de argila moldadas nessa fôrma de gesso deveriam então ser trabalhadas até que os resultados ambicionados fossem atingidos, e isso para que o pintor, que contrariamente ao pintor ideal de Pino geralmente não era familiarizado com a atividade da modelagem, não precisasse recomeçar sempre do princípio. Feito isso, as peças secariam e enrijeceriam, e para cada nova situação uma nova peça deveria ser moldada a partir da fôrma de gesso. Se, no entanto, após serem utilizados na composição para a qual haviam sido fabricados os modelos de argila ainda fossem conservados, isso significaria o reconhecimento de que o processo havia sido bem sucedido e que, portanto, eles poderiam ser mantidos entre as demais esculturas que compunham o repertório do ateliê. De todo modo, essa seria uma etapa posterior, a qual de forma alguma impede que os modelos de argila e cera sejam agrupados em uma mesma categoria.

Uma vez que se delimitou a matéria com a qual eram fabricados os modelos plásticos auxiliares, resta agora tratar da função desses modelos para os pintores. Em suma, ou eram empregados nos momentos de estudo ou eram destinados a auxiliar o pintor na resolução de problemas técnicos e típicos das fases de execução da obra. Por conseguinte, podiam ser relativos aos panejamentos e à pose da figura, mas também podiam ser aplicados quando sobrevinham dúvidas referentes aos escorços, à composição e à iluminação.

A reprodução dos panejamentos talvez seja a mais antiga e mais longa função a que foram associados os modelos plásticos. Seguramente os artistas do século XV valiam-se desses modelos para tal finalidade, como bem atesta o relato de Vasari sobre Piero della Francesca: *Piero cultivou bastante o hábito de fazer modelos de argila, e sobre eles acomodava tecidos molhados com infinitudes de pregas para retratá-los e deles se servir*⁶³. O fato de esses modelos

⁶¹ CAMPI, 1584, p. 124 (cf. cat. anexo).

⁶² ARMENINI, 1587, pp. 97-8 (cf. cat. anexo).

⁶³ VASARI, 1568, III, p. 264.

poderem permanecer na mesma posição pelo tempo que fosse necessário, tendo o artista a possibilidade de interromper o trabalho quando bem desejasse para retomá-lo mais tarde, foi o fator determinante para a sobrevivência desse modo de utilização dos modelos plásticos. Essa prática foi amplamente aceita e difundida, e três séculos mais tarde ela ainda seria mencionada por Niccola Passeri⁶⁴. Até mesmo no ambiente da Academia Real de Pintura e Escultura francesa há relatos de sua aplicação. Com efeito, o secretário da Academia, Henry Testelin, refere-se a ela ao menos em duas oportunidades. Nos seus *sentiments des plus habiles peintres* – obra publicada sem data, em La Haye, e que recebeu uma segunda edição em 1696 –, Testelin apresenta uma espécie de resumo dos debates mantidos durante doze anos de conferências na Academia. Ele escreve na forma de seis discursos ficticiamente proferidos como prestação de contas a Colbert, e no prefácio da obra lê-se:

Quanto ao modo de vestir as figuras, tudo o que foi dito se reduziu a duas ou três observações: que [o aprendiz deveria] seguir *a moda ou a tradição* e, a exemplo dos autores antigos, modelar figuras nuas em argila ou cera, acomodando tecidos sobre elas para estudar as dobras de acordo com a idéia que tivesse projetado⁶⁵.

Depois desses discursos, a obra de Testelin apresenta seis tabelas, algo como um guia teórico que deveria ser facilmente apreendido por todos os pintores subjugados pelos ditames daquela instituição. Na quinta tabela o secretário novamente insiste na questão dos modelos plásticos utilizados para fins de panejamento:

Devem-se ajustar os tecidos sobre as figuras para que pareçam roupas verdadeiras e não trapos jogados ao acaso somente sobre algumas partes do corpo; para esse efeito, deve-se vestir o modelo antes de colocá-lo na ação desejada e devem-se preferir pequenos modelos de cera a um manequim de madeira, sobre o qual nada além do seco e débil pode ser feito⁶⁶.

Notável nessas passagens tanto a exortação ao uso de modelos plásticos quanto o repúdio ao modelo articulado de madeira⁶⁷. Este, de fato, embora também fosse manipulável, era

⁶⁴ PASSERI, 1795, I, pp. 114-5 (cf. cat. anexo). Trata-se de um diálogo em que Passeri apresenta como interlocutores Mengs e Winckelmann. É Mengs quem diz sobre Rafael: *quis ainda ele dominar aquela parte da escultura que se denomina plástica, a qual foi praticada por quase todos os primeiros hábeis professores italianos, os quais industriosamente aprenderam a modelar com cera e argila para formar seus modelos e vesti-los com pequenos tecidos [...]*.

⁶⁵ TESTELIN, 1696, prefácio (p. 6); também in: *Conférences...*, 2006, p. 699 (cf. cat. anexo, Testelin, 1667).

⁶⁶ TESTELIN, 1696 (quinta tabela, sobre a disposição); também in: *Conférences...*, 2006, p. 679 (cf. cat. anexo, Testelin, 1678).

⁶⁷ Há algum tempo, quando esta pesquisa ainda estava no início, escrevi um artigo sobre o *Parecer sobre a pintura*

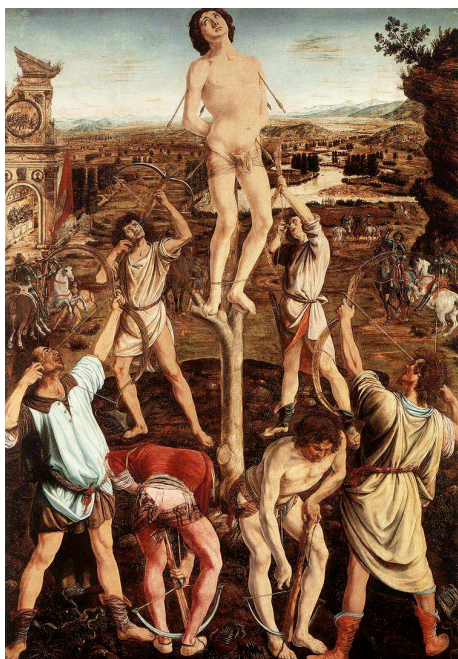
demasiadamente esquemático para atender aos anseios de vivacidade que os artistas da época alimentavam. Com isso em mente, compreende-se a censura de Testelin ao uso desse gênero de modelos, que no final das contas acabava sendo responsabilizado pelo aspecto duro apresentado em algumas obras.

A intenção de contrafazer os panejamentos e de expressar de modo mais característico as variações de volume, cor e luz que neles advinham decerto deu impulso ao uso dos modelos plásticos auxiliares entre os pintores da Itália central, e logo veio se somar a essa função a possibilidade de se utilizar esses modelos para sanar dúvidas decorrentes da própria pose da figura. Nesse sentido, a obra de Antonio Pollaiuolo, artista que será tema do capítulo 3.2 desta seção, poderá fornecer um adequado testemunho. Como bem notou Laurie Fusco, possivelmente Pollaiuolo se serviu de um modelo antigo – um *Mársias*, também conhecido como *uomo della paura* – para realizar os arqueiros do *Martírio de São Sebastião*⁶⁸ (fig. 15-16). De fato, a pintura apresenta sempre o mesmo modelo, o qual apenas é girado, com pequenas alterações de postura, ao redor do mártir⁶⁹. Assim, para efeito de análise, pode-se considerar um único arqueiro, e, para facilitar o confronto com o enquadramento fotográfico da escultura do Bargello apresentado na figura 16, optou-se aqui por aquele que está ao fundo e à esquerda.

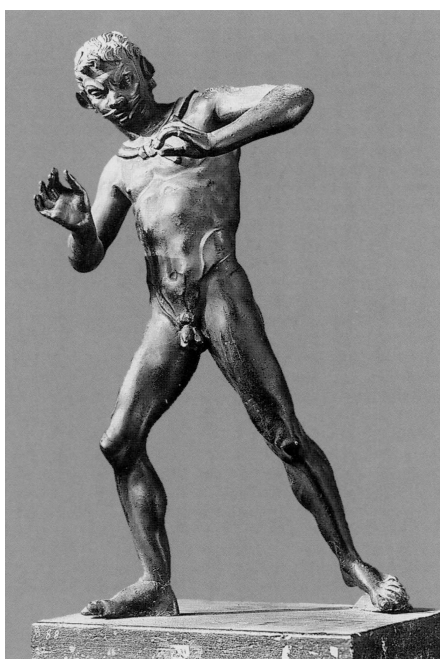
de Bernardino Campi (cf. RAGAZZI, 2007, p. 43, n. 54). Naquela ocasião, por desconhecer esses trechos de Testelin e referindo-me aos comentários de Roger De Piles para o *De arte graphica* de Dufresnoy (1668) (cf. cat. anexo), afirmei que o relato de De Piles deveria ser considerado como uma exceção. De fato, De Piles considera o emprego de modelos plásticos levado às últimas consequências, tal qual recomendado por Bernardino Campi e Armenini e utilizado por Tintoretto e Poussin – que, de resto, era amigo de Dufresnoy. A única ressalva que aqui posso fazer é que Testelin, como porta-voz da Academia, parece limitar seu interesse pelos modelos plásticos à imitação dos panejamentos, e não tenho conhecimento de que ele tenha proposto o uso dos mesmos para solucionar questões mais complexas como as relativas aos escorços ou à composição. Quanto aos modelos articulados, um interessante relato sobre a fortuna que alcançaram durante o século XIX pode ser encontrado em WOODCOCK, 1998, pp. 445-64 – artigo que me foi recomendado pelo colega André Luiz Tavares Pereira.

⁶⁸ Cf. FUSCO, 1982, p. 188. Note-se, no entanto, que a pose é recorrente em relevos da Antigüidade e na obra do próprio Pollaiuolo (cf. fig. 38). Posição semelhante, à exceção dos braços e da cabeça, é apresentada também pelos *Dióscuros* da Piazza del Quirinale de Roma (século II, a partir de um original grego do século V a.C.). Enfim, vale dizer que essa posição foi largamente utilizada por artistas renascentistas, desde Paolo Uccello (cf. a figura ao fundo, de costas, na cena do *Dilúvio* pintada no *Chiostro Verde* em Santa Maria Novella, em Florença) até, por exemplo, Luca Signorelli (cf. a *Conversão de São Paulo*, da Basílica de Loreto) (cf. MIDDELDORF, 1980, II, pp. 247-50 e WRIGHT, 2005, pp. 168, 327-8).

⁶⁹ Cf. ETTLINGER, 1978, pp. 36-51, sobretudo p. 49 – que, no entanto, não explora as diferenças existentes entre um modelo espelhado e um girado (ao que se retornará no capítulo 3.2 desta seção).



15
ANTONIO POLLAIUOLO
Martírio de São Sebastião, 1475
National Gallery, Londres



16
Réplica do antigo, segunda metade do século XV
Mársias ou 'Uomo della paura'
Bargello, Florença

Logo à primeira vista, percebe-se que a postura das pernas é bastante semelhante. O tronco, no entanto, que na escultura está levemente inclinado para o lado direito, na pintura aparece perpendicular ao solo. Também os braços do arqueiro diferenciam-se do modelo antigo, e o mesmo se pode dizer em relação à cabeça. Portanto, uma vez que se aceite a dependência da pintura em relação à obra antiga, então será preciso reconhecer que Pollaiuolo precisou inserir essas modificações para adaptar o modelo antigo às exigências do tema que estava sendo retratado. Como é sabido, antes de se tornar pintor, Pollaiuolo era um renomado ourives e escultor – profundo conhecedor, portanto, da modelagem, a etapa que antecede a fundição. Sendo assim, é bastante verossímil que, em vez de utilizar como modelo a própria escultura antiga, ele a tenha refeito em cera ou argila e que, a partir desse novo modelo maleável, ele tenha ajustado as poses dos quatro arqueiros de acordo com a necessidade⁷⁰. Desse modo, Pollaiuolo pode ser

⁷⁰ Cf. HYATT MAYOR, 1964, p. 207, que, embora sem efetuar a associação com um modelo da Antiguidade, já fazia menção ao uso de um modelo plástico para essa obra. Quanto aos dois arqueiros curvados, para os quais pode ser aplicada uma lógica semelhante, cf. o parecer de Alison Wright (1997, p. 70) que, desconsiderando a possibilidade de Pollaiuolo ter se valido de um modelo feito com materiais flexíveis, rejeitou o emprego de um

considerado o artista que possibilitou uma espécie de ligação entre o uso de esculturas da Antigüidade e o de modelos plásticos auxiliares. À *Pathosformel* do modelo clássico eram acrescentados elementos pessoais. A forma do mundo antigo, reconhecida por sua excelência, necessitava de umas poucas modificações para se adequar aos propósitos do artista, e para tanto os flexíveis modelos plásticos apresentavam-se como os mais apropriados aparatos mediadores. Com efeito, eles revelavam-se satisfatórios nas pequenas alterações de pose, não traziam consigo a inconveniente inconstância do modelo vivo e ainda possibilitavam uma boa compreensão do relevo – aspecto dos mais importantes para os artistas do Quatrocentos.

Além dessas duas funções básicas, logo os modelos plásticos começaram a ser requisitados na tentativa de solucionar outro problema crucial para o artista do Renascimento. Se a codificação da perspectiva havia sido bem sucedida no que se refere à construção do espaço, não se encontrava uma teoria satisfatória para a figura humana. Efetivamente, apenas Piero della Francesca e Dürer tentaram aplicar as regras da perspectiva ao corpo humano, e mesmo eles o fizeram mais como uma possibilidade teórica do que como um método praticável⁷¹. A complexidade da operação tornava inviável sua aplicação prática, de modo que não se conseguia realizar esse tipo de escorços através do método da perspectiva artificial – ao menos não sem muito custo e tendo consumindo uma quantidade de tempo desproporcional à que dispunha um artista da época. Vasari, por exemplo, no capítulo em que trata dos escorços das figuras vistas de baixo para cima, assim reflete sobre a questão:

[Quanto aos escorços], jamais houve pintor ou desenhista que tenha feito melhor do que o nosso Michelangelo Buonarroti, e ainda ninguém melhor o podia fazer, uma vez que ele, divinamente, fez as figuras em relevo. Primeiramente, para esse fim, fez ele modelos de argila e de cera, e a partir destes – que permanecem parados mais do que o modelo vivo – extraiu os contornos, as luzes e as sombras. Esses

único modelo tridimensional por encontrar diferenças entre os dois personagens. De fato, como bem notou a estudiosa, a posição das cabeças e os trajes não apresentam uma perfeita correspondência, mas isso apenas representaria um empecilho se se tratasse da utilização de uma escultura feita com materiais rígidos, posto que essas divergências de forma alguma impedem que se considere o uso de um modelo plástico.

⁷¹ Cf. PANOFISKY, 1996, p. 96. E Panofsky nota como mais tarde o autor do *Codex Huygens* (Carlo Urbino da Crema) tentou suprir essa lacuna valendo-se, no entanto, de princípios euclidianos; Carlo Urbino abria mão, portanto, do método da *perspectiva artificialis* para se lançar aos problemas da *perspectiva naturalis* (cf. cap. 2.4 da seção II). Ademais, Jeanne Peiffer demonstrou como o gênero dos *Kunstbücher* foi, de certo modo, popularizado depois que foram publicados *Underweysung der Messung* (1525) e *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528). Embora Dürer buscasse um equilíbrio entre teoria e prática, para os artistas iniciantes essas obras eram demasiado complexas, pelo que os *Kunstbücher*, de natureza essencialmente prática, eram recebidos mais facilmente (PEIFFER, 2006, pp. 123-51).

[escorços] proporcionam aos imperitos imensos inconvenientes porque eles não conseguem atingir com o intelecto a profundidade de tal dificuldade, a qual é a mais penosa de bem se realizar em pintura. É certo que os nossos antecessores, como amantes da arte, encontraram o modo de deduzi-los em perspectiva através de linhas – coisa que antes não se conseguia fazer –, e impulsionaram-nos tão adiante que hoje se alcançou a verdadeira maestria no fazê-los [...].

Dessa espécie [de escorços] os pintores modernos fizeram alguns difíceis, como por exemplo em uma abóbada as figuras que, quando se olha para cima, escorçam e afastam-se; denominam-se *di sotto in su*, e têm tanta força que como que furam as abóbadas. Esses escorços, no entanto, não podem ser feitos se não forem retratados a partir do natural ou se não forem reproduzidos os movimentos e as posturas a partir de modelos dispostos à altura adequada⁷².

Fica claro que, apesar de a regra da perspectiva já ter sido codificada pelos *antecessores* das gerações de Michelangelo e Vasari, e não obstante o fato de que os bons artistas modernos deveriam dominá-la por completo, para a realização dos escorços da figura humana deveria ser seguido o procedimento adotado por Michelangelo. O julgamento subjetivo – a *medida do olho* – passava a ser mais importante do que a *regra* e a *medida* do primeiro Renascimento. Vasari, por conseguinte, sugere o uso de modelos vivos ou de *modelos dispostos à altura adequada*, alternativa que faz pensar em modelos plásticos suspensos por fios ou apoiados sobre superfícies elevadas tal qual tratados por Bernardino Campi ou Roger De Piles e utilizados por Tiziano ou Tintoretto⁷³ – situações que serão abordadas de forma mais minuciosa nos momentos adequados.

Um exemplo emblemático do universo de procedimentos práticos que estava em questão foi muito bem apontado por Pietro Roccasecca⁷⁴. Ao analisar um desenho de Francesco Primaticcio realizado por volta de 1543 (fig. 17), esse autor notou que o artista se valeu de uma espécie de colagem, pois embora tenha utilizado as regras da perspectiva linear para a construção do espaço arquitetônico, para a figura da Minerva ele não seguiu a mesma orientação⁷⁵. Portanto, daí se deduz que essa figura foi feita isoladamente, a partir de uma escultura ou de um modelo plástico, e que somente então foi inserida naquela arquitetura realizada de acordo com as regras da perspectiva artificial. De fato, segundo Cristoforo Sorte esses dois métodos eram bastante

⁷² VASARI, 1568, I, pp. 122-3 (cf. cat. anexo).

⁷³ Cf. CAMPI, 1584, pp. 124-5; DU FRESNOY, 1668, p. 110; LOMAZZO, 1590, p. 53 para Tiziano; RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7 para Tintoretto (cf. cat. anexo).

⁷⁴ ROCCASECCA, 2005, pp. 246 e ss.

⁷⁵ Cf. ainda SMITH, 1974, pp. 239-48, em que se mostra que Mantegna, para a realização do *Cristo morto* da Pinacoteca de Brera, seguiu uma orientação para a figura do Cristo e outra para o leito sobre o qual seu corpo está depositado.

familiares a Giulio Romano – junto de quem, de resto, Primaticcio obteve sua formação –, mas esse assunto será pormenorizado mais adiante, no capítulo 2.1 da próxima seção.



17
FRANCESCO PRIMATICCIO
Minerva, 1543c.
Département des Arts Graphiques, Louvre, Paris
Inv. 8552

Resta tratar de duas outras funções que acabaram sendo atribuídas aos modelos plásticos auxiliares, isto é, a composição e a iluminação. Efetivamente, o uso desses modelos para resolver problemas desse gênero é bastante conhecido, e talvez os casos de Tintoretto e Poussin sejam os que alcançaram maior fortuna. E embora a fluidez de Tintoretto e o rigor de Poussin revelem resultados absolutamente distintos, o fato é que os modelos plásticos auxiliares foram empregados por ambos os artistas com a mesma intenção, isto é, como ferramentas adequadas para expressar a forte propensão à teatralidade que lhes é característica. Desse modo, ainda que sejam casos cujos resultados formais sejam até mesmo inconciliáveis, todavia o contraste provocado por esse confronto poderá ser útil para demarcar com maior exatidão o ponto aqui analisado.

Assim, no século XVIII, o conde Francesco Algarotti, seguindo uma longa tradição da literatura artística, ainda mencionava o uso de modelos plásticos por parte desses dois pintores com o objetivo de exemplificar o modo correto para se contrafazer os efeitos de claro-escuro:

Para tal fim seria útil modelar, como costumavam fazer Tintoretto e Poussin, pequenas figuras do tema que se pretende representar sobre a tela e depois, durante a noite, iluminá-las com luz de lamparina. Com isso, verdadeiramente poderá o pintor certificar-se de que aquele claro-escuro concebido em sua mente não esteja

contrário à ordem das coisas. Ao variar a altura e a direção da luz poderá ainda encontrar aqueles acidentes que melhor correspondam aos seus desígnios, estabelecendo assim o sistema correto da iluminação do quadro. Tampouco posteriormente lhe será difícil modificar a característica das sombras, suavizá-las e esfumá-las com maior ou menor intensidade de acordo com o local da história e segundo essa ou aquela qualidade de luz⁷⁶.

Com efeito, a tradição segundo a qual Poussin teria se valido desses aparatos em suas obras parece remontar a Le Blond de La Tour, a Sandrart, a Félibien⁷⁷ e a Bellori, que relata como o artista utilizava-os para esclarecer, além de questões referentes aos panejamentos, outras relativas à composição e à iluminação:

Quando [Poussin] desejava realizar suas composições, depois que havia concebido a criação, fazia um esboço que apenas fosse suficiente para compreendê-la. Em seguida, formava pequenos modelos de cera – estatuetas de meio palmo – de todas as figuras em suas posições e compunha a história ou fábula em relevo para ver os efeitos naturais de luz e sombra dos corpos. Posteriormente, formava outros modelos maiores e vestia-os para ver à parte o caimento das pregas dos tecidos sobre os corpos; para tal fim, servia-se de uma fina tela ou de cambraia molhada, e eram-lhe suficientes apenas alguns pedaços de pano para a variedade das cores⁷⁸.

É possível imaginar Poussin exercendo a função de um diretor de cena nesses pequenos teatros. Primeiro, os personagens sendo manipulados e colocados nas atitudes planejadas; depois, todos sendo dispostos no *palco* de acordo com o que havia sido previamente elaborado no esboço. Tendo feito alguns ajustes e dando-se por satisfeito com os resultados, o artista poderia então passar aos testes de iluminação, etapa final capaz de proporcionar a segurança necessária para que ele se lançasse confiante aos desenhos mais elaborados.

Quanto a Tintoretto, uma das mais conhecidas passagens relativas ao uso de modelos plásticos auxiliares é a que Carlo Ridolfi apresentou na biografia que escreveu sobre o artista. Ele diz:

Também [Tintoretto] se exercitava fazendo pequenos modelos de cera e argila, vestindo-os com panos,

⁷⁶ ALGAROTTI, 1763, pp. 111-2. Cf. ainda a crítica que Algarotti recebeu – de acordo com uma carta de Giuseppe Ratti enviada a Bottari – de um anônimo pintor toscano quanto ao uso de modelos plásticos para fins de iluminação (in: BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, pp. 203-4) (cf. cat. anexo).

⁷⁷ Cf. BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994, pp. 267-8 para Le Blond de La Tour, p. 149 para Sandrart, p. 261 para Félibien (cf. cat. anexo [1669, Le Blond de La Tour; 1675, Sandrart; 1685, Félibien]). Ademais, sobre Poussin e o uso de modelos plásticos, cf. ARIKHA, 1994, pp. 44-7 e DE GRAZIA-STEELE, 1999, pp. 64-75 – em que as autoras, aprofundando um experimento já proposto por Anthony Blunt em sua monografia sobre Poussin (1967), refazem em cera os modelos para a *Sagrada Família na escada* (1648, Cleveland Museum of Art e National Gallery of Art, Washington).

⁷⁸ BELLORI, 1976, p. 452-3 (cf. cat. anexo). Cf. ainda o cap. 2.2 da próxima seção e a espantosa semelhança com o método de trabalho professado por Bernardino Campi.

procurando minuciosamente através das pregas dos tecidos as formas dos membros. Depois distribuía [esses modelos] em pequenas casas e perspectivas feitas com tábuas e cartões, ajustando, pelas janelas, pequenas tochas, extraindo de tal modo as luzes e as sombras. Também suspendia com fios alguns modelos nas vigas para observar os efeitos que produziam quando vistos de baixo, para assim formar os escorços que se pintam nos tetos, compondo de tal modo estranhas invenções⁷⁹.

Ocorre que, como bem notou Paola Rossi⁸⁰, a grande maioria dos desenhos de Tintoretto apresenta somente estudos de figuras isoladas. Esboços da obra como um todo, como no caso do desenho preparatório para *Vênus, Marte e Vulcano*⁸¹, de fato constituem uma exceção entre os desenhos do mestre. Todavia, tal predomínio de modo algum desacredita o relato de Ridolfi. A própria Paola Rossi sugeriu que possivelmente Tintoretto tivesse por hábito esboçar a composição diretamente sobre a tela, talvez depois de ter estudado a *organização cênica* por meio dos aparatos reportados por Ridolfi – prática que, de resto, essa autora acredita que remonte ao período de formação do artista. Se a grande tradição da pintura a fresco exigia um profundo e minucioso planejamento da obra, em Veneza, onde o clima lagunar era desfavorável a essa técnica, as facilidades da pintura a óleo parecem ter chegado ao extremo de fazer com que, em alguns casos, fossem dispensados os cartões. Além disso, Veneza era uma cidade em que as cerimônias cívicas e religiosas assumiam uma destacada posição. Ao longo do ano, alternavam-se festividades que reverenciavam os santos protetores da cidade, produções de grandes recepções diplomáticas e encenações de temas bíblicos, históricos e políticos. A própria arquitetura da cidade reflete a estreita ligação dos venezianos com a teatralidade. Tintoretto, conhecedor dessa linguagem, colaborador da *Compagnia dei Sempiterni* – uma das *compagnie delle calze* responsáveis pela elaboração desses espetáculos⁸² –, seguramente introduziu em sua pintura formas de expressão teatrais para melhor se comunicar com o público local. Para tanto, nada mais cômodo do que recorrer a encenações com modelos plásticos arranjados em teatros em miniatura.

⁷⁹ RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7 (cf. cat. anexo).

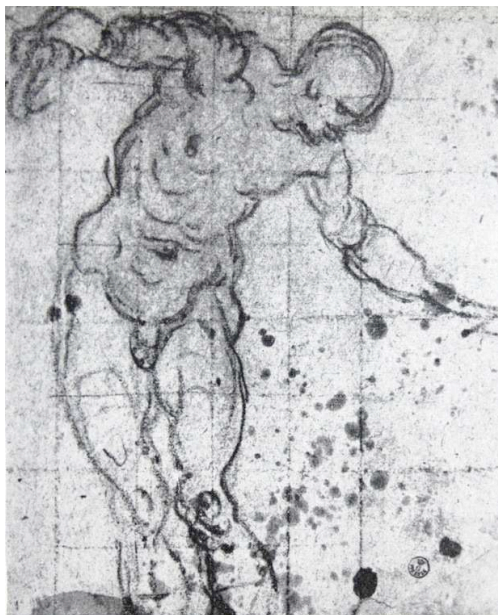
⁸⁰ ROSSI, 1975, pp. 6-7.

⁸¹ A pintura integra o acervo da Alte Pinakothek de Munique, enquanto que o desenho é mantido pelo Staatliche Museen de Berlim.

⁸² E lembre-se que Ridolfi traz informações sobre a participação de Tintoretto na preparação dos espetáculos cênicos que aconteciam em Veneza (cf. RIDOLFI, 1648, II, p. 60).



18
JACOPO TINTORETTO
Estudo de nu
British Museum, Londres
1913,0331.182



19
JACOPO TINTORETTO
Estudo de nu
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença
12993 F



20
JACOPO TINTORETTO
Estudo de figura
British Museum, Londres
1913,0331.189



21
JACOPO TINTORETTO
Estudo de figura
Royal Collection, Windsor
RL 4823

Seja como for, alguns dos desenhos de figuras isoladas, pelo tratamento impreciso dado aos contornos, inegavelmente remetem a modelos plásticos de cera ou argila. Se comparadas as figuras 18 a 21, ao menos será preciso reconhecer a possibilidade de Tintoretto ter utilizado essa espécie de modelos, os quais, com leves torções das articulações, conseqüentemente eram capazes de assumir diferentes feições. Por conseguinte, é possível que Tintoretto se valesse de um método semelhante ao relatado por Bellori sobre Poussin⁸³, isto é, que para as figuras isoladas ele modelasse peças maiores do que as figuras de meio palmo utilizadas nas composições. Ademais, de acordo Raffaello Soprani⁸⁴, o escultor genovês Niccolò Roccatagliata costumava fornecer modelos para Tintoretto utilizar em suas pinturas, o que, embora sendo um relato posterior, contribui para comprovar que efetivamente os modelos plásticos faziam parte do processo criativo empregado pelo artista.

Tintoretto, no entanto, não se limitou a utilizar apenas modelos plásticos de cera ou argila. De acordo com relatos encontrados na literatura artística e com os próprios desenhos deixados pelo artista sabe-se que ele também se valeu de modelos feitos por escultores célebres de sua época. Com efeito, esse apresenta-se como um momento oportuno para que se revele outro aspecto importante na busca de uma apropriada delimitação do campo dos modelos plásticos auxiliares.



22
JACOPO TINTORETTO
*Estudo a partir da escultura o 'Dia' feita por Michelangelo
para o túmulo de Giuliano de' Medici em San Lorenzo*
Département des Arts Graphiques, Louvre, Paris
Inv. 5384r

⁸³ Citado logo acima.

⁸⁴ SOPRANI, 1768, p. 354 (cf. cat. anexo).

Segundo Raffaello Borghini, Tintoretto utilizou como modelo esculturas de Jacopo Sansovino⁸⁵ e de Giambologna⁸⁶. Entretanto, o mais extraordinário nesse sentido são os estudos que o pintor fez a partir de modelos de Michelangelo⁸⁷ – cf., por exemplo, a fig. 22. Novamente é Ridolfi quem oferece o relato mais detalhado:

Então [Tintoretto] pôs-se a reunir, de diversas partes e com grandes despesas, modelos de gesso de mármore antigos. Conseguiu que lhe trouxessem de Florença os pequenos modelos de Daniele da Volterra feitos a partir das figuras do sepulcro dos Medici em *San Lorenzo* – isto é, a Aurora, o Crepúsculo, a Noite e o Dia. Estudou-as minuciosamente e realizou inúmeros desenhos à luz de tochas para alcançar, por meio das sombras vigorosas que produzem tais luzes, uma maneira forte e destacada⁸⁸.

Sabe-se, por meio de Vasari⁸⁹, que efetivamente Daniele da Volterra executou essas cópias das esculturas de Michelangelo por volta de 1557, embora Paola Rossi acredite que Tintoretto já possuísse modelos do famoso monumento antes mesmo de obter as cópias de Daniele⁹⁰. A questão que importa agora, contudo, é determinar se modelos como esses de Michelangelo, muitas vezes fabricados em cera ou argila, podem ser equiparados aos modelos plásticos auxiliares como os que até aqui foram apresentados.

De fato, a fama de Michelangelo por volta de 1550 era extraordinária. Conforme se assinalou no capítulo anterior, acreditava-se que os grandes mestres formados nos últimos anos do século XV haviam atingido tamanho grau de excelência que não apenas podiam legitimamente ser comparados ao antigo, mas antes que o haviam superado. O discurso vasariano de 1550 insiste nesse ponto e situa Michelangelo no ápice de toda a estrutura que se estendia desde a Antigüidade, o que nada mais era do que a expressão de um pensamento que se difundia havia algum tempo. Em 1537, por exemplo, Pietro Aretino enviou uma carta a Michelangelo fazendo-lhe sugestões sobre o programa iconográfico a ser adotado nos afrescos do *Juízo Final* da Capela Sistina. Como se sabe, Michelangelo desprezou esses conselhos, provocando assim a inimizade

⁸⁵ BORGHINI, 1584, p. 551 (cf. cat. anexo).

⁸⁶ BORGHINI, 1584, p. 558 (cf. cat. anexo).

⁸⁷ Também relatado por Borghini (1584, p. 551) (cf. cat. anexo).

⁸⁸ RIDOLFI, 1648, II, p. 6.

⁸⁹ VASARI, 1568, V, p. 546.

⁹⁰ Cf. ROSSI, 1975, p. 5 – parecer compartilhado por Paul Joannides (1993, p. 818) e Roland Krischel (2007, p. 119).

de Aretino⁹¹. Contudo, essa carta merece destaque porque nela já aparece evidenciada a crença na superação do antigo. Aretino diz a Michelangelo: *Em tuas mãos vive escondida a idéia de uma nova natureza; [...] o mundo tem muitos reis, mas apenas um Michelangelo, [...] ademais, quando nos voltamos para ti, não mais lamentamos a falta de Fídias, Apeles ou Vitrúvio, cujos espíritos não foram mais do que sombras do teu espírito*⁹². Na seqüência, Aretino afirma que Michelangelo é o único escultor, o único pintor e o único arquiteto, idéia que seria retomada por Vasari⁹³. De fato, Vasari, referindo-se a Michelangelo na introdução à terceira parte das *Vidas*, diz: [Michelangelo] *supera e vence não apenas todos aqueles que já quase venceram a natureza, mas [também] os próprios famosíssimos antigos que tão enaltecidamente, sem sombra de dúvida, superaram-na; sendo único, com justiça triunfa sobre aqueles, estes e ela*⁹⁴. E para explicitar o grande drama que doravante se abateria sobre os artistas pertencentes às gerações seguintes, que se defrontavam com as obras daquele que havia superado seus antecessores, a Antigüidade e a própria natureza, Vasari afirma que as obras de Michelangelo, se confrontadas com o antigo, revelam *um fundamento mais sólido, uma graça de uma graciosidade mais completa e uma perfeição muito mais absoluta, conduzida com uma certa dificuldade tão fácil na sua maneira que é impossível que algum dia se veja melhor*⁹⁵. Buscar um modelo de Michelangelo significava, portanto, reconhecer a excelência e a autoridade desse artista e, em última instância, significava render-se ao mestre perfeito que, desse modo, assumia a função de uma verdadeira gramática artística capacitada a oferecer um mesmo vocabulário e uma mesma sintaxe a todos os que pretendessem se expressar naquela língua. Assim como Dante era a expressão máxima do idioma toscano, Michelangelo passava a ser a grande referência para a arte – afinidade que, de resto, seria explicitamente sustentada por Benedetto Varchi⁹⁶. Com toda essa carga, alguém

⁹¹ Cf. KLEIN-ZERNER, 1966, pp. 122-4.

⁹² Citado a partir de KLEIN-ZERNER, 1966, p. 56.

⁹³ VASARI, 1550, I, p. 27.

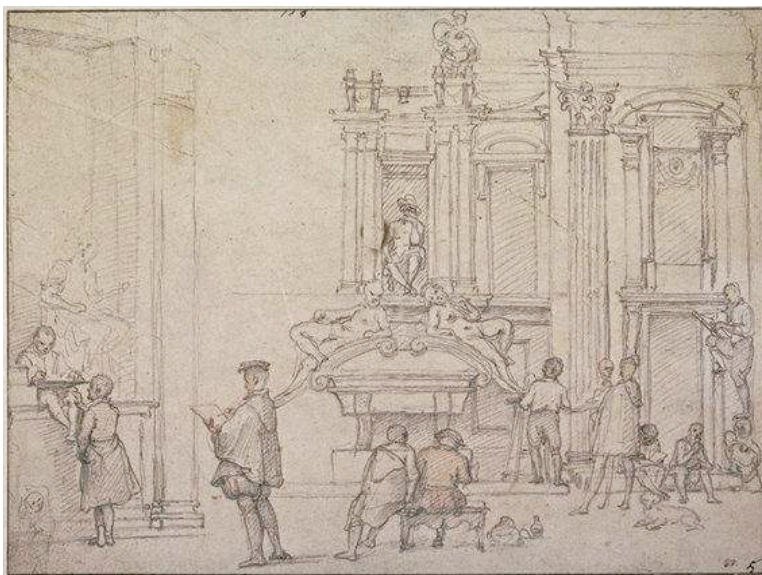
⁹⁴ VASARI, 1550, IV, pp. 10-1.

⁹⁵ VASARI, 1550, IV, pp. 11-2. Nesse trecho, Vasari está se referindo à escultura de Michelangelo; entretanto, como para ele Michelangelo era *escultor único, sumo pintor e excelentíssimo arquiteto* (1550, I, p. 27), a passagem pode ser estendida à sua obra nas três artes.

⁹⁶ VARCHI, 1549, p. 116.

poderia se atrever a manusear e transformar os modelos desse artista?

Sem dúvida, muitos foram os que ingressaram na escola michelangiana. Nesse sentido, imagem bastante esclarecedora é a gravura em que Federico Zuccari representou artistas desenhando as esculturas de Michelangelo na Capela Medici em San Lorenzo (fig. 23). Dos mais variados pontos de vista, todos empenham-se em aprender com as obras do mestre, e a capela apresenta-se como uma espécie de academia destinada à formação de artistas.



23
FEDERICO ZUCCARI
Artistas desenhando na Capela Medici em San Lorenzo
Département des Arts Graphiques, Louvre, Paris – Inv. 4554

A partir disso se compreende por que, do mesmo modo como acontecera a Tintoretto, houve também aqueles que desejaram mais e procuraram para si modelos das obras de Michelangelo. Daniele da Volterra, por exemplo, além de ter produzido as cópias das esculturas da capela Medici, é certo que também possuiu e utilizou um exemplar de um célebre modelo de Michelangelo. Hoje perdido, esse modelo, que representava *Sansão e os filisteus*, é conhecido através de diversas cópias em bronze espalhadas por museus americanos e europeus⁹⁷ (fig. 25). Michelangelo teria realizado o grupo como contraponto ao *Davi* da Piazza della Signoria, embora esse episódio na realidade tenha tido início algum tempo antes, justamente à época da realização dos modelos preparatórios para *Hércules e Caco*. A intenção era a de apresentar, lado a lado,

⁹⁷ Além da peça da Frick Collection aqui apresentada, há exemplares – que remetem a dois protótipos – ao menos nas seguintes coleções: Metropolitan Museum (Nova Iorque), Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Bargello (Florença), Staatliche Museen (Berlim), Louvre (Paris), Museum Boymans-van Beuningen (Rotterdam).

Davi e Hércules como os guardiões da cidade – um como símbolo protetor dos inimigos externos, o outro dos internos. Era, enfim, a resposta dos Medici ao republicado *Davi* de Michelangelo⁹⁸. Todavia, ao que parece Michelangelo abandonou o projeto depois que Clemente VII confiou a execução da escultura, em 1525, a Baccio Bandinelli, e apenas se pode ter uma noção do que teria sido o monumento através dos modelos que atualmente integram os acervos da Casa Buonarroti (fig. 24) e do Victoria and Albert Museum⁹⁹. Sobreveio então o saque de Roma, e com a expulsão dos Medici a república florentina teria novamente confiado a encomenda a Michelangelo – que então teria decidido modificar o tema, justamente de Hércules e Caco para Sansão e os filisteus. Vasari refere-se a essa alteração temática na biografia de Bandinelli. Diz ele que Michelangelo abandonara a primeira idéia para dedicar-se a um *Sansão que tinha dois filisteus abatidos sob si, um estando completamente morto e o outro ainda vivo, ao qual [Sansão] dirigia um golpe com um maxilar de asno na tentativa de matá-lo*¹⁰⁰. Como se pode notar, esse relato descreve perfeitamente o grupo de bronze que se conhece¹⁰¹ (fig. 25). De fato, Michelangelo só não conseguiu levar o projeto adiante porque, com o retorno dos Medici, a escultura foi definitivamente entregue a Bandinelli – que a concluiu em 1534. O artista foi então forçado a abandonar de uma vez por todas a obra, sendo em seguida reenviado para trabalhar na capela Medici e, pouco depois, partindo para sempre de Florença¹⁰².

Ademais, não bastassem todos esses percalços relativos à gênese dessa estatueta, o caso atinge um grau de complexidade ainda mais avançado quando a ela se relaciona um desenho dos Uffizi (fig. 27) – proveniente da escola de Antonio Pollaiuolo, mas já atribuído a ele próprio¹⁰³.

⁹⁸ De acordo com Alessandro Cecchi, in: ROMANI, 2003, p. 150.

⁹⁹ Cf. VASARI, 1568, VI, pp. 62-3. Quanto ao modelo de Londres, proveniente da coleção Gherardini (número de catalogação 4108-1854), foi realizado em cera e provavelmente é cópia feita a partir do modelo de argila da Casa Buonarroti – conforme indicado desde WILDE, 1927-8, p. 654. A respeito da coleção Gherardini, veja-se POPE-HENNESSY, 1970, pp. 7-26. Aproveito a ocasião para agradecer a Amy Mechowski, do *Victoria and Albert Museum*, por gentilmente ter possibilitado meu acesso a essa coleção.

¹⁰⁰ Cf. VASARI, 1568, V, p. 251. Cf. ainda, na vida de Pierino da Vinci, outra alusão do aretino ao grupo (VASARI, 1568, V, p. 234).

¹⁰¹ Devido ao ângulo da fotografia aqui apresentada, o filisteu morto ficou escondido atrás dos outros dois personagens. Veja-se, no entanto, ROMANI, 2003, p. 151.

¹⁰² Cf. POPE-HENNESSY, 2000, p. 130.

¹⁰³ Cf. TOFANI, 1986, p. 118 e WRIGHT, 2005, pp. 162-3 – que reafirma o desenho como cópia de um original de Pollaiuolo.

De fato, esse desenho, claramente realizado a partir de um modelo tridimensional, apresenta muitas semelhanças com a escultura de bronze, sendo que a diferença mais significativa entre as duas obras fica por conta da torção do tronco do herói que se percebe na escultura. Tal associação, no entanto, de modo algum inviabiliza a hipótese de que Michelangelo seja o autor do modelo que deu origem ao grupo brônzeo aqui examinado. Isso porque o torso utilizado à época de Pollaiuolo remete a uma escultura clássica, possivelmente uma daquelas que integrava a coleção de Lorenzo o Magnífico¹⁰⁴. Portanto, Michelangelo poderia ter se fundamentado tanto no desenho quanto na escultura – opção que parece mais plausível –, de maneira que do confronto entre o desenho dos Uffizi e a estatueta de bronze resulta apenas a reafirmação da influência da arte da Antiguidade, ou quem sabe de Pollaiuolo, sobre Michelangelo.



24
MICHELANGELO
Hércules e Caco
Casa Buonarroti, Florença
Inv. 192



25
ARTISTA FLORENTINO DO XVI
Sansão e os filisteus, 1550-60
The Frick Collection
Nova Iorque



26
JACOPO TINTORETTO
Sansão e os filisteus
Département des Arts Graphiques
Louvre, Paris
Inv. 5394r

¹⁰⁴ Cf. MASSINELLI, 1991, p. 22 – onde se lê que fazia parte do inventário redigido quando da morte de Lorenzo (1492) um *gnudo figura d'Ercole senza gambe* –, o qual Massinelli acredita que poderia ser a mesma escultura mencionada no inventário de Cosimo I, em 1559, como *uno torso con capo d'Hercole di bronzo antico* (1991, p. 18).

Pois bem; devido ao fato de o grupo de bronze ter sido utilizado por Daniele da Volterra em seu *Massacre dos inocentes* (fig. 28)¹⁰⁵, o nome desse artista sempre foi cogitado entre os possíveis responsáveis pela fundição realizada a partir do original perdido de Michelangelo¹⁰⁶. De fato, a partir do que se conhece, Daniele apresenta-se como uma alternativa bastante verossímil, sobretudo porque no *Massacre dos inocentes* ele tratou de utilizar o modelo em duas posições diversas. À esquerda e no primeiro plano, serviu-se dele a partir da visão principal. À direita e ao fundo, por sua vez, o modelo foi novamente retratado, mas então sob um ângulo diferente. Apesar disso, Alessandro Cecchi, cauteloso e aguardando estudos mais conclusivos sobre a obra, preferiu deixar essa atribuição em aberto, apenas indicando que o autor deva ser um dos medalhistas do entorno de Cosimo I influenciados por Bandinelli e Cellini¹⁰⁷. Como quer que tenha sido, some-se agora a isso o fato de que a fortuna do grupo não se limitou a essa primeira utilização. Com efeito, Tintoretto estudou-o à exaustão¹⁰⁸, e a figura 26 fornece um bom exemplo disso. Portanto, considerados todos esses elementos, então se pode concluir que somente um modelo que fosse obra de um grande artista provocaria uma tão intensa veneração por parte de Tintoretto e Daniele da Volterra. O nome de Michelangelo, naturalmente, sobressai-se entre os demais e, de resto, torna mais fácil compreender a admirável fidelidade com que esses dois artistas utilizaram um mesmo modelo.

¹⁰⁵ Na realidade, o quadro dos Uffizi aqui apresentado retoma o afresco realizado – a partir de cartões de Daniele – por Michele Alberti na capela Della Rovere em SS. Trinità dei Monti (Roma, 1553c.). Daniele teria voltado a trabalhar no tema com a intenção de deixar algo seu em sua terra natal, a obra tendo sido realizada para a igreja de San Pietro in Selci (Volterra) – na qual, segundo a tradição, estavam conservadas as relíquias dos mártires inocentes. Em Volterra a obra permaneceu até 1782, quando então passou aos Uffizi. Cf. ROMANI, 2003, pp. 43-4, 152-3 e CIARDI-MORESCHINI, 2004, pp. 26-9, 199-200.

¹⁰⁶ O grupo, no entanto, também já foi associado a Tribolo, a Giambologna (cf. CIARDI-MORESCHINI, 2004, p. 200) e a Pierino da Vinci (seguramente por conta de VASARI, 1568, V, p. 234).

¹⁰⁷ Cf. ROMANI, 2003, p. 150.

¹⁰⁸ Cf. ROSSI, 1975, fig. 23-35. Cf. ainda WHITAKER, 1997, pp. 177-200 (sobretudo pp. 179-80, 183-4) – ensaio que chegou a meu conhecimento graças à atenção de Michael W. Kwakkelstein, a quem agradeço.



27
ANTONIO POLLAIUOLO (escola de)
*Quatro estudos de diferentes pontos de vista de
uma meia figura masculina barbada e sem os
braços (verso)*
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença
267 E v



28
DANIELE DA VOLTERRA
O massacre dos inocentes, 1557
Uffizi, Florença

Outro artista que notoriamente utilizou modelos plásticos em suas pinturas foi Jacopo Pontormo, e com mais esse exemplo será possível evidenciar tanto a influência exercida por Michelangelo sobre os artistas que o sucederam quanto a função dos modelos do mestre entre

eles¹⁰⁹.

Em 1547, no mesmo ano em que respondeu à sondagem de Varchi sobre o *paragone* entre a pintura e a escultura, Pontormo realizava os afrescos para o coro da igreja *medicea* de San Lorenzo – a qual tinha importância comparável apenas a Santa Maria del Fiore. A obra, realizada entre 1546 e 1556, foi destruída em 1738, de modo que as descrições oferecidas por Vasari, Raffaello Borghini¹¹⁰ e Francesco Bocchi¹¹¹ assumem uma considerável importância. Sendo assim, sabe-se, com o auxílio desses relatos, que Pontormo representou, sem se ater a uma ordem cronológica, Caim e Abel, Noé desenhando a arca, Moisés e as tábuas com as Leis, a expulsão do paraíso terrestre, Cristo em glória e a criação de Eva, o pecado original, os quatro evangelistas, o sacrifício de Isaac, os trabalhos de Adão e Eva, o arco celeste representante da aliança, o Dilúvio, a ascensão das almas do Purgatório ao Paraíso, esqueletos portadores de tochas, o martírio de São Lourenço e a ressurreição dos mortos. O programa iconográfico sugeria, por conseguinte, ao menos a intenção de uma resposta florentina aos afrescos da capela Sistina sem que, no entanto, se pudesse afirmar que se tratava de uma imitação da obra de Michelangelo. Vasari, contudo, criticou severamente a pintura¹¹², e eis aqui um trecho com suas censuras:

E ainda que se vejam nessa obra alguns torsos contorcidos, de costas ou de frente, e algumas inclinações dos flancos, tudo feito por Jacopo Pontormo com extraordinário estudo e grande esforço – pois que para quase todas as figuras fez modelos de argila completos –, todavia o conjunto está distante da sua maneira e, como a quase todos parece, está sem equilíbrio. Na maior parte das figuras os torsos são grandes, os braços e as pernas pequenos; isso para não falar das cabeças, nas quais não se vê nada daquela maestria e singular graça que ele costumava lhes conferir para total satisfação de quem admira as suas demais pinturas. Pelo que parece que nessa obra considerou apenas algumas partes e não conferiu importância alguma às outras mais importantes¹¹³.

De acordo com Carlo Falciani¹¹⁴, a disputa promovida por Varchi forneceu a Pontormo a ocasião

¹⁰⁹ Para uma visão acerca da recepção da obra de Michelangelo por parte de Pontormo, Bronzino e Alessandro Allori, cf. PILLIOD, 2003, pp. 31-52.

¹¹⁰ BORGHINI, 1584, pp. 78-82, 195-6, 484-5, 537.

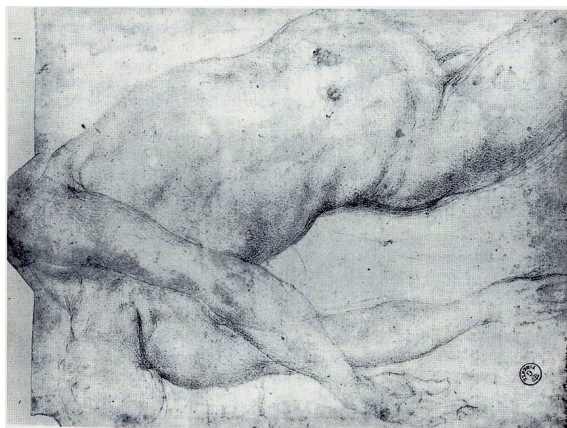
¹¹¹ BOCCHI, 1677, pp. 515-7.

¹¹² Sobre as razões que talvez tenham induzido Vasari a esse julgamento, vejam-se COSTAMAGNA (1994, p. 93) e FALCIANI (1996, pp. 163-4) e o possível envolvimento de Pontormo com a doutrina valdesiana expressa no *Trattato utilissimo del beneficio di Cristo crocifisso verso i cristiani* de Benedetto da Mantova (1543) – texto declarado herético e luterano desde 1544.

¹¹³ VASARI, 1568, V, p. 333.

¹¹⁴ FALCIANI, 1998, pp. 84-99.

para refletir sobre as relações entre pintura e escultura, e é bastante verossímil que então ele, como bem atesta Vasari, tenha se rendido aos modelos plásticos auxiliares. Com efeito, os desenhos a partir do modelo vivo tornaram-se sempre mais raros no final da vida de Pontormo. Por outro lado, se é verdade que *para quase todas as figuras* do coro de San Lorenzo Pontormo *fez modelos de argila completos*, também parece ser verdadeiro que ele tenha utilizado conjuntamente modelos feitos não por ele, mas pelo próprio Michelangelo. Para comprovar isso, Falciani sugeriu a aproximação de alguns desenhos de Pontormo com um torso preservado na Casa Buonarroti (fig. 29-32). A relação é estabelecida quando se percebe que nesses desenhos Pontormo nitidamente dispensou grande atenção para o tronco, deixando os membros e a cabeça não mais do que esboçados. Daí decorreria o juízo de Vasari, que não compreendeu como Pontormo pôde ocupar-se tão intensamente dos troncos ao mesmo tempo em que desprezava braços, pernas e cabeça. Como mostrou Falciani¹¹⁵, Vasari não podia entender que o lápis de Pontormo, assim como ocorre com o pensamento, tinha por hábito deter-se mais em algumas partes, passando rapidamente por outras.



29
JACOPO PONTORMO
Estudo de nu
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença
6569 F



30
MICHELANGELO
Torso masculino
Casa Buonarroti, Florença
Inv. 191

¹¹⁵ FALCIANI, 1996, p. 176.



31
JACOPO PONTORMO
Estudo de figuras
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença
6583 F



32
MICHELANGELO
Torso masculino
Casa Buonarroti, Florença
Inv. 191

Talvez seja possível compreender tanto o tratamento dado a essas figuras por Pontormo quanto a função dos modelos de Michelangelo para a geração que se lhe seguiu se se considerar apropriadamente a fama e a autoridade desse artista que, ainda em vida, fora considerado divino. Se assim for feito, logo se perceberá que, diferentemente dos modelos plásticos de cera e argila produzidos como ferramentas para a pintura, um modelo feito por Michelangelo trazia consigo a carga de uma longa tradição e a experiência daquele que era considerado por alguns como o maior artista de todos os tempos, de modo que, muito mais do que um modelo da Antigüidade, os modelos do mestre não admitiam alterações. Era como se pairasse sobre eles o mote *ne varietur*, e ninguém se atrevia a desafiar sua autoridade. Essas peças exerceram a função de modelos plásticos para Michelangelo, mas, para seus seguidores, elas como que se transformaram em verdadeiras esculturas. Pontormo refletiu profundamente a partir dos esboços de Michelangelo; alterou a iluminação e alterou a posição, mas não ousou alterar a forma perfeita encerrada e abreviada naqueles modelos.

À medida que o mito michelangiano perdia força, as esculturas modernas deixaram de ser acompanhadas por essa espécie de aura que impedia sua alteração. O que se deve destacar aqui, no entanto, é que esse gênero de modelos se vincula muito mais aos exemplos provenientes da Antigüidade do que aos modelos plásticos auxiliares propriamente ditos. Faltava-lhes, enfim, a possibilidade de serem livremente manipulados.

Antes de encerrar este capítulo, será importante mencionar ainda mais alguns pontos para que seja alcançada uma efetiva definição dos modelos plásticos auxiliares. Com efeito, é preciso considerar que o processo em que estavam inseridos esses modelos pode ser entendido como uma dupla transposição, isto é, da natureza passava-se ao modelo plástico e então à representação gráfica. Para o artista renascentista, a natureza era, de certo modo, considerada inconstante e fugaz, razão pela qual se justificava a presença de um elemento intermediário apto a proporcionar alguma estabilidade para esse jogo de imitação. Assim como para o neoplatonismo a rigorosa tensão dialética existente entre o inteligível e o sensível acabava sendo relaxada por meio do conceito de *emanação*¹¹⁶, de alguma forma para o artista renascentista o modelo plástico auxiliar atuava como um mediador no processo criativo. Quanto às esculturas clássicas e dos grandes mestres, elas não cumpriam exatamente a mesma função. Em vez disso, atuavam como uma espécie de natureza idealizada, e esse é mais um motivo para que sejam consideradas como um grupo autônomo.

Finalmente, ainda será útil antecipar aqui algo quanto à diferença de emprego dos modelos plásticos auxiliares no Quatrocentos e no Quinhentos. Em linhas gerais, para o artista do século XV, que utilizou esses modelos de cera e argila sobretudo para fins de *panejamento* e *pose* da figura, esses aparatos simbolizavam a relação entre o artista e a natureza. Trata-se, portanto, de uma relação ainda pautada pela objetividade – não obstante a intensificação da subjetividade característica desse período. Já para o artista do século XVI, que colocou em questão problemas mais complexos como *composição*, *iluminação* e *escorços*, esses modelos podem ser entendidos como formas simbólicas da relação entre o artista e sua própria *idéia*. Em suma, trata-se de uma relação muito mais subjetiva. Não se pode negar que é imensa a distância entre o uso desses aparatos por Piero della Francesca e Tintoretto, e essa distinção não deverá ser menosprezada quando forem considerados os vários artistas que utilizaram os modelos plásticos auxiliares. Esclarecidos todos esses pontos, agora se poderá tratar de alguns dos pintores precursores no que diz respeito ao emprego dos modelos plásticos auxiliares.

¹¹⁶ A respeito desse tema, cf. CASSIRER, 2001, p. 31.

3. A UTILIZAÇÃO DE MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES DURANTE O SÉCULO XV

3.1. LEON BATTISTA ALBERTI, LORENZO Ghiberti e PAOLO UCCELLO

Uma das mais célebres passagens reveladoras de uma nítida intenção de estimular a aliança entre a pintura e a escultura é a que Alberti inseriu em sua obra dedicada à pintura. Ele diz:

Se, no entanto, alguém gosta de retratar obras de outros, porque elas têm com ele mais paciência do que as coisas vivas, quanto a mim prefiro então reproduzir uma escultura medíocre a uma pintura excelente. Com efeito, das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las, enquanto com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes¹¹⁷.

Em primeiro lugar, comparece nesse trecho o tema da *impaciência* demonstrada pelo modelo vivo – tema que, por sua vez, acabaria por se tornar muito caro a Vasari. A escultura é utilizada, portanto, porque permanece imóvel pelo tempo que se desejar. Ademais, ela propicia um melhor entendimento do relevo por meio dos efeitos de claro-escuro que podem ser minuciosamente analisados quando as luzes, das mais variadas formas, atingem a figura. Desse modo, fica evidente que, essencialmente, ainda se está no terreno da interação entre as duas artes, porquanto Alberti parece querer promover algo como um meio-termo conciliador entre a pintura e a escultura.

Para compreender melhor o significado da exortação de Alberti é preciso lembrar que, ao menos desde o século precedente, estava em curso uma espécie de competição entre as duas artes. Naturalmente que as regras da disputa ainda não haviam sido fixadas e que não se discutia a questão através da literatura – isso somente seria feito a partir da virada do século. O caso que ficou conhecido como o *paragone* entre a pintura e a escultura é o típico debate que sucede a produção artística – e não que a precede. Contudo, não se pode negar que desde Nicola Pisano e Giotto um olhar mais atento foi dispensado à anatomia humana, e que a partir de então uma competição informal foi estabelecida para se decidir qual das artes era capaz de melhor contrafazer a natureza. Ao que parece, a princípio os contemporâneos consideraram que a escultura saíra vitoriosa desse embate, e não foi por outro motivo que mais tarde Vasari, na

¹¹⁷ ALBERTI, 1999, p. 145 (trad. Antonio da Silveira Mendonça). Benedetto Varchi faz alusão a essa passagem ao tratar do *paragone* entre a pintura e a escultura: *Não resta dúvida que os pintores fazem melhor e aprendem mais quando retratam a partir do relevo em vez de pinturas, conforme declara Leon Battista Alberti [...]* (VARCHI, 1549, p. 109).

introdução à segunda parte das suas biografias, precisou reconhecer que Donatello, apesar de inserido no segundo período artístico, alcançou um tal patamar de excelência que sua obra legitimamente poderia integrar o terceiro período artístico¹¹⁸. Por tudo isso, a afirmação de Alberti revela no mínimo a intenção de que a polêmica fosse apaziguada – se não a certeza de que já o tinha sido. Com efeito, um momento de estabilidade e harmonia entrava em vigor, e foi essa tônica, característica daquele período, que primeiramente possibilitou a interação entre a pintura e a escultura para, depois, tornar viável a utilização dos modelos plásticos auxiliares pelos pintores.

Pois bem. Ghiberti, nos seus *comentários*, vangloria-se de ter suprido pintores e escultores com modelos e desenhos. Em suas palavras: *também a muitos pintores, escultores e estatuários proporcionei imensa fama em suas obras; forneci-lhes muitíssimos modelos de cera e argila e, para os pintores, desenhei muitíssimas coisas*¹¹⁹. Ainda que o depoimento de Ghiberti possa ser considerado ambíguo – pois que se poderia pensar que o artista forneceu aos pintores apenas desenhos –, não seria inverossímil que ele de fato confeccionasse modelos de cera ou argila para os pintores de seu círculo de amizades que não dominassem essa prática. Ao que parece, a interação entre as duas artes, tal como recomendada por Alberti, encontrava espaço na prática artística, e aquele foi um período em que teoria e prática realmente estiveram alinhadas. Foi por estar convicto quanto a esse aspecto da arte italiana do século XV que Pope-Hennessy ousou cogitar a hipótese de Ghiberti ter fornecido modelos para que Paolo Uccello realizasse os afrescos do *chiostro verde* em Santa Maria Novella¹²⁰. Ele chegou a essa proposição a partir de semelhanças entre essa obra de Uccello e os relevos da porta leste do Batistério executada por Ghiberti. Apesar de o *chiostro verde* ter sido pintado entre 18 e 20 anos antes de as portas serem instaladas, e não obstante as muitas diferenças que as duas obras apresentam, Pope-Hennessy ressalta que, quando os afrescos foram retirados da parede, as *sinopie*, isto é, os desenhos preparatórios revelaram alguma dependência em relação aos relevos de Ghiberti. Contudo, como essa tese não pôde ser comprovada, ele sugeriu que também fontes da Antigüidade tenham sido

¹¹⁸ VASARI, 1568, III, p. 18. Ademais, cf. BRANDT, 1999, p. 11 e WHITE, 1967, pp. 43-109.

¹¹⁹ Ghiberti, 1998, p. 97.

¹²⁰ POPE-HENNESSY, 1969, pp. 420-1.

utilizadas por Uccello nas figuras do dilúvio. Seja como for, o que sobressai desse confronto é a impressão de que Uccello utilizou modelos plásticos auxiliares em algumas de suas obras – fossem eles provenientes de algum escultor contemporâneo, fossem adaptações de modelos antigos.



33
PAOLO UCCELLO
Batalha de San Romano, 1436
Uffizi, Florença



34
PAOLO UCCELLO
Batalha de San Romano, 1436
National Gallery, Londres



35
PAOLO UCCELLO
Micheletto da Cotignola em batalha,
1456-8
Louvre, Paris

A crítica moderna, com efeito, avalia essa faceta de Uccello ao menos desde o ensaio de Schlosser sobre a escultura plástica do Renascimento¹²¹. Considerando Uccello como o primeiro pintor a empregar os modelos plásticos auxiliares, Schlosser alertou para a possibilidade de terem sido utilizados tais modelos nas famosas pinturas de batalhas de Uccello (fig. 33-5).

Nessas obras, sobretudo quando são avaliados os diversos ângulos em que estão representados os cavalos, imediatamente sobrevém o pensamento de que Uccello se valeu de modelos flexíveis. De fato, retornando ao tema da *impaciência* do modelo, os artistas padeciam muitos mais quando se tratava de retratar animais e crianças, de modo que, a partir disso, a hipótese de Uccello ter empregado modelos de cera ou argila nessas obras atinge uma condição muito mais plausível.

Pietro Roccasecca, a partir de quem aqui se apresenta a datação para as obras¹²², lembra ainda que Uccello, ao inserir sua original grade perspectivada formada pelas lanças quebradas no primeiro plano de duas das cenas de batalha (fig. 33-4), demonstrava assim estar inteiramente a par das teorias artísticas de sua época, pois que Alberti, ao definir o seu *modo ottimo* em 1435 e 1436, falava sobre os quadrados dos pavimentos como instrumentos aptos a auxiliar os artistas na construção da perspectiva linear¹²³. Se agora se voltar a atenção ao trecho citado no início deste capítulo, logo se perceberá que a teoria de Alberti, por estar direcionada à imitação da escultura em sentido amplo, continha em seu cerne tanto o estímulo à imitação de esculturas rígidas quanto de modelos plásticos maleáveis. Uccello estava em sintonia com o que se passava em seu tempo, e seu exemplo fornece, por conseguinte, uma comprovação do livre trânsito e da correspondência que havia entre teoria e prática. Possivelmente não restaram testemunhos materiais ou literários sobre o uso de modelos plásticos auxiliares por parte desse artista, mas a análise de algumas de suas obras, cotejada com fontes literárias contemporâneas como a de Alberti, induzem ao menos a pensar que essa prática teve início naquela ocasião e naquele ambiente e que Uccello atuou como um dos protagonistas de tal inovação.

¹²¹ SCHLOSSER, 1913-4, p. 114.

¹²² ROCCASECCA, 1997, p. 9.

¹²³ ROCCASECCA, 1997, p. 15; cf ALBERTI, 1999, pp. 94-8 e, sobretudo, pp. 111-3.

3.2. ANTONIO POLLAIUOLO

Logo no princípio da biografia que escreveu sobre os irmãos Pollaiuolo, Vasari conta que Antonio, depois de ter sido iniciado na profissão pelo ourives Bartoluccio Ghiberti, foi solicitado pelo filho deste, Lorenzo, para auxiliá-lo na realização das portas do Batistério de São João Batista. Vasari diz que Ghiberti colocou Pollaiuolo *diante de um daqueles festões que tinha de realizar*, e que *Antonio lá fez uma codorna que ainda existe, tão bela e tão perfeita que apenas o vôo lhe falta*¹²⁴. Ao afirmar que o jovem Pollaiuolo realizara essa ave – que de fato pode ser vista na lateral esquerda da porta leste do batistério (fig. 36) –, Vasari parecia querer conferir um tom jocoso a seu relato, pois que associa a antiga profissão da família – os comerciantes de aves *pollaiuoli*, provavelmente decorrente da palavra latina *pullarius*, ou seja, relativo aos frangos – à incumbência recebida pelo jovem artista.



36
LORENZO Ghiberti / ANTONIO POLLAIUOLO
Porta leste (detalhe), 1425-52
Batistério de São João Batista, Florença

Desse relato de Vasari, naturalmente que a participação de Pollaiuolo no ateliê de Bartoluccio Ghiberti, morto em 1422, não pode ser levada em consideração¹²⁵. Todavia, ao elaborar essa espécie de apresentação alegórica, o biógrafo na verdade chamava a atenção para o fato de Pollaiuolo ter iniciado sua atividade artística tanto como ourives quanto como escultor em

¹²⁴ VASARI, 1568, III, p. 500. O *Anonimo Magliabechiano* também traz essa informação (FREY, 1892, p. 81).

¹²⁵ Cf. ETTLINGER, 1978, p. 148, que mostra como Vasari provavelmente tenha sido induzido a esse lapso pelo *Anonimo Magliabechiano*, o qual se refere ao Ghiberti das portas do batistério florentino como *Lorenzo di Bartoluccio* (FREY, 1892, pp. 70 e 81). De todo modo, no *Libro di Antonio Billi* também se menciona a atuação de Pollaiuolo junto do Ghiberti mais famoso, e novamente ele é denominado como *Lorenzo di Bartoluccio* (cf. BENEDETTUCCI, 1991, p. 63).

bronze. De fato, sabe-se que no final da década de 1450, juntamente com Miliano di Domenico Dei e Maso Finiguerra, Pollaiuolo já atuava como ourives de relativo sucesso. E ainda que não haja notícias precisas sobre quem tenha sido o primeiro mestre de Pollaiuolo, o fato é que tampouco há dados capazes de refutar seu treinamento junto de Lorenzo Ghiberti; ao contrário, essa associação apresenta-se como natural e mesmo bastante razoável¹²⁶. Com efeito, além dos testemunhos encontrados no *Libro di Antonio Billi*, no *Anonimo Magliabechiano*, em Vasari e em Baccio Bandinelli¹²⁷ demonstrarem que havia uma tradição quinhentista segundo a qual era verossímil que Pollaiuolo tivesse sido aprendiz junto de Ghiberti, essa possibilidade ganha sustentação quando se considera que Ghiberti já concebia o desenho como *fundamento e teoria* para a pintura e a escultura¹²⁸. Antecipando um dos mais importantes aspectos da disputa sobre o *paragone*¹²⁹, Ghiberti estabelecia o desenho como princípio para as duas atividades. De fato, subjacente a esse preceito, o desenho vinha considerado não apenas por sua aparência física, mas já se insinuava também como atividade mental. Quando se considera a produção de Pollaiuolo em sua totalidade, isto é, seus trabalhos de ourivesaria, escultura, pintura e desenho, logo se percebe que tudo é perpassado por esse conceito, posto que é justamente o desenho seu elemento constituinte, aquele que confere coesão a todas as partes.

Uma vez que em decorrência do contato com a ourivesaria e a fundição em bronze Pollaiuolo necessariamente deveria possuir sólidos conhecimentos de modelagem e, ao mesmo tempo, considerando-se o que foi dito anteriormente sobre o hábito de Ghiberti de fornecer modelos a pintores como Paolo Uccello, pode-se concluir que Pollaiuolo, que logo passaria a se dedicar também à pintura, reunia todas as condições para, se desejasse, empregar modelos plásticos auxiliares em suas obras pictóricas. De fato, a julgar pela produção artística florentina desenvolvida a partir dos anos de 1460, é na obra de Pollaiuolo que a mais intensa interação entre

¹²⁶ Para informações atualizadas sobre a formação de Pollaiuolo, veja-se WRIGHT, 2005, pp. 29-33, pp. 7 e ss. para a biografia de Pollaiuolo e seu irmão com base na documentação existente.

¹²⁷ Bandinelli conta que Pollaiuolo auxiliou Ghiberti nas portas do batistério em uma carta não datada (cf. BOTTARI-TICOZZI, 1822, I, pp. 104-5).

¹²⁸ Cf. Ghiberti, 1998, p. 47.

¹²⁹ Cf. cap. 1.1 e 1.3 da seção II.

pintura e escultura pode ser sentida. Como assinalou Pope-Hennessy¹³⁰, sem os conhecimentos do escultor, o pintor teria sido menos plástico e menos confiante. É também por isso que Pollaiuolo pode ser considerado como uma espécie de precursor do artista universal do Renascimento, e toda a tensão que se faria presente a partir de Leonardo, manifesta sobretudo nas questões acerca do *paragone*, nesse artista cede espaço a uma grande concórdia entre a pintura e a escultura.

Além do caso do *Martírio de São Sebastião*, do qual se tratou no capítulo 2, a produção pictórica e gráfica de Pollaiuolo é repleta de outros exemplos em que transparece o uso modelos plásticos auxiliares. A famosa gravura da *Batalha dos nus* (fig. 37), realizada antes de 1468¹³¹, possivelmente representa, mais do que qualquer outra coisa, um simples exercício de Pollaiuolo em uma técnica que fora introduzida havia pouco tempo na Itália. A despeito disso, quando são examinados seus dois lutadores centrais – fisicamente unidos por uma corrente, muito mais pela forma complementar –, logo um vasto campo de questionamentos descortina-se.



37
ANTONIO POLLAIUOLO
Batalha dos nus, anterior a 1468
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

À primeira vista, insinua-se a técnica, então ainda muito difundida, de inversão ou espelhamento do desenho. De fato, essa prática provém de uma longa tradição, a qual adentra

¹³⁰ POPE-HENNESSY, 1969, p. 423.

¹³¹ Cf. AGOSTI-FARINELLA, 1987, p. 24, em que se demonstra que Francesco Squarcione, morto em 1468, possuiu uma cópia da gravura.

pela arte medieval e que foi transmitida e perpetuada sobretudo através dos livros de modelos – denominados como *taccuini*. Todavia, se fosse esse o caso, então as duas figuras deveriam mostrar a mesma face, o braço direito de uma tornando-se o esquerdo da outra e assim sucessivamente. Conforme notou Laurie Fusco, seria a expressão de um pensamento bidimensional¹³². Ocorre, no entanto, que a gravura de Pollaiuolo apresenta as duas figuras centrais giradas – e não espelhadas. Trata-se, portanto, de um pensamento em três dimensões. Agora se, por um lado, devido ao grande esforço do artista em tentar traduzir graficamente a anatomia dos personagens, não parece razoável pensar em um desenho feito de memória, por outro é bastante plausível que Pollaiuolo tenha utilizado ou um modelo vivo ou um *modelo escultórico* – fosse feito com materiais rígidos, fosse feito com cera ou argila. Para solucionar a dúvida decorrente dessa última questão, mesmo se considerada a grande semelhança de atitude dos dois personagens não haveria como chegar a uma conclusão satisfatória a partir da análise isolada da gravura. Por isso aqui se propõe o confronto com a pequena pintura dos Uffizi que representa *Hércules e a Hidra*¹³³ (fig. 38). Ora, a partir do que se conhece sobre a técnica dos modelos plásticos auxiliares é possível imaginar o artista reutilizando o mesmo modelo da *Batalha* para essa obra. Assim, Pollaiuolo teria precisado realizar apenas pequenas alterações nos membros do novo Hércules. Flexionou então a perna esquerda para impor-lhe o apoio, estendeu a direita como consequência, modificou o braço rebaixado para que o herói agarrasse o monstro. Aqui, portanto, o emprego de um modelo plástico auxiliar insinua-se com grande força. É como se Pollaiuolo, atraído pela beleza da pose preservada em um exemplo do repertório de seu ateliê, tivesse desejado reanimá-lo, e os modelos flexíveis de cera ou argila eram os meios mais adequados para tal finalidade. E se é verossímil que Pollaiuolo tenha utilizado um modelo plástico auxiliar para pintar *Hércules e a Hidra*, do mesmo modo será preciso reconhecer ao menos a possibilidade de ele ter feito uso desse gênero de modelos já para realizar a *Batalha dos*

¹³²FUSCO, 1982, p. 177.

¹³³De todo modo, em atitude semelhante também está o Hércules que segura a Hidra figurado na armadura do *Retrato de um jovem em armadura*, obra de Pollaiuolo pertencente ao acervo do Bargello. Enfim, o *São Miguel que mata o dragão*, do Museu Stefano Bardini de Florença, apresenta a mesma pose (cf. NATALI-TARTUFERI, 2007, p. 27 – em que Tartuferi atribui a obra a Piero – e WRIGHT, 2005, pp. 87-90 e 536 – que aceita a hipótese de que se trataria de uma cópia a partir de um original, agora perdido, de Antonio mencionado por Vasari [VASARI, 1568, III, p. 505]).

nus.¹³⁴ Com efeito, essa solução tornaria mais fácil aceitar a incrível similitude apresentada pelos dois lutadores centrais¹³⁵.



38
ANTONIO POLLAIUOLO
Hércules e a Hidra, 1470c.
Uffizi, Florença



39
ANTONIO POLLAIUOLO
Batalha dos nus (detalhe)

O confronto entre o arqueiro situado à esquerda dessa mesma gravura e o Hércules pintado por Antonio no *rapto de Dejanira pelo centauro Nesso*¹³⁶ (fig. 40 e 41) fornece um elemento a mais para sustentar o uso de modelos plásticos auxiliares por parte desse artista. A

¹³⁴ Cf. HYATT MAYOR, 1964, pp. 205-7, que fala da possibilidade de Pollaiuolo ter utilizado modelos de cera para a gravura da *Batalha dos nus* em vez de ter se baseado diretamente em estudos anatômicos ou dissecações. Ademais, Hyatt Mayor também notou que no arqueiro da Batalha (fig. 41) ecoa o Hércules de *Hércules e a Hidra* (fig. 38).

¹³⁵ Note-se ainda que o lutador da direita, que está de costas, reaparece em uma gravura do British Museum – *Prisioneiro diante do juiz* (1893,0529.1).

¹³⁶ Será deixada a especialistas no assunto a controversa questão relativa à demarcação do que é obra de Piero e do que é obra de Antonio. Especificamente quanto a esse quadro, cf. NATALI-TARTUFERI, 2007, p. 34 – em que Tartuferi acredita tratar-se de obra de Piero – e WRIGHT, 2005, pp. 98-102 e 525 – que considera essa uma pintura feita a quatro mãos. De fato, Wright vê a mão de Piero sobretudo na figura desprovida de estrutura óssea de Dejanira, enquanto que o Hércules – associado a um estudo para *Hércules e a Hidra* que, por sua vez, remete também ao arqueiro da *Batalha* (British Museum T,11.8 recto [identificação adicional FAWK,5210.8]) – seria proveniente de Antonio.

pintura da Yale University Art Gallery sofreu ao menos quatro restaurações desde a década de 1850, de modo que seu estado atual, apesar do zelo da mais recente intervenção realizada em 1998, deixa muito a desejar¹³⁷. Mesmo assim, é fácil perceber que se trata da utilização do mesmo modelo, o qual simplesmente foi girado. Dessa maneira, quando cotejadas a gravura da *Batalha dos nus* e essas duas pinturas de tema hercúleo, impõe-se uma forte convicção de que o método de trabalho do pintor Pollaiuolo tinha como sustentáculo o emprego de modelos plásticos auxiliares. De fato, os conhecimentos prévios de Pollaiuolo sobre os assuntos relativos à escultura reforçam sobremaneira essa possibilidade.



40
ANTONIO e PIERO POLLAIUOLO
Hércules e o rapto de Dejanira pelo centauro Nesso, 1475-80 c.
Yale University Art Gallery, New Haven



41
ANTONIO POLLAIUOLO
Batalha dos nus (detalhe)

Para finalizar o caso de Pollaiuolo, convém proceder com a análise de um tema tratado pelo artista tanto em pintura quanto em escultura. Portanto, serão aqui confrontadas as duas obras em que estão representados *Hércules e Anteu* (fig. 42-43). De fato, Pollaiuolo já havia abordado o tema anteriormente quando, associado ao irmão, por volta de 1460, pintara três grandes telas para o Palazzo Medici de *via Larga*. Além de *Hércules e Anteu*, foram também representados *Hércules e o leão de Neméia* e *Hércules e a Hidra* – obras que, no entanto, foram perdidas¹³⁸.

¹³⁷ Depois das intervenções do século XIX e de 1915, a obra foi submetida a uma desastrosa restauração entre 1954 e 1964 (cf. ETTLINGER, 1978, p. 142).

¹³⁸ As três telas estão registradas no inventário de 1492 do Palazzo Medici. Cf. WRIGHT, 2005, pp. 75-87, 535-6.

Vasari, por sua vez, menciona-as na biografia dos irmãos, e quanto ao *Hércules e Anteu* ele diz:

[...] trata-se de uma figura belíssima, na qual se vê com muita exatidão a força de Hércules ao cingir Anteu, pois que tem os músculos e os nervos todos empenhados em despedaçá-lo. Na cabeça do Hércules percebe-se o ranger dos dentes em harmonia com as demais partes do corpo, e até os dedos dos pés levantam-se por conta da força empregada. Tampouco foi menos cuidadoso com Anteu que, apertado entre braços de Hércules, perde as forças, desfalece e, com a boca entreaberta, entrega o espírito¹³⁹.

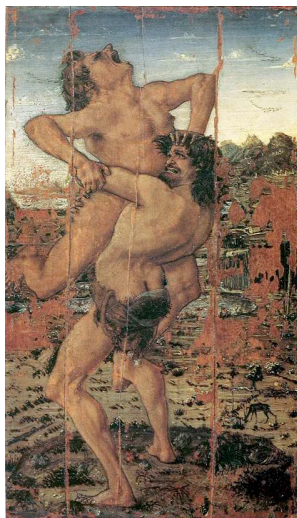
Com efeito, a descrição encaixa-se perfeitamente à pequena pintura dos Uffizi (fig. 42), de modo que é bastante plausível pensar ser ela uma reprodução da grande tela perdida¹⁴⁰. Pollaiuolo, portanto, esteve às voltas com um mesmo modelo por quase duas décadas, entre algo em torno de 1460 e 1478 – data aproximativa para a fundição do *Hércules e Anteu* do Bargello. Ao que parece, trata-se, uma vez mais, de um objeto tridimensional utilizado como modelo para a obra pictórica. Pollaiuolo primeiro teria realizado um modelo plástico; em seguida, dominando por completo a forma do grupo e sentindo-se confiante, teria utilizado esse modelo para efetuar leves alterações na busca da forma que mais se adequasse às suas intenções¹⁴¹. Finalmente, o fato de o modelo ter sido cristalizado em três dimensões somente como último passo de toda a série demonstra o reconhecimento e a aceitação daquela pose como exemplo digno de ser preservado e seguido¹⁴².

¹³⁹ VASARI, 1568, III, pp. 504-5.

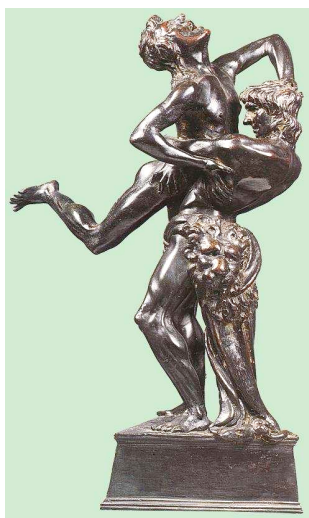
¹⁴⁰ Cf. WRIGHT, 2005, p. 75.

¹⁴¹ Cf. WRIGHT, 2005, pp. 86, 337.

¹⁴² Ettlinger (1978, p. 52), provavelmente seguindo uma observação feita por Pope-Hennessy (1996, p. 401), acabou transmitindo a falsa impressão de que o problema da representação do movimento em escultura, evidente na estatueta de Pollaiuolo, poderia ser entendido a partir de uma passagem do *De statua*, de Alberti (cf. Beatrice Paolozzi Strozzi in *Eredità del Magnifico*, 1992, p. 14; WRIGHT, 2005, p. 337). Contudo, com esse trecho do *De statua*, Alberti pretende tão somente expor as limitações de seu método, posto que embora racional e científico, ele não era capaz de traduzir com riqueza de detalhes as diferentes expressões faciais tal qual demonstraria Hércules lutando contra Anteu ou Hércules sorridente junto de Dejanira (cf. ALBERTI, 1998, pp. 8-9 e a relativa análise realizada por Marco Collareta à p. 39). De todo modo, quanto à possibilidade de a estatueta de bronze ter sido produzida como resposta a versos de origem clássica que descrevem o combate entre Hércules e Anteu, talvez tendo sido encomendada por alguém ligado ao ambiente culto fomentado por Lorenzo o Magnífico, veja-se WRIGHT, 2005, pp. 335-40.



42
ANTONIO POLLAIUOLO
Hércules e Anteu, 1470c.
Uffizi, Florença



43
ANTONIO POLLAIUOLO
Hércules e Anteu, 1478c.
Bargello, Florença



44
ANTONIO POLLAIUOLO
Dança dos nus, 1460-75
Villa la Gallina, Arcetri (Florença)



45

A chave, no entanto, para uma mais profunda compreensão do processo criativo do artista talvez possa ser encontrada na relação que ele manteve com a arte da Antigüidade. Pollaiuolo exerceu um papel de protagonista no que diz respeito à recepção e à adaptação de modelos do mundo antigo, posto que formas originais acabavam sendo produzidas a partir dos acréscimos que ele fazia a esses modelos. E conquanto seja bastante conhecida sua relação com a arte da Antigüidade, contudo continua fundamental o estudo que sobre o assunto realizou Fusco¹⁴³. Com efeito, foi ela quem efetuou a aproximação entre os *nus dançantes* pintados por Pollaiuolo na Villa la Gallina (fig. 44-45) e a figura do Anteu. Até então, a crítica do século XX limitara-se a assinalar a dependência dos desenhos murais da Villa la Gallina em relação a modelos da Antigüidade. Esse era, de fato, o caminho natural, pois que o estado de conservação do afresco, encontrado em 1897, intensifica a impressão de que as figuras, destacadas sobre um fundo escuro, haviam sido concebidas a partir de personagens dionisiacos presentes em sarcófagos helenistas ou romanos¹⁴⁴. Até mesmo se chegou a cogitar o uso de desenhos de vasos gregos ou

¹⁴³ FUSCO, 1979, pp. 257-63, sobretudo pp. 258-9.

¹⁴⁴ Em 1980, Eve Borsook conseguiu associar cada uma das cinco figuras pintadas por Pollaiuolo a personagens esculpidos em sarcófagos antigos (cf. BORSOOK, 1980, pp. 111-3).

etruscos, embora nos anos de 1960 essa tese tenha sido desqualificada¹⁴⁵. Mais recentemente, enfim, outras associações também foram sugeridas, como, por exemplo, com os *spiritelli* feitos por Donatello para a *Cantoria* de Santa Maria del Fiore¹⁴⁶ (fig. 46) ou com um camafeu outrora pertencente à coleção de Lorenzo o Magnífico¹⁴⁷ (fig. 47). Seja como for, dada a falta de documentos capazes de elucidar com maior segurança a questão, somente se pode dizer que são todas relações possíveis, as quais não fazem mais do que revelar a grande complexidade dos mecanismos de transmissão e recepção de modelos.

A respeito dessa questão, a recente descoberta no litoral siciliano de um *Sátiro dançante* tridimensional (fig. 48) contribuiu para relembrar que os nus dançantes e o Anteu de Pollaiuolo, mais do que qualquer outra coisa, de fato são peças pertencentes à grande saga da transmissão da herança figurativa do mundo antigo¹⁴⁸. Com efeito, o fascínio que continua a exercer esse patético dançarino dionisíaco revela que há um repertório de formas que, pela recorrência, acaba por ser também aquilo que nos constitui e define.

Para esta argumentação, no entanto, interessa notar que a grande contribuição de Fusco foi justamente perceber que o método de Pollaiuolo não consistia simplesmente na reutilização de um modelo da Antigüidade, mas antes na sua reestruturação. Nesse processo, os modelos plásticos auxiliares assumem um posto crucial, sobretudo por se tratar de um artista afamado pelo talento como modelador. Fusco percebeu que, embora entre os nus dançantes da Villa la Gallina e o Anteu haja semelhanças, não se trata da reutilização do mesmo modelo. Portanto, ciente de que Pollaiuolo utilizava esculturas antigas e as suas próprias como modelo, a estudiosa imaginou que entre a fonte da Antigüidade e a realização da nova obra Pollaiuolo poderia muito bem ter inserido um passo intermediário. Ela supôs então que se tratasse de um modelo vivo ou de um *modelo escultórico*. Ora, as poses são demasiadamente instáveis para que se possa decidir com convicção por um modelo vivo. Por outro lado, se se trata de um *modelo escultórico*,

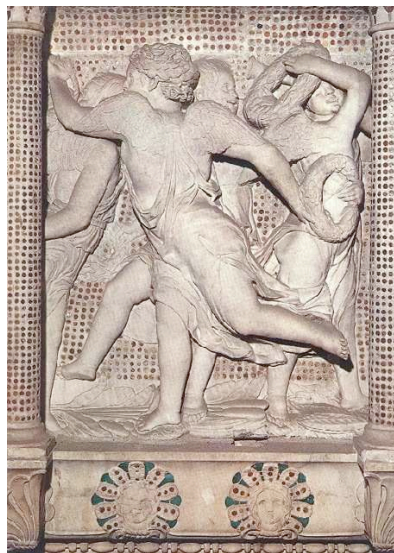
¹⁴⁵ Cf. ETTLINGER, 1978, pp. 36, 145-6 – que fornece a bibliografia correspondente ao caso.

¹⁴⁶ Cf. ETTLINGER, 1978, p. 36 e WRIGHT, 2005, pp. 102-113, 521-2 (pp. 108-9 para os *spiritelli* e relativa bibliografia).

¹⁴⁷ Proposição efetuada por WRIGHT, 1997, p. 75, que se refere a um camafeu do *Museo Archeologico Nazionale* de Nápoles – semelhante ao do *British Museum* (fig. 47), mas mutilado na parte inferior.

¹⁴⁸ Cf. GELUSSI, 2003.

necessariamente este deve ter sido feito com argila ou cera, pois do contrário não poderia assumir todas as variações notáveis nos membros dessas figuras¹⁴⁹.



46
DONATELLO
Cantoria (detalhe), 1439
Museo dell'Opera del Duomo,
Florença



47
Sátiro dançante, séc. I a.C.
Camafeu, ônix
British Museum, Londres



48
Sátiro dançante
Cópia romana de um original
helenístico?, bronze
Museo del Satiro,
Mazara del Vallo (Sicília)

Consideradas então todas essas informações, o que deve ser salientado é que Pollaiuolo merece um lugar de destaque em meio à tradição que aqui se estuda. Embora haja indícios de que os modelos plásticos auxiliares vinham sendo utilizados desde os tempos de Ghiberti, Alberti e Paolo Uccello, foi somente com Antonio Pollaiuolo que a prática alcançou uma difusão expressiva. Certamente o fato de se tratar de um escultor e ourives de formação, que apenas mais tarde se voltou para a pintura, contribuiu para que ele adotasse esse método, o qual, devido ao prestígio que Pollaiuolo alcançou em Florença e Roma e à importância de seu ateliê¹⁵⁰, foi modelar para seus contemporâneos, entre os quais estavam ninguém menos que Verrocchio e Leonardo da Vinci.

¹⁴⁹ Essa questão não parece ter intrigado Fusco; de todo modo, seus estudos ainda constituem uma referência para o estudo dos modelos plásticos auxiliares.

¹⁵⁰ Além das pinturas tratadas aqui, Pollaiuolo, juntamente com outros artistas, participou da confecção dos relevos do altar do batistério de São João Batista, em Florença, e recebeu a incumbência de executar o crucifixo de prata do mesmo batistério. Em Roma, executou os túmulos dos papas Sisto IV e Urbano VIII.

3.3. LEONARDO DA VINCI

Michael Kwakkelstein, em um artigo publicado em 2004, mostrava-se convencido de que Leonardo da Vinci possuía um modelo plástico para realizar estudos de anatomia – o qual era utilizado quando o artista não encontrava cadáveres à disposição¹⁵¹. De fato, um modelo semelhante provavelmente já havia sido utilizado por Pollaiuolo, porquanto o famoso desenho com os *três estudos de nu* deve ter sido realizado com o auxílio de um aparato desse gênero (fig. 49). Bernhard Degenhart foi quem primeiro notou que esse desenho, assim como a inscrição nele contida, na realidade faziam referência a um modelo tridimensional¹⁵², e Middeldorf, em um congresso realizado em Florença, em 1956, acabou por levar adiante essa proposição¹⁵³.

É bem verdade que não houve um completo acordo entre esses dois pesquisadores. Para Middeldorf, Pollaiuolo teria feito apenas o modelo escultural – todos os desenhos a ele associados sendo obras dele derivadas. Já Degenhart, embora tampouco acreditasse que Pollaiuolo fosse o autor do desenho do Louvre, afirma que este poderia muito bem ser uma cópia feita a partir de um desenho original de Pollaiuolo, pelo que o trecho da inscrição em que se lê *hoc opus est* faria referência tanto ao modelo tridimensional quanto ao próprio desenho. A respeito desse ceticismo dos dois estudiosos quanto à autenticidade do desenho do Louvre, de fato não há razão alguma que inviabilize a atribuição a Pollaiuolo, e a crítica moderna tende a classificá-lo como obra do artista.

Além disso, se Degenhart apontava para o uso de um modelo plástico de braços removíveis, Middeldorf, menos incisivo, preferia aventar a possibilidade de o desenho do Louvre ter sido feito a partir de uma escultura de bronze ou gesso – sempre de Pollaiuolo – famosa entre os artistas da época. Para Middeldorf, o braço esquerdo do modelo, que parece estar ausente na

¹⁵¹ KWAKKELSTEIN, 2004, pp. 21-9.

¹⁵² Cf. DEGENHART, 1939, pp. 117-50 (sobretudo p. 130). Quanto à inscrição do desenho (*Antonii Jacobi excellentissimi ac eximii florentini pictoris sculptorisque prestantissimi hoc opus est / Umquam hominum imaginem fecit / [V]ide quam mirum in membra redegit* [Esta é obra de Antonio Jacopo Pollaiuolo, excelentíssimo e célebre pintor florentino, inigualável escultor / Sempre que fez o retrato de homens, veja com que maravilha converteu os membros]), cf. ainda WRIGHT, 1997, pp. 65-86 (sobretudo pp. 70-1) e 2005, pp. 158-62, que prefere acreditar que a inscrição faça alusão ao desenho, pelo que se trataria sempre e apenas de um modelo bidimensional.

¹⁵³ MIDDELDORF, 1980, II, pp. 243-55 (sobretudo p. 251).

figura central e que fez com que Degenhart pensasse em um modelo articulado, na realidade estaria *bem visível*.

Ao que parece, no entanto, Middeldorf não tinha razão ao conduzir sua argumentação dessa maneira, e provavelmente Degenhart caminhava em uma direção mais acertada quando entreviu o uso de um modelo de cera com os braços removíveis¹⁵⁴. Efetivamente, essa hipótese faz com que o caso possa ser comparado ao uso de manequins de madeira com membros articulados, os quais eram abundantes sobretudo na tradição germânica, tendo sido utilizados naquela região por um longo período¹⁵⁵ (fig. 50 e 51). Por mais paradoxal que isso possa parecer, considerado tudo o que anteriormente se disse sobre Pollaiuolo e sua ligação com a arte da modelagem e, ao mesmo tempo, levando em conta que o modelo de madeira articulado era também conhecido na Itália¹⁵⁶, a proposição de Degenhart, espécie de híbrido, em parte modelo de cera, em parte modelo articulado, talvez tenha algum fundamento.



49
ANTONIO POLLAIUOLO
Três estudos de nu
Département des Arts Graphiques
Louvre, Paris
Inv. 1486

A figura 52, sempre relacionada a estudos feitos por Leonardo para a *batalha de Anghiari*, mostra ao centro um homem que empunha uma espada. Devido à semelhança com o desenho de

¹⁵⁴ PRINZ (1977, pp. 200-8) mostrou estar de acordo com esse posicionamento de Degenhart.

¹⁵⁵ Sobre esse tema, cf. WEIXLGÄRTNER, 1954, pp. 37-71.

¹⁵⁶ Cf. FILARETE, 1972, pp. 676-7 (cf. cat. anexo).

Pollaiuolo, todas as suspeitas em relação ao uso de um modelo tridimensional para aquele caso podem ser aqui renovadas, e foi pensando nesse desenho – de resto já mencionado por Middeldorf – e em outros que se lhe aproximam que Kwakkelstein, no artigo supracitado, fundamentou-se para avançar a tese de que Leonardo possuía também ele um modelo plástico. Ademais, o fôlio 21 do *Codex Huygens* – tratado escrito durante a segunda metade do século XVI por Carlo Urbino da Crema com notória inspiração *leonardiana*¹⁵⁷ – apresenta um modelo, também sem os braços, que revela afinidades com o desenho de Pollaiuolo. De fato, esses dois extremos, Pollaiuolo e Carlo Urbino, seguramente podem ser associados à figura de Leonardo, o que torna a proposição de Kwakkelstein ainda mais verossímil. Contudo, é preciso ressaltar que mesmo que Leonardo tenha confeccionado e empregado um modelo anatômico de cera, certamente o fez mais para fins científicos do que artísticos – ao contrário, portanto, de Pollaiuolo –, de modo que isso não é suficiente para que se possa inseri-lo entre os adeptos da tradição aqui analisada. É preciso, por conseguinte, reunir uma maior quantidade de informações a respeito do tema para que seja possível estabelecer um parecer realmente fidedigno.



50 - 51
Adão e Eva, 1700c., provenientes do sul da Alemanha
 Victoria and Albert Museum, Londres

¹⁵⁷ Cf. cap. 2.4 da próxima seção.



52
LEONARDO DA VINCI
Estudos de nus, 1503-5c.
Biblioteca Reale, Turim

Decerto o intercâmbio mantido entre Pollaiuolo e Verrocchio ainda não foi suficientemente estimado, mas o fato é que entre os dois artistas foram estabelecidos vínculos e correspondências eloqüentes por si só: ambos eram escultores de formação e hábeis modeladores, ambos dirigiram ateliês em Florença dedicados tanto à escultura quanto à pintura. Portanto, não se trata de um mero acaso que o método utilizado por Pollaiuolo para realizar suas obras bidimensionais possa ser vislumbrado entre as diversas práticas artísticas que coexistiam no ateliê de Verrocchio. O uso de modelos plásticos auxiliares no ateliê desse artista está documentado na literatura artística, de maneira que se pode assegurar que a modelagem, realizada a partir de fôrmas de gesso e com a finalidade de fornecer modelos, era prática comum em seu ateliê. Vasari diz:

Andrea deleitou-se muito em modelar com gesso, isto é, com a matéria que se obtém de uma pedra macia extraída de Volterra, Siena e outros locais da Itália. Essa pedra, depois de passada pelo forno, triturada e misturada com água morna, torna-se macia, de modo que se pode fazer com ela o que se deseja. Em seguida ela solidifica e endurece e no seu interior podem ser fundidas figuras inteiras. Andrea, então, costumava moldar com fôrmas assim feitas coisas da natureza – isto é, pés, joelhos, pernas, braços e torsos – para poder com mais comodidade tê-las à sua frente e imitá-las¹⁵⁸.

Embora Vasari não especifique perfeitamente de que modo Verrocchio utilizava as fôrmas de

¹⁵⁸ VASARI, 1568, III, p. 543 (cf. cat. anexo). Cf. ainda BALDINUCCI (1845, I, p. 538), que também menciona essa prática de Verrocchio assim como seu hábito de realizar máscaras mortuárias.

gesso, sabe-se que ele tinha duas possibilidades. De acordo com o dicionário de termos artísticos de Filippo Baldinucci, *formare* significa utilizar fôrmas de gesso para nelas infundir gesso ou cera líquidos¹⁵⁹. Assim, nesse caso as metades da fôrma deveriam ser unidas e apenas um orifício deveria ser preservado para que se pudesse verter a matéria liquefeita no interior do molde. Mas essas fôrmas também podiam ser empregadas para dar forma à argila. Nesse segundo caso, seriam necessárias duas fôrmas separadas para a confecção dos dois lados da figura, a argila devendo ser pressionada na fôrma repartida em sentido longitudinal. Cerca de um século mais tarde, Bernardino Campi descreveria o primeiro método e Armenini o segundo¹⁶⁰, o que é notável por indicar o quão difundida foi essa prática.

Diversos pesquisadores hodiernos, seguramente estimulados por esse relato de Vasari, consideraram a difusão de modelos plásticos auxiliares no ateliê de Verrocchio. Anna Forlani Tempesti chamou a atenção para as figuras de *putti* do círculo de Verrocchio e Lorenzo di Credi, muitas das quais, concorda também a autora, feitas a partir de estatuetas de cera ou argila¹⁶¹. De fato, um estudo específico sobre esse tema já havia sido desenvolvido por Gigetta Dalli Regoli, que acreditava que esses *putti* haviam sido feitos no ambiente de Verrocchio, Lorenzo di Credi e Leonardo¹⁶². Na ocasião, Dalli Regoli notava que as obras provavelmente haviam sido confeccionadas a partir de modelos vivos ou de modelos plásticos e que, embora a questão fosse de difícil resolução, os modelos plásticos eram mais cômodos aos pintores. Mais recentemente, Kathleen Weil-Garris Brandt, em um colóquio transcorrido na cidade de Vinci, escolheu como tema Leonardo e a escultura, e então mais nenhuma dúvida acerca do emprego de modelos plásticos auxiliares no ateliê de Verrocchio parecia subsistir¹⁶³. Ela considerou não apenas o uso dos modelos de cera para a realização dos *putti*, mas também para diversas outras figuras. E foi provavelmente a partir da descrição de Vasari que a autora imaginou que, para um retrato como o de *Cecilia Gallerani* (fig. 53), Leonardo utilizou um modelo escultural para contrafazer a mão da

¹⁵⁹ Cf. BALDINUCCI, 1681, p. 63.

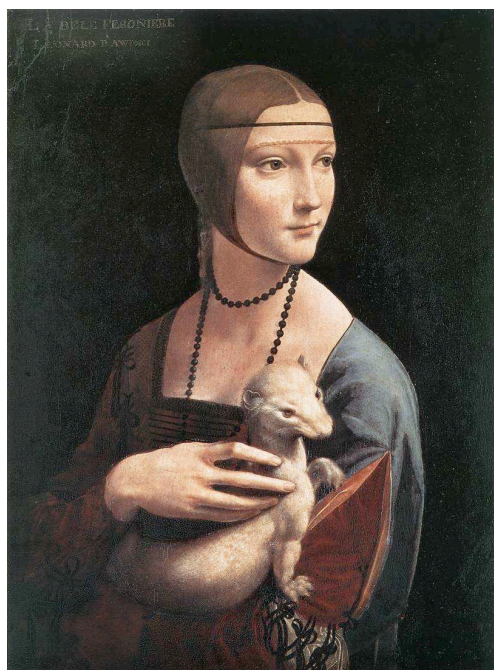
¹⁶⁰ ARMENINI, 1587, pp. 97-8 e CAMPI, 1584, pp. 126-7 (cf. cap. 2.2 e 2.3 da próxima seção e cat. anexo).

¹⁶¹ FORLANI TEMPESTI, 1992, p. 7.

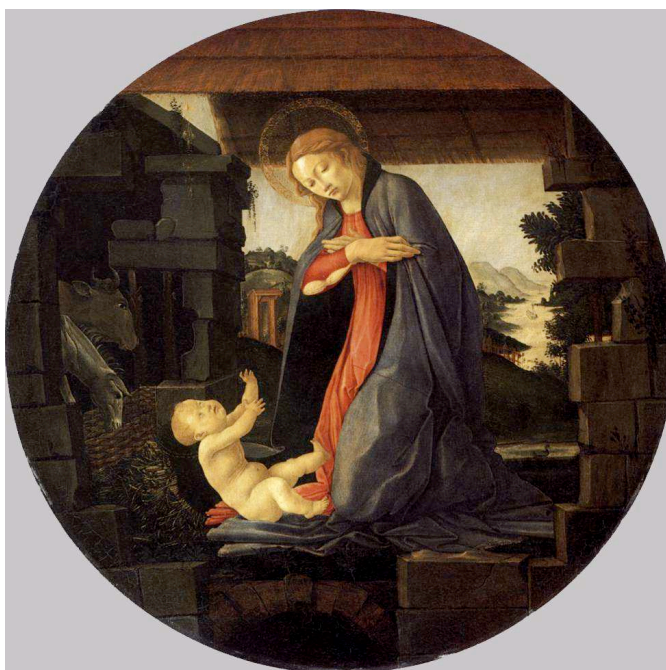
¹⁶² DALLI REGOLI, 1978, pp. 133-42.

¹⁶³ Cf. BRANDT, 1999.

retratada. Segundo Weil-Garris Brandt, essa mão é demasiadamente grande em relação à modelo e, por conseguinte, ela cogitou o emprego de um modelo tridimensional para esse pormenor. Ora, como Vasari mencionou a presença, no ateliê de Verrocchio, desses membros moldados a partir das fôrmas de gesso, não é difícil imaginar que Leonardo tenha preservado esse hábito aprendido durante o período de sua formação artística. Ademais, facilmente podem ser encontradas semelhanças quanto a pés, mãos ou figuras de *putti* entre as obras de Verrocchio, Botticelli, Lorenzo di Credi, Perugino, Ghirlandaio e Leonardo, e a figura 54 é apenas um exemplo entre muitos que poderiam ser evocados.



53
LEONARDO DA VINCI
Cecilia Gallerani (Dama com o arminho), 1483-90
Czartoryski Museum, Cracóvia



54
SANDRO BOTTICELLI
Virgem adorando o Menino, 1490c.
National Gallery of Art, Washington

Ao menos em dois momentos do seu *livro de pintura*, expondo a metodologia que acreditava adequada para a iniciação dos jovens artistas, Leonardo recomenda o estudo a partir de obras em relevo. Em um deles ele diz: *O pintor deve primeiro acostumar a mão reproduzindo desenhos de mão de outros mestres e, feito esse condicionamento, auxiliado pelo julgamento de seu instrutor, deve depois se habituar a reproduzir boas coisas de relevo [...]*¹⁶⁴. No outro,

¹⁶⁴ VINCI, 1995, p. 175.

insistindo ainda quanto ao caminho a ser seguido para a formação do pintor, Leonardo aponta para uma formação semelhante, a qual seria finalizada com os estudos a partir do natural: *Primeiramente, reproduz desenhos de um bom mestre formado em arte a partir do natural, e não da prática; em seguida, relevos, os quais devem ser acompanhados por desenhos feitos desse relevo; finalmente, a partir de um bom modelo natural, o qual deve estar em ação*¹⁶⁵. Weil-Garris Brandt considerou que em passagens como essas Leonardo estivesse referindo-se ao estudo a partir de relevos propriamente ditos¹⁶⁶. Com efeito, essa é uma linha de raciocínio absolutamente pertinente, posto que para Leonardo o relevo constituía um gênero intermediário, espécie de *mistura de pintura e escultura*¹⁶⁷. Mas também é verdade que nesses trechos Leonardo não fala especificamente termo em baixo-relevo – como faria em outros momentos. Por conseguinte, ao menos é lícito pensar que ele, ao empregar o termo relevo, fizesse alusão a modelos esculturais em sentido amplo.

É provável que a primeira menção relativa ao uso que Leonardo fez de modelos plásticos auxiliares para realizar suas pinturas deva-se a Paolo Giovio. Esse autor, na biografia que escreveu sobre o pintor, afirma que Leonardo *antepunha ao pincel a plástica como modelo para as imagens a serem representadas sobre o plano*¹⁶⁸. O texto foi escrito em latim e, como Giovio utiliza o termo *plastica*, parece não restar dúvida de que ele está se referindo à modelagem e não à escultura feita com materiais rígidos.

Vasari também fez alusão a essa prática como pertencente ao processo criativo de Leonardo. Seu relato traz a seguinte informação:

E como [Leonardo] quis que sua profissão fosse a pintura, empenhou-se muito em retratar a partir do natural, e algumas vezes em fazer modelos de argila sobre os quais acomodava panos molhados. Depois, com paciência, retratava-os sobre algumas finíssimas telas brancas ou de linho, trabalhando em preto e branco com a ponta do pincel de um modo extraordinário – como se pode verificar em alguns desses desenhos que estão em nosso livro¹⁶⁹.

¹⁶⁵ VINCI, 1995, p. 185.

¹⁶⁶ BRANDT, 1999, pp. 26-7.

¹⁶⁷ Cf. VINCI, 1995, p. 165.

¹⁶⁸ *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaëlis Urbinatis vita; fragmentum trium diagororum*. In: BAROCCHI, 1971, I, p. 7.

¹⁶⁹ VASARI, 1568, IV, p. 17. A respeito dos panejamentos acomodados sobre modelos plásticos auxiliares, cf., e.g., FILARETTE, 1972, pp. 676-7; VASARI, 1568, III, p. 264 (sobre Piero della Francesca), 1568, IV, pp. 299-300

O hábito de sobrepor ao modelo panejamentos umedecidos e colados ao corpo parece derivar da observação dos relevos greco-romanos da Antigüidade. No entanto, esse procedimento, apesar de amplamente difundido, sobretudo ao longo do século XV, é enfaticamente refutado pelo próprio Leonardo, que assim adverte o pintor: *os tecidos devem ser retratados a partir do natural [...], e não te habitues, como fazem muitos, a modelos cobertos com papel ou fina pelica, porque assim grandemente havias de te enganar*¹⁷⁰. Naturalmente que, desse modo, o depoimento de Vasari assume um tom de inverossimilhança, embora seja bastante plausível que, ao menos durante o período de sua formação no ateliê de Verrocchio, Leonardo tenha utilizado esse método.

Cellini, envolvido nas disputas sobre o *paragone* e procurando enaltecer a escultura, também confirma que Leonardo utilizou esculturas como modelo:

[...] todos os grandes pintores, para tudo o que quisessem fazer em pintura, primeiramente fizeram pequenas esculturas a partir das quais retrataram. E com essa admirável luz, conforme diz o nosso magnífico Michelangelo, foram iluminados¹⁷¹. Como exemplos, podem-se ver a obra do pintor Masaccio em Santa Maria del Carmine, em Florença¹⁷²; e algumas belas obras do pintor Leonardo da Vinci em Milão e Florença; e [obras] em Roma do nosso Michelangelo – escultor, pintor e arquiteto¹⁷³.

Embora Cellini englobe nessa sentença tanto a modelagem em cera ou argila quanto as esculturas em mármore, bronze ou gesso – para ele, atividades todas do escultor –, o fato de ele se referir a *pequenas esculturas* faz pensar em estatuetas de gesso ou mesmo em modelos plásticos auxiliares.

Também Lomazzo, em um trecho do *Tratado sobre a arte da pintura* em que ele assegura estar citando Leonardo, alude à prática da modelagem como algo interligado e inerente ao processo criativo do artista quando se tratava da elaboração de sua produção pictórica. Segundo Lomazzo, o texto de Leonardo seguiria nestes termos: *portanto a pintura vem a ser tia da escultura e irmã da modelagem, da qual eu sempre muito me deleitei e ainda me deleito, como demonstram diversos cavalos inteiros, pernas e cabeças que fiz, e ainda cabeças humanas de*

(sobre Lorenzo di Credi justamente como seguidor da maneira de Leonardo) e 1568, V, p. 189 (sobre Niccolò Soggi); CAMPI, 1584, p. 125.

¹⁷⁰ VINCI, 1995, p. 357. Essa censura de Leonardo seria lembrada por Pacheco (2001, p. 443).

¹⁷¹ Refere-se à resposta de Michelangelo à *enquête* promovida por Varchi (1549, pp. 154-5), ao que se há de retornar (cap. 1.3 da próxima seção).

¹⁷² Cf. fig. 1.

¹⁷³ CELLINI, 1857, p. 365.

*Nossa Senhora, jovens Cristos inteiros e em partes, e cabeças de velhos em bom número [...]*¹⁷⁴. Ora, como não cabe pensar que o próprio Lomazzo fosse o modelador dessas peças, e como dificilmente Leonardo as tenha realizado com o intuito de que constituíssem um fim em si – como peças autônomas –, por conseguinte o relato adiciona um elemento a mais para a aceitação do emprego de modelos plásticos auxiliares durante as fases compositivas da pintura de Leonardo. Provavelmente eram dispositivos utilizados por Leonardo para efeito de estudo, e mesmo que a passagem reportada constituísse uma invenção de Lomazzo – o que não parece ser verdadeiro –, todavia ela ainda indicaria que para as gerações subseqüentes era verossímil que Leonardo tivesse adotado um tal procedimento. De fato, Federico Borromeo, escrevendo em 1625, ainda associava Leonardo ao uso de modelos plásticos auxiliares. Descrevendo uma pintura de Aurelio Luini realizada a partir de um cartão de Leonardo – o qual representava a Virgem e o Menino, São João Batista, Santa Ana e Santa Elisabete –, Borromeo assim diz:

O brilho principal desse quadro é um menino Jesus, cujo semblante, e sobretudo a extraordinária facilidade apresentada no pequeno corpo do divino menino, com a ternura do ventre, são louvados entre os artistas, e essa figura sobressai-se, pois Leonardo a fez em argila para que, a grandeza da obra propagando-se, ficassem atestados os seus esforços¹⁷⁵.

Na atualidade, as mais importantes pesquisas voltadas para o esclarecimento da efetiva função dos modelos plásticos auxiliares e da escultura na prática artística de Leonardo foram conduzidas por Kwakkelstein¹⁷⁶. E é a partir de seus estudos que se sabe que, embora em parte alguma dos escritos remanescentes de Leonardo encontrem-se recomendações para que o pintor confeccionasse seus próprios modelos plásticos, há um desenho em Windsor que indica que esse procedimento fazia parte do método do artista. Trata-se de diversos esboços. Há um anjo – realizado com a mão direita e, portanto, não por Leonardo – e algumas máquinas; além disso, cavalos e figuras humanas, os quais provavelmente eram estudos para a *batalha de Anghiari*. Ainda que na reprodução aqui apresentada o texto não seja facilmente legível, está escrito na parte central e inferior do desenho (fig. 55), justamente entre os esboços de cavalos e de figuras

¹⁷⁴ LOMAZZO, 1584, p. 159. O tema dessa extravagante genealogia será pormenorizado nos capítulos 1.3 e 2.5 da próxima seção.

¹⁷⁵ BORROMEO, s.d., p. 123 (cf. cat. anexo).

¹⁷⁶ KWAKKELSTEIN, 1999, pp. 181-98; 2003, pp. 147-78; 2004, pp. 21-9. Aproveito a oportunidade para expressar minha gratidão pelas importantes indicações que me foram dadas pelo professor Kwakkelstein.

humanas, o seguinte comentário: *fazer deste um pequeno de cera com o comprimento de um dedo*¹⁷⁷. Essa pequena particularidade demonstra, portanto, que os testemunhos de Paolo Giovio, Vasari, Cellini, Lomazzo e Borromeo não eram enganosos e tampouco fundamentados em falsos rumores. Ao que parece, nesses pequenos e rápidos delineamentos Leonardo, absorvido pelo tema da representação do movimento, considerou algumas possibilidades para as figuras; no entanto, não satisfeito, decidiu recorrer a um modelo plástico que lhe permitisse uma apreensão formal mais completa.



55
LEONARDO DA VINCI
Estudos de máquinas, cavalos e figuras humanas, 1504c.
(detalhe e invertido)
Royal Collection, Windsor
RL 12328r



56
LEONARDO DA VINCI
Dois jovens sentados e lavadeira, 1506c. (detalhe)
Royal Collection, Windsor
RL 12648r

O método segundo o qual o pintor, depois dos esboços iniciais, deveria recorrer aos modelos de argila ou cera para adquirir maior confiança seria posteriormente recomendado por Armenini¹⁷⁸ – o que será pormenorizado no capítulo dedicado a esse autor. No momento, apenas

¹⁷⁷ No original, ao inverso: *fanne un picholo dj cera lungho un djto*. Cf. KWAKKELSTEIN, 1999, p. 183, n. 18.

¹⁷⁸ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 138-9 (cf. cat. anexo).

se efetuará um confronto com outro desenho de Leonardo como uma possibilidade para a compreensão da presença de modelos plásticos na metodologia do artista. E trata-se de uma possibilidade porque, de fato, não há como saber a qual figura Leonardo se referia nessa anotação inserida entre esboços de figuras humanas e cavalos.

A figura 56 representa um modelo apoiado sobre uma espécie de mureta, a perna direita flexionada e os braços posicionados atrás das costas como que envolvidos em um esforço conjunto para lançar o corpo à frente. É o exato momento que precede o movimento, o corpo inteiro do personagem estando tensionado e pronto para transformar a inércia em ação. Essa forma, como se pode notar, revela uma incrível paridade com o esboço que aparece acima da anotação da figura 55: também nesse caso os braços para trás e a perna direita flexionada. Naturalmente que essa figura esboçada está invertida, mas isso não representa empecilho algum, posto que se sabe que Leonardo aprovava o uso do espelho para que o pintor se certificasse de seu trabalho. Desse modo, é possível pensar que o artista, envolvido com a representação de uma figura complexa, tenha realizado o esboço inicial, depois do qual um modelo plástico foi confeccionado. Somente então um desenho mais elaborado foi executado, e mesmo nesse estágio várias atitudes poderiam ser exploradas devido à possibilidade de manipulação oferecida pelos modelos de cera – por exemplo, a cabeça mais à frente ou atrás, como aparece na figura 56. Depois dessa fase o artista passaria para desenhos mais acabados – com a inserção dos panejamentos – e, finalmente, para os cartões.

Assim como Vasari decidiu utilizar Leonardo como marco inaugural de seu terceiro período artístico, do mesmo modo esse artista poderá servir como elo de transição para um segundo momento da utilização de modelos plásticos auxiliares. Trata-se, com efeito, de uma transição que dificilmente poderá ser precisada convenientemente, posto que suas gradações foram compostas por inúmeros passos, suaves e quase imperceptíveis. Todavia, quando se confronta o uso desses modelos durante o Quatrocentos e durante o Quinhentos, então não há como não notar que algo bastante significativo ocorreu. Não se trata de uma ruptura; muitos aspectos foram continuados, alguns ampliados e outros ainda inventados. Mas o fato é que, a partir de então, uma nova fase dessa prática artística foi inaugurada.

*E per fermo non fu più faticosa operazione il
vincer la chimera che 'l superar la
maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la
chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena
il maninconico ha tronco un pensiero, che due
ne sono subito nati in quella vece, da' quali
con mortiferi morsi è trafitto e lacerato.*

Torquato Tasso
Dialoghi – Il Messaggiero

II. PONTOS DE VISTA A RESPEITO DE UMA PRÁTICA CONSOLIDADA

1. PRIMEIROS RELATOS QUANTO AO USO DE MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES: EQUILÍBRIO INSTÁVEL

1.1. A VENEZA DE PAOLO PINO E ANTON FRANCESCO DONI

O tema do *paragone* entre a pintura e a escultura foi calorosamente tratado por Leonardo. No *livro de pintura*, depois de confrontar a pintura com a poesia e a música, ele ponderou longamente sobre as duas atividades com a intenção de determinar qual delas era a mais nobre¹. Retomando um tópico que, como se disse no início do capítulo 3.1 da seção I, já fazia parte das discussões artísticas da Itália central ao menos desde o final do século XIII, Leonardo apresentava assim sua contribuição, a qual sem dúvida conduziu a polêmica a um patamar nunca antes imaginado.

Entre outros assuntos, Leonardo discorreu sobre a questão da durabilidade das obras, afirmou que a escultura tem apenas duas vistas – uma frontal e outra posterior –, constatou as afinidades existentes – por conta da perspectiva – entre o relevo e a pintura, considerou a propriedade do claro-escuro. Sempre favorável à pintura e declarando-se prático em ambas as artes, ele ainda versou sobre a iluminação, sobre a perspectiva aérea, sobre a impossibilidade de se remediar uma escultura em pedra, sobre a grande fadiga corporal que aflige o escultor – em oposição à maior fadiga mental predominante na pintura – e sobre o fato de apenas o pintor poder contrafazer o vento, a chuva, a neblina e coisas do gênero. De fato, Leonardo sistematizou os tópicos da disputa e estabeleceu-lhe as regras, oferecendo assim os alicerces para a estruturação

¹ Cf. VINCI, 1995, pp. 158-68.

de diversos debates.

Algum tempo depois, Baldassare Castiglione voltou a abordar essa mesma questão no seu *cortegiano*². A obra, embora publicada em 1528, fora escrita por volta de 1508, e o fato de o tema ter sido incluído nesse influente compêndio do refinamento renascentista tanto demonstra sua aceitação como assunto de grande relevância quanto ajuda a esclarecer a desmedida fortuna alcançada. Na realidade, essa disputa era admitida porque, na tentativa de se determinar a mais nobre dentre as duas artes, de modo subjacente ambas estavam sendo aceitas como atividades nobres. Decerto que o resultado do embate era questão das mais passionais para os participantes; todavia, em última instância sua importância era mitigada desde que pintura e escultura fossem mantidas entre as elevadas artes liberais.

Foi tendo como pano de fundo também essas questões que o pintor veneziano Paolo Pino publicou, em 1548, um *diálogo de pintura*³. Dada a escassez de textos impressos dedicados à pintura durante a primeira metade do século XVI, o livro de Pino apresenta-se como inovador no momento em que apenas começava a despontar um mais consistente interesse por obras críticas e teóricas a respeito das artes figurativas. Apesar de Pino, em sua introdução aos leitores, mencionar apenas a versão latina do *De pictura* de Alberti, com grande probabilidade a iniciativa de Lodovico Domenichi, em 1547, de publicar em italiano essa obra representou um impulso decisivo para que o artista resolvesse lançar seu diálogo⁴. Com efeito, embora Pino aponte como seus predecessores Plínio, Dürer, Gaurico e Alberti, todavia é a figura deste que realmente motiva a empresa literária desse obscuro pintor veneziano⁵. Alberti é a verdadeira referência de Pino, que pretende, com seu diálogo, apresentar ao público comum, em uma linguagem menos teórica e mais aprazível, os fundamentos da pintura. A própria estrutura do diálogo pode ser comparada à

² Cf. CASTIGLIONE, 1854, pp. 65-8 (livro I, XLIX-LII).

³ Cf. PINO, 1548 (ff. 24v-28r para as questões acerca do *paragone*).

⁴ De fato, não há como saber se Pino chegou a ter em mãos a edição de Domenichi antes de publicar seu diálogo – embora isso seja possível –, ou se ele conhecia apenas a edição latina publicada na Basiléia em 1540. Mas ao menos Pino deveria estar ciente de que a obra estava em curso de publicação – posto que isso ocorria em Veneza –, e talvez, conforme apontou Pardo (1992, p. 44), ao preferir não mencionar a edição de Domenichi, Pino pretendia reservar para si o mérito de ser o primeiro autor a tratar exclusivamente da pintura em língua vulgar.

⁵ Cf. PINO, 1548, ff. 2v-3r.

divisão tripartida do livro de Alberti⁶, embora Pino tenha se esforçado sobretudo para substituir as reflexões matemáticas, imprescindíveis para Alberti, pelo que em pouco tempo acabaria por se transformar no juízo do pintor. E ainda que Alberti não aborde claramente a questão do *paragone*, o trecho em que Pino desenvolve esse assunto pode ser equiparado ao momento em que Alberti recomenda ao pintor o uso de esculturas como modelo⁷. Pino, ao ampliar esse tópico, simplesmente se mostrava atualizado com as mais cruciais questões de sua época, as quais eram suscitadas no norte devido a influxos provenientes da Itália central⁸.

O colóquio imaginado por Pino é ambientado em Veneza, e ele estabelece como interlocutores Lauro e Fabio – ambos pintores, o primeiro veneziano, o segundo toscano. O trecho com a disputa sobre o *paragone* é resolvido em favor da pintura, e quem esclarece as razões para tal é o mais bem sucedido e experiente pintor toscano. Com efeito, Fabio assume no diálogo o papel do artista melhor instruído conceitualmente, e dessa maneira Pino demonstrava convicção quanto à maior fundamentação teórica característica dos artistas oriundos daquela região. Talvez tenha sido essa a primeira vez em que abertamente se antepôs o posicionamento de um artista do norte da Itália ao de um artista da Toscana – que logo foi vinculado a uma visão mais ortodoxa da pintura.

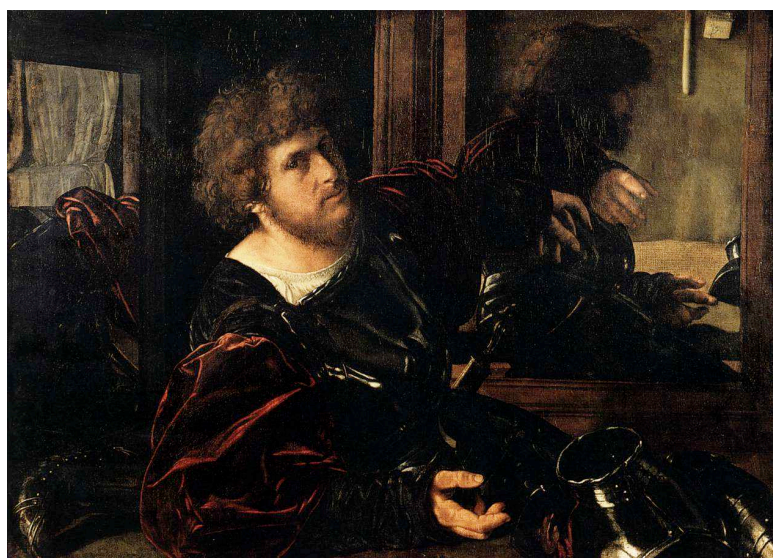
Pois bem; no encerramento do trecho sobre o *paragone*, Lauro, então convencido por Fabio da superioridade da pintura, menciona uma obra de Giorgione. Trata-se de um *São Jorge*, e o artista veneziano procede com sua descrição – embora sem indicar quais procedimentos técnicos teriam sido empregados durante a realização. De acordo com essa descrição, aquele São Jorge podia ser visto simultaneamente em suas quatro faces, posto que refletido em uma fonte e dois espelhos. Desse modo, a pintura mostrava-se superior à escultura, pois acreditavam que uma escultura não podia ser apreciada dessa maneira, em sua totalidade. Ainda que não se saiba se realmente Giorgione chegou a pintar uma obra com essas características, sabe-se que Giovanni Girolamo Savoldo – o mestre de Pino – pintou um retrato em que um semelhante jogo de

⁶ Cf. PARDO, 1992, pp. 33-50. Quanto às fontes clássicas de Alberti para a composição de sua obra, cf. SPENCER, 1957, pp. 26-44.

⁷ Cf. PARDO, 1992, p. 39 e ALBERTI, 1999, p. 145 (cf. cat. anexo).

⁸ Cf. a seqüência deste capítulo.

espelhos é utilizado com idêntica intenção (fig. 1). E foi provavelmente amparado por esse relato que Vasari, que iniciara sua introdução da edição torrentiniana da *vidas* justamente com a disputa entre as artes, acrescentou à edição de 1568 uma descrição semelhante sobre essa obra de Giorgione⁹. Alegóricos ou não, é forçoso admitir que nos depoimentos de Pino e Vasari ao menos ecoa a obra de Savoldo. Talvez o nome de Giorgione tenha sido inserido apenas para emprestar maior respaldo ao relato, mas com esse exemplo Pino tornava explícita sua convicção de que a pintura, fosse valendo-se de modelos vivos, de esculturas ou de modelos plásticos, era sempre superior à forma tridimensional.



1
GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO
Auto-retrato, já dito retrato de Gaston de Foix
1529c.
Louvre, Paris

Não obstante essas questões envolvendo o *paragone*, encontra-se na obra de Pino uma alusão ao emprego dos modelos plásticos auxiliares. Trata-se da já citada passagem em que Fabio afirma que o *perfeito pintor* deve ao menos ter noções de escultura para poder confeccionar seus próprios modelos – os quais seriam utilizados para efeitos de pose das figuras e de panejamentos¹⁰. Essa recomendação é posterior ao discurso sobre o *paragone*, o que não deixa de ser surpreendente, dado que um tal incentivo poderia ser entendido como ponto desfavorável para

⁹ Cf. VASARI, 1568, I, p. 23 e IV, p. 46.

¹⁰ Cf. PINO, 1548, f. 29r-v (cf. cat. anexo). Vale notar ainda que a menção ao *perfeito pintor* por parte de Pino talvez possa ser relacionada à dedicatória que Lodovico Domenichi fez a Francesco Salviati na tradução do *De pictura* (ALBERTI, 1547, f. 3r), quando a obra de Alberti é considerada como destinada à formação do *perfeito pintor*.

a pintura. Mas Pino não encontra aí um empecilho, o que demonstra que, apesar da disputa, o fato de a pintura recorrer à modelagem não era visto como marca de inferioridade em relação à escultura. Ademais, é igualmente significativo que o estímulo ao uso dos modelos plásticos seja feito pelo pintor florentino, que se dirige a um veneziano. Com efeito, esse não é um relato isolado no que se refere à idéia de que a difusão da prática teria ocorrido da Itália central em direção ao norte¹¹.

Tal situação, no entanto, não foi recebida com a mesma serenidade e facilidade por Anton Francesco Doni. Esse autor, um florentino estabelecido em Veneza, imediatamente respondeu ao diálogo de Pino com outro diálogo¹². Em vez de apenas dois interlocutores, Doni imaginou um debate travado entre quatro personagens: as personificações da Natureza e da Arte, Silvio Cosini – escultor florentino que auxiliara Michelangelo nos trabalhos da capela Medici em San Lorenzo – e o próprio Paolo Pino. Tendo como tema central de toda a obra o *paragone*, a disputa somente é resolvida na sexta e última parte do diálogo, quando intervém um quinto personagem. Trata-se do escultor Baccio Bandinelli, que naturalmente decide em favor da escultura. Todavia, perpassa todo o discurso do cavaleiro Bandinelli o pensamento de Michelangelo, e a palavra final provém do *divino artista*. Com efeito, Bandinelli utiliza a passagem michelangiana, de fundamentação neoplatônica, segundo a qual pintura e escultura estão tão distantes uma da outra quanto a sombra está da verdade. Essa apropriação do discurso de Michelangelo, certamente proveniente da carta que Michelangelo enviara a Varchi como resposta à sondagem sobre o *paragone*, revela a imediata influência exercida pela conferência de Varchi. Embora tendo sido publicada apenas em 1550, a *lezzione* de Varchi fora proferida na academia florentina no início de 1547¹³, e ao longo do diálogo Doni demonstra que estava muito bem familiarizado com seu conteúdo¹⁴. De fato,

¹¹ Cf. VASARI, 1568, V, p. 412 (cf. cat. anexo) sobre Benvenuto Garofalo.

¹² Cf. DONI, 1549.

¹³ Ainda que o livro apresente a data de 1549 e o texto de Varchi indique o início de 1546, aqui se optou – justamente para salientar toda a influência da conferência antes mesmo de sua publicação – por considerar o fato de que em Florença ainda era adotado o calendário *ab incarnatione*. Para mais informações sobre Varchi, cf. cap. 1.3 desta seção.

¹⁴ Cf., e. g., DONI, 1549, f. 11v, em que Silvio afirma que se deve primeiramente considerar a finalidade de cada uma das artes – questão crucial para Varchi –, ao que a Natureza replica dizendo que não quer uma resposta *filosófica*; ou ainda ff. 37v-38r, quando Silvio se refere ao *paragone* tratado por artistas a pedido de *letterati* – segundo Doni, como os pintores não souberam definir a natureza da escultura, a disputa tornou-se fria e sem fim.

além das expressivas relações de Varchi com a *Accademia degli Infiammati* de Pádua terem feito com que seu prestígio crescesse em ambiente veneziano, Doni, que fora secretário da academia florentina entre 1546 e 1547, muito provavelmente estava entre os que assistiram à leitura pública da conferência.

O tema dos modelos plásticos auxiliares reaparece algumas vezes durante a conversação. Doni recorre a ele como um elemento a mais para afirmar a superioridade da escultura. Na trama retórica, o assunto é lançado pelo próprio pintor Pino, que, discorrendo sobre o modo mais adequado para a contrafação dos panejamentos, afirma que *o método mais seguro e cômodo é acomodar os tecidos sobre modelos de argila ou de madeira com membros articulados*¹⁵. Naturalmente, Doni assim se valia do que Pino asseverara em seu próprio discurso, de modo que quase nada podia ser contestado¹⁶.

Mais à frente Silvio, ainda argumentando sobre os panejamentos, retoma a afirmação de Pino, mas não sem adicionar um tom mais incisivo. Ele sentencia:

[...] mas pode-se dizer que a escultura é mãe, que com seu relevo gera luz e sombras, e disso é composta toda a posição dos tecidos, os quais não podem ser feitos se antes não forem acomodados sobre os relevos, e a partir destes devem ser retratados¹⁷.

Finalmente, como que para evidenciar de uma vez por todas a suposta contradição em que o próprio Pino se colocara, Silvio assim diz:

Sabes, [Pino], que quando quiseses compor uma história, seja ela grande e copiosa o quanto for, possuindo tu o desenho como convém, [podes] tomar uma ou duas esculturas de relevo completo e retratá-las de infinitas faces. [...] E se em tal modo e com tal ordenação operares com a figura, conseqüentemente operarás ainda com toda espécie de animais, isto é, de um cavalo farás infinitos, e do mesmo modo de um touro ou de um cordeiro um rebanho. E a figura de relevo completo é tão capaz e universal que, uma vez que a fizeres e que esteja pousada sobre o solo, a mesma há de servir-te ao fazê-la no ar, pois parecerá voar e dela poderás servir-te em diversos modos. Então vejas o quanto tu, com a pintura, deves ao relevo, do qual te serves em tantos modos¹⁸.

A grande novidade em todo esse exercício retórico repousa no fato de que os modelos plásticos auxiliares, pela primeira vez, estão sendo utilizados como elemento desfavorável à pintura. É

¹⁵ DONI, 1549, f. 16r (cf. cat. anexo).

¹⁶ Cf. PINO, 1548, f. 29r-v (cf. cat. anexo). Contudo, Pino não menciona o uso de modelos articulados de madeira.

¹⁷ DONI, 1549, f. 20r (cf. cat. anexo).

¹⁸ DONI, 1549, f. 29r-v (cf. cat. anexo).

claro que aqui o fulcro de toda a questão é o *paragone*¹⁹, mas desde esse episódio seriam sempre menos raras as censuras ao uso de modelos plásticos. Com efeito, a comparação entre a pintura e a escultura seria extrapolada, e então os modelos de argila e cera passariam a ser questionados por razões muito mais pertinentes e determinantes.

1.2. AS BIOGRAFIAS DE GIORGIO VASARI

Sem dúvida alguma, é na extensa obra de Vasari que se encontra o maior número de menções ao uso de modelos plásticos auxiliares. É com esse autor que se percebe com absoluta clareza que a prática era corrente. Tratava-se de um recurso explorado por um número incalculável de artistas e que, talvez por essa razão, era considerado sobremaneira trivial para merecer um espaço específico ou mesmo mais amplo na literatura sobre a pintura. Dentre as diversas atividades que o pintor deveria dominar, decerto a desprestigiada modelagem com argila ou cera não era considerada como reveladora das mais impressionantes habilidades artísticas, pelo que, em suma, pode-se dizer que não era assunto teórico, mas de ateliê. De fato, Vasari quase sempre alude a esses modelos de passagem, como um detalhe menos significativo aparentemente nomeado apenas para ornamentar o texto. E uma vez que para os artistas e amadores da época era desnecessário um relato mais abrangente a respeito desse procedimento, para a crítica moderna em geral parece ter ficado a impressão de que tal expediente fosse pouco significativo. Devido aos escassos vestígios materiais sobreviventes, atualmente há um incômodo silêncio em torno dessa prática, uma propensão a se subestimar sua importância que não raro cria a sensação de que sua existência era algo singular e inexpressivo. Mas, ao contrário disso, esse foi um procedimento fundamental para a poética do artista renascentista, e a análise dos relatos de Vasari é suficiente para evidenciar sua importância e projeção.

É importante que primeiro se diga, entretanto, que nos depoimentos de Vasari sobre o uso de modelos plásticos auxiliares não há uma nítida distinção com relação às esculturas de origem clássica e às realizadas por escultores célebres da época. Essa caracterização, sobre a qual já se insistiu no capítulo 2 da seção anterior, evidentemente não foi percebida por Vasari ou qualquer

¹⁹ Cf. capítulo 1.3 desta seção.

outro de seus contemporâneos. De fato, trata-se de uma potencial conceituação não explorada pela teoria artística da época. Vasari considerava as conexões entre a pintura e a escultura em sentido amplo. Para ele, a principal vantagem conferida ao pintor era a estabilidade, a qual não se fazia presente nos movediços modelos vivos; por conseguinte, em muitos momentos ele combina todos esses grupos de modelos artificiais. Para a crítica moderna, no entanto, essa distinção é possível e mesmo necessária porque, além de verificável já desde esse período, ela alcançaria desdobramentos muito mais expressivos nos séculos subseqüentes. Efetivamente, sobretudo a partir do Seiscentos, quando tomou corpo o movimento acadêmico e propagou-se o barroco, essas duas tradições acabaram por descrever trajetórias distintas, fato que ao menos indica que, já desde o princípio, eram práticas não de todo correspondentes.

Na introdução às três artes do desenho, nos três primeiros capítulos dedicados à pintura²⁰, Vasari alude algumas vezes à necessidade de o pintor recorrer aos modelos plásticos auxiliares. Primeiramente, ao se dedicar à definição do conceito de desenho, ele diz:

Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, depois que tiver a mão um pouco adestrada e para se tornar mais inteligente nas artes, precisa exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo, ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com panos fixados às costas, os quais servem como tecidos e vestimentas. Porque todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem grande agilidade – estando paradas – àquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem. Depois que tiver desenhado objetos dessa espécie, praticado bastante e adquirido segurança no traço, é preciso começar a retratar coisas da natureza, exercitando-se de forma adequada e segura com todo esmero e diligência possíveis. Isso porque as coisas que provêm da natureza são, de fato, aquelas que proporcionam fama a quem a elas se dedica, pois que possuem em si, além de uma certa graça e vivacidade, algo do simples, fácil e doce que é próprio da natureza – o que se aprende perfeitamente com a natureza, mas jamais de modo suficiente com a arte²¹.

Nessa passagem, Vasari apresenta parte de seu programa artístico e expõe abertamente o percurso pedagógico a ser seguido pelos jovens aprendizes de pintura. Portanto ele recomenda que sejam utilizados como modelo relevos de mármore ou pedra e estátuas antigas, o que remete a obras consagradas, eleitas como cânones dignos de serem imitados. Também alude aos modelos de gesso formados diretamente sobre o modelo vivo, o que logo pode ser associado às prescrições de

²⁰ Isto é, capítulos XV a XVII.

²¹ VASARI, 1568, I, p. 112 (cf. cat. anexo).

Cennini e ao relato do próprio Vasari sobre Verrocchio²². Mas ele ainda afirma que podem ser copiados até mesmo modelos feitos de argila, nus ou cobertos por tecidos, e aqui a referência aos modelos plásticos auxiliares insinua-se pela primeira vez. Panejamentos e pose da figura, esses parecem ter sido os objetivos do autor com essa menção. Contudo, o fato de Vasari ter reunido todos esses grupos de modelos em um conjunto único deve-se a um elemento unificador, justamente o fato de que se trata sempre de modelos estáticos e constantes, os quais podiam ser lentamente estudados pelo artista ainda inexperiente. Desse modo, aqui os modelos plásticos são apresentados por Vasari mais como um meio de aprendizado do que como ferramentas criativas disponíveis para a composição da obra. E não é por outra razão que ele estipula ainda uma fase seguinte ao treinamento, a qual é direcionada à imitação da inconstante e fugidia natureza – para ele, único modelo apto a conferir graça e vivacidade à pintura.

Nesse mesmo capítulo Vasari ainda menciona uma segunda vez o recurso aos modelos plásticos auxiliares, então se referindo a *modelos de figuras feitos especificamente para aquilo que se deseja fazer*²³. Diferentemente do exemplo anterior, agora Vasari indica o emprego de modelos plásticos como aliados não somente dos momentos de estudo, mas também da realização da própria obra. E no capítulo seguinte, quando aborda questões como esboços, desenhos e cartões preparatórios, nosso autor finalmente faz uma explícita alusão aos modelos plásticos aplicados às fases compositivas da pintura. Segundo ele,

Costumam ainda muitos mestres, antes de transferir a história para o cartão, fazer um modelo de argila sobre um plano, dispondo de forma circular todas as figuras para ver os contrastes, isto é, as sombras que, atrás das figuras, são causadas por uma lâmpada [...]. E desse ponto, reproduzindo o todo da obra, fazem as sombras que atingem o dorso de uma e de outra figura, de modo que, por esses procedimentos trabalhosos, os cartões e a obra mostram-se melhor realizados quanto à perfeição e à força, e do papel destacam-se pelo relevo – o que revela o conjunto mais belo e melhor acabado²⁴.

Uma descrição como essa logo faz pensar em métodos como os adotados por Tintoretto e, no século seguinte, por Poussin²⁵. Nesses casos, os modelos plásticos eram componentes fundamentais do processo criativo do artista; constituíam um dos últimos estágios para que

²² Sobre Cennini, cf. CENNINI, 1982, pp. 198 e ss.; para Verrocchio, cf. VASARI, 1586, III, p. 543 (cf. cap. 3.3 da seção I e cat. anexo).

²³ Cf. VASARI, 1568, I, pp. 114-5 (cf. cat. anexo).

²⁴ VASARI, 1568, I, p. 120 (cf. cat. anexo).

²⁵ Sobre Tintoretto e Poussin, cf. cap. 2 da seção I.

fossem sanadas eventuais dúvidas; entravam em cena depois dos esboços e desenhos iniciais e antes dos cartões. Com efeito, a essa época os cartões eram tão bem finalizados que os comitentes ou os grandes amadores muitas vezes não autorizavam que fossem destruídos no processo de transferência para o suporte final, obrigando o artista a produzir *cartões substitutos*²⁶. E para que os cartões fossem realizados do modo mais perfeito possível, ao pintor era lícito recorrer a quaisquer expedientes que estivessem ao seu alcance. Modelos vivos, esculturas célebres, memória, imaginação, desenhos-modelo e modelos plásticos auxiliares, eram todos ferramentas disponíveis e válidas, e cada indivíduo tinha liberdade para recorrer às que melhor correspondessem às suas intenções e melhor se adequassem à sua personalidade.

Vasari, no capítulo subsequente, ao tratar da realização dos esboços, afirma que Michelangelo utilizou modelos desse gênero²⁷. Ao incluir seu grande herói como adepto do uso de modelos plásticos auxiliares para a pintura, Vasari revela o quão corriqueira era a prática. Se Michelangelo utilizava tais modelos, isso não apenas representava uma autorização, mas antes um incentivo à adoção do procedimento. Assim sendo, os trechos da introdução da obra relativos aos modelos plásticos demonstram que eles acompanhavam toda a trajetória artística dos pintores. Primeiramente faziam parte de seu aprendizado inicial e, depois, eram empregados mesmo quando, já artistas renomados, havia a necessidade de esclarecimentos maiores nos trabalhos mais complexos.

Todavia, quando Vasari tinha a intenção de apresentar o que, segundo ele, seria uma formação artística bem sucedida, tinha por hábito pospor ao treinamento com os modelos plásticos os modelos vivos e o estudo de um grande mestre. O caso de Mariotto Albertinelli é bastante elucidativo nesse sentido:

No ano de 1494 Piero de' Medici foi exilado. Assim, sem favorecimento e auxílio, Mariotto retornou ao ateliê de Baccio [i. e., Fra Bartolomeo], onde se dedicou com mais intensidade a fazer modelos de argila, a estudar, a trabalhar diante do natural e a imitar as obras de Baccio, pelo que, em poucos anos, tornou-se um mestre diligente e experiente²⁸.

Para atingir o patamar de mestre diligente e experiente era preciso que o estágio final do processo

²⁶ Cf. BAMBACH, 1999 (em especial o capítulo 7: *The ideal of the 'ben finito cartone' in the Cinquecento*).

²⁷ Cf. cap. 2 da seção I e VASARI, 1568, I, pp. 122-3 (cf. cat. anexo).

²⁸ VASARI, 1568, IV, p. 106 (cf. cat. anexo).

formativo ultrapassasse os modelos plásticos e fosse dedicado ao estudo do natural e de um grande artista a ser adotado como modelo único. De fato, esse raciocínio aplicava-se tanto à formação do artista quanto à efetiva realização da obra.

Há dois pintores que foram duramente criticados por Vasari por se submeter em excesso aos modelos plásticos auxiliares, inclusive nos momentos de finalização de suas obras. Niccolò Soggi foi um deles²⁹. Frequentador da coleção de esculturas de Lorenzo o Magnífico no jardim de San Marco e discípulo de Perugino – o qual, como ainda se verá, entregou-se também ele ao uso de modelos plásticos –, Soggi envolveu-se com escultores como Andrea Sansovino e Giovanni Francesco Rustici. Dessa forma, os modelos de cera e argila acabaram por representar para ele um auxílio cômodo e natural, pois ao mesmo tempo em que se lhe renovava continuamente o interesse pela forma tridimensional devido à influência desses renomados escultores, via preservados os laços de afinidade com o período de sua formação no jardim de San Marco. Por conseguinte, embora não seja surpreendente o fato de Vasari ter insistido no uso de modelos plásticos por parte desse artista, todavia é o modo com que o fez que merece alguma atenção. Ele diz:

Niccolò também se dedicou muito a fazer modelos de argila e de cera, colocando sobre eles tecidos e peles molhadas. Esse foi o motivo pelo qual enfraqueceu imensamente sua maneira, pois que enquanto viveu teve sempre a mesma, e por mais esforço que fizesse jamais conseguia dela se livrar³⁰.

A desmedida sujeição aos modelos plásticos é aqui entendida como a causa da maneira dura e seca de Soggi. E logo na sequência, referindo-se às armas de Leão X pintadas no início de seu pontificado por Soggi, a crítica é reiterada:

Nessa obra Niccolò não se saiu muito bem, visto que em alguns nus e nas figuras vestidas que aparecem na decoração daquelas armas ele pôde compreender que o estudo dos modelos é nocivo a quem deseja adquirir boa maneira³¹.

Finalmente, Vasari insistiria ainda uma terceira vez no fato de que os modelos plásticos eram os causadores das deficiências da pintura de Soggi. Para tanto, tomou como exemplo um tabernáculo realizado por Antonio da Sangallo em Prato. De acordo com Vasari, a pintura da

²⁹ Sobre Niccolò Soggi, veja-se BALDINI, 1997.

³⁰ VASARI, 1568, V, p. 189 (cf. cat. anexo).

³¹ VASARI, 1568, V, pp. 189-90 (cf. cat. anexo).

peça fora conferida a Soggi por insistência do próprio escultor, uma vez que o comitente, Baldo Magini, na verdade tinha a intenção de incumbir Andrea del Sarto da empresa. Tratava-se de uma *Coroação da Virgem* – que não nos chegou –, e o biógrafo assim se refere a ela:

[Niccolò Soggi], com todos os meios de que dispunha, esforçou-se para fazer uma bela obra, o que, no entanto, não conseguiu. À parte a diligência inicial, nessa obra não se reconhecem qualidades quanto ao desenho ou outros elementos que mereçam ser elogiados, porque aquela sua maneira dura o conduzia, devido aos esforços com aqueles seus modelos de argila e cera, a um fim quase sempre cansativo e desagradável³².

Para Vasari, sem um derradeiro confronto com o natural a obra não teria nem graça nem vivacidade, e os grandes artistas que possuíam essas características, possuíam-nas porque haviam cumprido o processo formativo por completo. Haviam passado pelas esculturas antigas e modernas, pelos modelos plásticos, pelo natural e ainda haviam extraído tudo o que podiam da maneira de seus mestres. O problema de Soggi era ter se contentado com os resultados aportados pelos modelos de cera e argila.

Censuras semelhantes podem ser encontradas na biografia de Battista Franco³³. Vasari conta que o artista veneziano desde cedo tomou como grande modelo as obras de Michelangelo. Assíduo freqüentador da Capela Medici em San Lorenzo, lá Battista Franco teria se tornado amigo íntimo do escultor Bartolomeo Ammanati e do pintor Girolamo Genga. Os três teriam mesmo morado juntos, e o fascínio pela escultura parece ter sido a tônica dominante desse convívio. De fato, um século mais tarde Baldinucci ainda se lembraria de Genga como exímio modelador de argila e cera³⁴. Sob tais circunstâncias, portanto, era bastante razoável que Battista Franco encontrasse nos modelos plásticos seus mais constantes aliados. Ocorre que Vasari parece ter entendido essa dependência como a fonte causadora das maiores deficiências da obra de Battista Franco, uma vez que ele assim se exprimiu:

[...] colocou-se Battista a desenhar com imensa diligência as estátuas de Michelangelo que estão na Sacristia Nova de San Lorenzo, quando então, dedicando-se a desenhar e a reproduzir em relevo todos os escultores e pintores de Florença, com eles muito aprendeu. Todavia, revelou-se o seu erro de jamais ter querido retratar a partir do natural ou colorir, limitando-se a imitar estátuas e poucas outras coisas que lhe enrijeceram e enfraqueceram a maneira a tal ponto que não conseguia se livrar dela nem fazer com que suas obras não

³² VASARI, 1568, V, pp. 191-2 (cf. cat. anexo).

³³ Para um estudo atualizado sobre Battista Franco, cf. BIFERALI-FIRPO, 2007.

³⁴ Cf. BALDINUCCI, 1846, II, p. 94 (cf. cat. anexo).

ostentassem um aspecto duro e cortante³⁵.

É oportuno lembrar que Federico Barocci, iniciado na arte da pintura exatamente por Battista Franco³⁶, também utilizou modelos de argila e cera nos estágios preparatórios de suas pinturas³⁷. Portanto, de Genga a Barocci, tudo leva a crer que esses modelos eram ferramentas constantes naquele ambiente. A crítica de Vasari, por sua vez, fundamenta-se no que para ele era o uso indiscriminado dos modelos plásticos. Ao se deparar com artistas de estilo duro e seco como Battista Franco e principalmente Niccolò Soggi, cujos personagens representados muitas vezes remetem a blocos de pedra não raro incapazes de transmitir qualquer sensação de graça ou movimento, Vasari optou por repassar a responsabilidade pela falta de êxito aos modelos plásticos auxiliares. Contudo, como esses modelos tinham espaço assegurado no programa artístico ideal vislumbrado pelo aretino – de fato, o próprio Michelangelo os utilizara –, é preciso então interpretar essas censuras. Com efeito, quando Vasari se propôs a vincular a imperícia de alguns artistas à sujeição total a tais modelos, muito provavelmente ele tinha em mente uma intenção mais profunda. Em vez de uma simplificação, tratava-se de uma maneira de ressaltar e enaltecer tanto a importância do estudo a partir do natural quanto a adoção da maneira de um grande mestre. Nessa estrutura, por conseguinte, os modelos plásticos – juntamente com o grupo mais abrangente dos modelos tridimensionais – apenas serviram como instrumento para expor a profunda convicção de Vasari na importância de seus dois principais pilares metodológicos.

A vida de Benvenuto Garofalo tal qual descrita por Vasari contribui com mais elementos para que se possa avaliar com mais propriedade o programa didático vasariano assim como a função que nele desempenhavam os modelos plásticos auxiliares. O biógrafo aretino conta que Garofalo, nascido em Ferrara, ainda em sua terra natal teria iniciado sua formação com o pintor Domenico Panetti (Laneto); em seguida, teria se transferido para Cremona, para junto de um artista mais conceituado, o pintor Boccaccio Boccaccino; depois teria ido para Roma, por volta de 1500, tornando-se aprendiz de Giovanni Baldini; então, retornando ao norte, teria chegado em Mântua, onde teria trabalhado auxiliando Lorenzo Costa; finalmente, em 1505, uma vez mais

³⁵ VASARI, 1568, V, pp. 460-1 (cf. cat. anexo).

³⁶ Cf. BELLORI, 1672, p. 171.

³⁷ Cf. BELLORI, 1672, p. 195 (ou 1976, p. 205) e BALDINUCCI, 1846, III, p. 408 (cf. cat. anexo).

estaria em Roma, agora para ver as obras de Rafael e Michelangelo³⁸. Para Vasari, somente depois do contato com a obra desses dois mestres é que Garofalo teria atingido um patamar artístico razoável. Acontece que, embora a primeira estada de Garofalo em Roma realmente possa ter ocorrido como narrou Vasari – de fato, o jovem artista parece ter sido marcado de forma indelével depois do contato com aquele ambiente de admiração e fascínio pelas recentes descobertas de esculturas clássicas –, o segundo período na cidade eterna, que teria possibilitado ao artista conhecer as obras de Rafael e Michelangelo, não pode ter acontecido em 1505³⁹. Fioravanti Baraldi propôs como data conciliatória, então, algo em torno de 1512⁴⁰, embora atualmente seja crescente a desconfiança quanto à efetiva realização dessas idas de Garofalo a Roma⁴¹. Como quer que tenha sido, o fato é que Vasari, ao insistir na idéia de uma longa peregrinação para a formação de Garofalo, de alguma forma parece querer fazer ecoar o tema do Hércules diante da bifurcação do caminho que, ao escolher a via mais difícil e tortuosa, recebia em troca a promessa de uma recompensa maior e mais virtuosa. *Ad astra per aspera*, ou ainda *ad augusta per angusta*. Era esse o modelo de conduta que Vasari recomendava fosse seguido pela grande maioria dos jovens que se sentiam propensos à pintura. De resto, no tema do pintor em eterna busca pela perfeição também comparece tanto a universalidade do conhecimento exigida por Leonardo quanto os preceitos recomendados por Paolo Pino, que queria que o pintor aproveitasse a juventude para a realização de viagens mundo afora⁴².

Vasari conta que depois de conhecer as obras de Rafael e Michelangelo, Garofalo passou a maldizer a maneira lombarda, querendo mesmo desaprendê-la; o longo estudo da maneira desses dois mestres é que teria conduzido o artista a fazer com que a sua própria maneira deixasse de ser imperfeita e se tornasse boa. Todavia, como somente o aprendizado da maneira dos grandes mestres não era suficiente, logo na seqüência Vasari menciona dois outros expedientes

³⁸ E isso sem contar uma possível ida a Veneza por volta de 1508, posto que Vasari, na seqüência de sua narrativa (1568, V, p. 414), afirma que Garofalo foi amigo de Giorgione.

³⁹ Rafael chegou em Roma somente no final de 1508 e terminou os afrescos da *Stanza della Segnatura* em 1512, enquanto que Michelangelo trabalhou nos afrescos da capela Sistina entre 1508 e 1512.

⁴⁰ Cf. FIORAVANTI BARALDI, 1993, p. 11 e s/d, pp. 31-33.

⁴¹ Cf. o artigo de Mauro Lucco in: KUSTODIEVA-LUCCO, 2008, pp. 17-27, sobretudo p. 21.

⁴² Cf. PINO, 1548, ff. 31v-32r.

aos quais Garofalo igualmente teria recorrido. Eis então que se revelam os modelos plásticos auxiliares e os modelos vivos:

Mas é bem verdade que, fazendo essa obra, Benvenuto fez aquilo que até então não havia sido usado na Lombardia, isto é, fez modelos de argila para ver melhor as sombras e as luzes. Serviu-se ainda de um modelo articulado de madeira que tinha todos os membros removíveis, o qual ele acomodava a seu modo, vestido com tecidos, em diversas posições. Mas, o que é o mais importante, retratou a partir do modelo vivo e do natural todas as minúcias, porque sabia que o caminho correto consiste na imitação e na observação do natural⁴³.

A obra à qual se refere Vasari é o *Massacre dos inocentes*, pintura realizada por Garofalo para a capela da igreja de *San Francesco*, em Ferrara (fig. 2). Segundo a narrativa vasariana, para a execução do quadro o artista não mediu esforços. Além de não se limitar aos esboços e desenhos, confeccionou ainda modelos de argila das figuras. Todavia, esses modelos não eram a última forma diante da qual o artista se posicionava para imitar; como último recurso Garofalo tratou de utilizar o modelo vivo e o natural. Portanto, embora os modelos plásticos desempenhassem uma função fundamental para garantir a qualidade da obra, eles não deveriam ser empregados como o último passo. A técnica parecia consistir na produção do modelo de argila assim que fosse definida a posição do personagem de acordo com os esboços e desenhos iniciais. Esse modelo seria então utilizado para fins de panejamentos, pose, iluminação, composição ou escorços. Basta pensar nas facilidades aportadas quando se tratava de representar crianças, animais ou anjos voantes. Todavia, o artista não deveria se contentar com esse modelo. Deveria, outrossim, fazer em seguida com que um modelo vivo posasse em idêntica atitude e, rápido, deveria extrair-lhe os detalhes, a vivacidade e a graça. Para Vasari, era isso que faltava a artistas como Niccolò Soggi e Battista Franco.

Também merece atenção o fato de Vasari ter afirmado que Garofalo teria sido o introdutor do uso de modelos plásticos auxiliares na Lombardia. Trata-se, com efeito, de uma questão de difícil elucidação, mas certamente 1519, isto é, o ano da realização do *Massacre dos inocentes*, é uma data muito tardia. Apenas como um exemplo entre outros possíveis, ocorre lembrar que Leonardo havia se transferido para Milão em 1482, de modo que a difusão desses modelos naquela região já entre seus seguidores é absolutamente plausível⁴⁴. Vasari certamente

⁴³ VASARI, 1568, V, p. 412 (cf. cat. anexo).

⁴⁴ Cf. KWAKKELSTEIN, 1999, sobre o uso de modelos plásticos auxiliares para a realização da *Virgem dos*

tinha condições para chamar a atenção para o caso de Leonardo. Entretanto, ele simplesmente parece ter querido reforçar um tema que considerava vital, isto é, ele parece ter querido demonstrar com a supracitada afirmação que o recurso aos modelos plásticos teria sido transmitido a Garofalo em Roma para, assim, evidenciar a ascendência do eixo romano-toscano, ou melhor, de Rafael e Michelangelo sobre os demais territórios italianos. Com efeito, *topos* recorrente do aretino.



2
BENVENUTO TISI dito GAROFALO
Massacre dos inocentes, 1519
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Exemplo singular da função e da importância atribuídas por Vasari e sua época aos modelos plásticos auxiliares é o caso que envolve Giuliano Bugiardini, Michelangelo e Tribolo. Conta o biógrafo que Bugiardini fora incumbido de realizar, para a capela Rucellai em Santa Maria Novella, um quadro que representasse o martírio de Santa Catarina (fig. 3). No entanto, havia doze anos que o pintor trabalhava na obra sem que a conseguisse terminar, faltando-lhe a

invenção necessária para tão copiosa representação. Pressionado então pelo comitente – Palla Rucellai –, Bugiardini teria convidado Michelangelo para opinar sobre a obra. Teria lhe mostrado as partes já concluídas, isto é, as rodas do martírio destruídas pelo raio celeste e o anjo que se revela por entre as nuvens para libertar Santa Catarina; depois, teria lhe falado dos extraordinários esforços que tanto o haviam consumido durante a realização desses pormenores. Por fim, teria pedido a Michelangelo que lhe explicasse como poderia ser feito um grupo de soldados – sendo alguns em fuga, outros caídos, feridos e mortos – dispostos no primeiro plano, de um lado a outro do quadro, mas em escorço bastante acentuado, visto que deveriam ocupar um espaço reduzido na pintura. A tal súplica Michelangelo, achando graça e compadecido *do pobre* Bugiardini, teria esboçado rapidamente, com um pedaço de carvão, o grupo de figuras. Todavia, ainda segundo Vasari, aqueles soldados, embora desenhados com extraordinária excelência por Michelangelo, eram apenas contornos, pelo que Bugiardini teria sido forçado a recorrer a Tribolo, seu grande amigo. Eis agora a seqüência do relato vasariano:

Mas uma vez que, como foi dito, Michelangelo fizera as figuras apenas contornadas, Bugiardini não as podia empregar, pois nelas não havia nem sombra nem nada. Foi quando Tribolo resolveu ajudá-lo. Fez-lhe alguns modelos em relevo, com argila, os quais realizou de modo excelente, conduzidos com a mesma dignidade e maneira com que Michelangelo fizera o desenho, e com um cinzel dentado cinzelou-os para que tivessem mais aspereza e maior força. Assim feitos, entregou-os a Giuliano. Mas como aquela maneira não agradava à pureza e à fantasia de Bugiardini, tão logo Tribolo partiu ele, com um pincel, banhando-o sucessivamente em água, alisou tanto [os modelos] que, eliminadas as ranhuras, eles acabaram por ficar completamente polidos. Assim, onde as luzes deveriam servir para retratar e fazer sombras mais ásperas, sucedeu que se eliminou aquilo que fazia a obra perfeita. Tendo depois Tribolo ouvido isso do próprio Giuliano, riu da simplicidade daquele homem, que finalmente concluiu a obra, e não se tem notícia de que Michelangelo alguma vez a tenha visto⁴⁵.

Como se pode verificar através da figura 3, Bugiardini tinha mais da metade da obra finalizada. Faltava-lhe uma pequena parcela da porção inferior do quadro, mas justamente nesse pequeno espaço o artista havia planejado inserir um volumoso grupo de soldados. Era mister, portanto, que todos estivessem fortemente escorçados. À parte as provocações de Vasari quanto ao estilo e à competência de Bugiardini, esse trecho da biografia do artista representa mais uma peça reveladora do quão valiosos eram para os pintores os modelos plásticos auxiliares. Segue-se então que, em situações como essa, em que advinham questão mais complexas relativas aos

⁴⁵ VASARI, 1568, V, pp. 282-3 (cf. cat. anexo). Para outras informações sobre essa obra, cf. PAGNOTTA, 1987, pp. 70-2, 222-3.

escorços e à iluminação, desenhos que se limitassem aos contornos simplesmente não eram suficientes para que tais efeitos pudessem ser contrafeitos com propriedade. Era preciso tempo para um estudo minucioso das formas e ainda mais tempo para que os efeitos de claro-escuro pudessem ser apreendidos a partir de uma apropriada iluminação artificial. Obviamente que o modelo vivo não era o expediente mais adequado para isso, pois que dificilmente um homem conseguiria ficar imóvel durante longos períodos em posições tão difíceis e instáveis – veja-se, por exemplo, o terceiro soldado da direita para esquerda que, caindo, tem o corpo arqueado para trás. Daí a função fundamental dos modelos plásticos auxiliares. Concebida a idéia, feitos os esboços iniciais e preparados os desenhos mais elaborados, então intervinham os modelos de argila ou cera. Somente depois disso é que o modelo vivo deveria ser empregado, o que era necessário para que a obra atingisse a tão ambicionada expressão de graça e vivacidade. Portanto, fica claro que os modelos plásticos e os modelos vivos participavam das últimas etapas de todo o processo, antecedendo justamente a preparação dos cartões.



3

GIULIANO BUGIARDINI

O martírio de Santa Catarina de Alexandria, 1530-40

Santa Maria Novella, Florença

Três nomes ainda precisam ser mencionados antes que este capítulo dedicado a Vasari seja concluído. São dois pintores e um escultor que, por diversas razões, relacionam-se com o tema dos modelos plásticos auxiliares. Vasari conta que Andrea del Sarto e Jacopo Sansovino cultivaram uma profunda amizade e que Sansovino tinha o hábito de fornecer modelos ao amigo. A passagem, extraída da biografia de Sansovino, segue deste modo:

A amizade e as experiências que Andrea del Sarto e Jacopo Sansovino compartilharam durante a infância e a juventude auxiliaram muito a ambos. Um na pintura e o outro na escultura, perseguiram a mesma maneira quanto ao desenho, alcançaram a mesma graça quanto à execução. Isso porque, debatendo entre si sobre as incertezas da arte e fazendo Jacopo modelos de figuras para Andrea, ajudavam-se muito um ao outro. E que isso seja verdade demonstra o quadro de São Francisco feito para as freiras da rua Pentolini, no qual há um São João Evangelista que foi retratado de um belíssimo modelo de argila que, naqueles dias, Sansovino fizera ao concorrer com Baccio da Montelupo [...] ⁴⁶.

Essa obra oferecida por Vasari como testemunho de que Andrea teria utilizado modelos de Sansovino é a *Madona das harpias*, dos Uffizi (fig. 4). Todavia, tratava-se de um modelo feito por Sansovino com outro propósito, isto é, realizado para concorrer com Baccio da Montelupo pela comissão da escultura de São João Evangelista para um dos nichos de Orsanmichele. E embora a disputa tenha sido vencida por Baccio, não há como imaginar que o modelo de Sansovino não fosse de uma extraordinária qualidade. Por conseguinte, muito provavelmente Andrea escolheu esse modelo pela excelência, não lhe sendo necessário alterar a pose de modo significativo. Trata-se, com efeito, de um caso semelhante a outro já visto, notadamente o do Tomé de Orsanmichele, feito por Verrocchio, o qual foi usado como modelo para um dos personagens de *Cristo entregando as chaves a São Pedro*, de Perugino ⁴⁷.

Ocorre que em outra ocasião – agora na biografia de Andrea del Sarto – Vasari já havia afirmado que o pintor utilizara modelos sem, no entanto, especificar que fossem obra de Sansovino ⁴⁸. Ele escreveu simplesmente que Andrea se serviu de *modelos e outros engenhosos esforços*, certamente podendo estar se referindo a modelos feitos por Sansovino especificamente para Andrea. De fato, parece que Andrea tinha o hábito de recorrer aos amigos escultores quando sentia necessidade de utilizar modelos plásticos, pois que se sabe que também a Tribolo pediu

⁴⁶ VASARI, 1568, VI, p. 177 (cf. cat. anexo).

⁴⁷ Cf. cap. 1 da seção I, fig. 9-10.

⁴⁸ Cf. VASARI, 1568, IV, p. 355 (cf. cat. anexo).

auxílio⁴⁹. Contudo, nada impede imaginar que o pintor, tendo aprendido as noções básicas da modelagem durante o período de formação junto de Sansovino, pudesse ele próprio confeccionar alguns modelos, talvez a partir de fôrmas de gesso⁵⁰.



4
ANDREA DEL SARTO
Madona das harpias, 1517
Uffizi, Florença

Outro pintor que, sempre segundo Vasari, também costumava recorrer aos modelos plásticos é Pietro Perugino. Eis o que nosso autor escreveu sobre ele, ainda na biografia de Jacopo Sansovino:

Tendo visto Pietro a bela maneira de Sansovino, conseguiu que ele lhe fizesse muitos modelos de cera, e entre outros um Cristo deposto da cruz, com muitas escadas e figuras, algo que de fato era bellissimo. Essa peça, junto de outras coisas dessa espécie e modelos de diversas fantasias foram depois todos recolhidos pelo senhor Giovanni Gaddi e hoje estão na casa deste em Florença, na praça da Madona⁵¹.

Esse grupo de modelos feito por Sansovino realmente foi conservado por Giovanni Gaddi e, desde o século XIX, encontra-se no Victoria and Albert Museum (fig. 5). Ao que parece, Sansovino atendeu ao amigo pintor por volta de 1508, pois que então, conforme nos informa Vasari, ambos estavam alojados em Roma em uma propriedade do cardeal Domenico della

⁴⁹ Cf. VASARI, 1568, V, p. 203 (cf. cat. anexo).

⁵⁰ Cf. cap. 2 da seção I, pp. 33-4.

⁵¹ VASARI, 1568, VI, p. 179 (cf. cat. anexo).

Rovere, Perugino estando empenhado em afrescar a abóbada da *stanza dell'incendio di Borgo*⁵². Trata-se de uma informação notável porque, se realmente for esse o caso, esta seria a primeira obra de Sansovino de que se tem notícia⁵³. Ademais, é oportuno notar que Perugino já havia pintado uma deposição da cruz em 1507, quando foi incumbido de finalizar, depois da morte de Filippino Lippi, em 1504, o quadro projetado para o altar maior da Santissima Annunziata, em Florença⁵⁴. Portanto, como Sansovino devia conhecer essa obra, é plausível que ela lhe tenha servido como referência, embora não se deva desconsiderar uma possível influência da gravura que Mantegna realizou sobre o tema⁵⁵. Seja como for, o fato é que essas estatuetas de cerca de vinte centímetros compõem um grupo impressionante, de qualidade realmente excessiva se se considerar que foram projetadas apenas como modelo para uma pintura, pelo que não chega a surpreender que tenham despertado o interesse de Giovanni Gaddi.

O problema que se apresenta a partir desse relato de Vasari é que, ao menos aparentemente, não existe uma obra de Perugino que retome com exatidão o grupo de Sansovino. Ainda assim, três pinturas podem-lhe ser aproximadas. Sabe-se, por meio de menções na literatura artística, da existência de duas pinturas que Perugino teria feito sobre o tema, mas ambas parecem perdidas⁵⁶. Além dessas obras, há o afresco de Città della Pieve (fig. 6), o qual, devido ao lamentável estado de conservação, revela somente semelhanças com os modelos:

⁵² Cf. BOUCHER, 1991, I, pp. 10-1; II, p. 316.

⁵³ Cf. MIDDELDORF, 1979-80, pp. 222-4.

⁵⁴ Obra que atualmente é mantida pela Galleria dell'Accademia, em Florença.

⁵⁵ Cf. com o desenho e a gravura feitos a partir de Mantegna pertencentes à coleção do British Museum, Londres, números de inventário 1895,0915.777 e 1845,0825.599.

⁵⁶ Mezzanotte menciona uma *deposição da cruz* feita por Perugino em Siena, para a igreja de San Francesco (cf. MEZZANOTTE, 1836, p. 32).

Ainda segundo Mezzanotte, o artista teria pintado outra *deposição da cruz*, e essa teria pertencido à igreja *dei pp. Riformati*, em Cingoli (Macerata), até ser enviada para Milão, depois do que não se teve mais notícias dela (cf. MEZZANOTTE, 1836, pp. 241-2, em nota). Após esse episódio, Mezzanotte informa que uma *deposição* pintada por Innocenzo [*sic*] da Imola teria substituído a obra de Perugino. De fato, LANZI (1968, I, p. 268), fonte de Mezzanotte, já mencionara essa obra em Cingoli, mas referindo-se a Francesco da Imola. Provavelmente trata-se, portanto, de Francesco Bandinelli da Imola (cf. artigo de Sara Vicini [*Esperienze pittoriche e tessuto artistico imolese di primo Cinquecento*] in AGOSTINI-PEDRINI, 1987, pp. 71-85, em especial pp. 79-80, onde a pintura é reproduzida). Depois disso, ao que parece a *deposição* de Francesco Bandinelli da Imola passou, em 1833, para a biblioteca da família do marquês Filippo Raffaelli, e ignora-se atualmente seu paradeiro (cf. RAFFAELLI, Filippo. *La deposizione di croce dipinta da Francesco da Imola*. S/l: s/d). Em todo caso, essa obra de Francesco Bandinelli da Imola não apresenta relação com os modelos de Sansovino.

primeiro quanto ao grupo da Virgem, à esquerda, depois quanto ao posicionamento das escadas e, enfim, quanto ao grupo envolvido com o Cristo, em que se insinua uma possível utilização dos modelos de cera – ao menos isso indicam a posição das pernas dos carregadores e a cabeça do Cristo. De fato, é muito provável que essa porção, quase totalmente destruída no afresco, seguisse uma disposição compatível com os modelos de Sansovino. Para demonstrar isso, é possível recorrer a dois desenhos que, em 1834, Johann Anton Ramboux realizou a partir do afresco. Em um deles esse artista reproduziu as lacunas que já àquela época eram vistas, enquanto que no outro ele reconstituiu a obra acrescentando-lhe as partes faltantes (fig. 7)⁵⁷. Como se pode notar, esse *restauro virtual* efetuado por Ramboux é bastante verossímil, o que se deve ao fato de que não se trata de um desenho feito de imaginação, mas sim realizado com o auxílio de outra obra na qual o mesmo modelo foi seguido. Efetivamente, provavelmente Ramboux conhecia uma cópia do afresco, tardia e de baixa qualidade, hoje pertencente ao *Museo del Duomo* de Città della Pieve (fig. 8)⁵⁸. De todo modo, o fato é que, à parte essa cópia, subsistem ainda algumas pinturas – atribuídas não a Perugino, mas sim a diversos autores – que podem ser relacionadas aos modelos de cera, e foi através delas que a questão da aliança mantida entre Sansovino e Perugino pôde ser renovada (fig. 9-12)⁵⁹.

Trata-se de sete variações sobre um mesmo tema, posto que além das pinturas de Florença, Sotheby's, Bassano del Grappa e Veneza aqui apresentadas (fig. 9-12) seguem um esquema semelhante outras três obras⁶⁰. Uma delas está em Milão, no Palazzo Arcivescovile⁶¹, outra pertencente ou pertencia à coleção Mulè, de Roma⁶², e outra ainda foi comprada pela Bob

⁵⁷ Cf. HUECK, 1980, p. 04 e p. 06 para o desenho de Ramboux em que o afresco foi contrafeito em seu verdadeiro estado de deterioração.

⁵⁸ Cf. SCARPELLINI, 1984, pp. 124-5 e CANUTI, 1926, pp. 58-9.

⁵⁹ Sobretudo a partir do artigo de MIDDELDORF, 1979-80, pp. 217-28, especificamente pp. 220-4.

⁶⁰ Sobre esse conjunto de pinturas, cf. PADOVANI, 1988, pp. 197-216, sobretudo p. 210 e CAPRETTI-PADOVANI, 2002, p. 140.

⁶¹ Presente no inventário da coleção do cardeal Cesare Monti desde 1638, a pintura foi atribuída inicialmente a Giulio Campi e, depois, a Vincenzo Campi. PADOVANI (1988, p. 210, n. 45) preferiu considerá-la como relativa ao círculo de Giulio Romano e, mais recentemente, a ficha da *Quadreria dell'Arcivescovado* faz referência simplesmente a um *pintor mantuano* (CASTELLOTTI, 1999, pp. 46-7 e pp. 491, 493-4 para os inventários de 1638 e 1650).

⁶² Obra considerada cópia feita a partir da obra de Milão (cf. PADOVANI, 1988, p. 210, n. 46).

Jones University Art Gallery, de Greenville, Carolina do Sul (EUA)⁶³. Essas três pinturas, no entanto, parecem derivar da obra de Bassano del Grappa (fig. 11), de modo que serão aqui consideradas como subordinadas a ela.



5

JACOPO SANSOVINO

Deposição da cruz, 1508 (cera recoberta de dourado)

Victoria and Albert Museum, Londres

⁶³ Outrora pertencente à coleção Murnaghan, de Dublin. Embora a Bob Jones University Art Gallery considere a obra como de Bacchiacca, essa atribuição foi contestada por LA FRANCE (2008, p. 173, n. 69), que preferiu apenas indicar tratar-se de um artista italiano do século XVI.



6
PIETRO PERUGINO
Deposição da cruz, 1517
Santa Maria dei Servi,
Città della Pieve (Perugia)



7
J. A. RAMBOUX a partir de PERUGINO
*'Deposição da cruz' de Santa Maria
dei Servi* (Città della Pieve), 1834
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt



8
Deposição da cruz, cópia a partir
do afresco de PERUGINO
Museo del Duomo, Città della Pieve

Quanto à autoria das quatro integrantes da série aqui expostas, a de Bassano del Grappa (fig. 11) tanto foi atribuída a Bacchiacca quanto simplesmente ao ateliê de Perugino⁶⁴. A obra vendida pela casa Sotheby's (fig. 10), em 1971, é muito semelhante à dos Uffizi (fig. 9), e ambas são atribuídas a Bacchiacca⁶⁵. Já a pintura de Veneza (fig. 12) chegou ao *Seminario Patriarcale* sendo atribuída a Andrea del Sarto – o marquês Federigo Manfredini comprou-a no final do século XVIII, já com essa atribuição, e dele a pintura passou ao seminário. Imaginava-se que fosse uma obra juvenil de Andrea – até mesmo na crítica moderna, durante algum tempo, esse parecer foi sustentado⁶⁶ –, mas logo foi considerada como realização de um seguidor seu. Pensou-se, possivelmente devido a Berenson⁶⁷, que o autor poderia ser Domenico Puligo, embora

⁶⁴ Cf. LA FRANCE, 2008, pp. 50, 279-80 que, por razões estilísticas, refuta a atribuição a Bacchiacca. De resto, MIDDELDORF, 1979-80, p. 220 já havia se referido à obra de Bassano del Grappa como realizada ao *estilo de Perugino*.

⁶⁵ A diferença mais marcante entre elas fica por conta da figura do São João, que na pintura vendida por Sotheby's está em uma posição que remete ao São João do *Seminario* de Veneza (fig. 12). Na ocasião do leilão, a obra foi vendida como sendo de Bacchiacca, e LA FRANCE (2008, pp. 171-2), aceitando essa atribuição, acredita que ela seja anterior ao quadro dos Uffizi.

⁶⁶ PADOVANI, 1988, pp. 206-10.

⁶⁷ Cf. CAPRETTI-PADOVANI, 2002, p. 20, 142. O parecer de Berenson logo foi aceito por MIDDELDORF, 1979-80, p. 220.

isso pareça ter sido somente para não aumentar a distância em relação ao nome de Andrea. Serena Padovani então propôs uma atribuição provisória a Visino – o obscuro discípulo de Mariotto Albertinelli e Franciabigio mencionado por Vasari –, visto que, por razões estilísticas, ela descartou o nome de Puligo⁶⁸. Com efeito, Gaetano Milanesi – seguindo os passos de Giovanni Rosini⁶⁹ – já havia relacionado uma *deposição* que Vasari atribui a Visino com a pintura do seminário de Veneza. A descrição vasariana diz: *um quadro de um Cristo deposto da cruz junto aos ladrões no qual há uma bem realizada trama de escadas; alguns [personagens] ajudam a depor Cristo enquanto outros, sobre os ombros, levam um dos ladrões para a sepultura [...]*⁷⁰. Contudo, esse relato poderia adequar-se a qualquer das sete pinturas realizadas sobre o tema, de maneira que não há como ter certeza de que Vasari estivesse se referindo à que hoje se conserva em Veneza. Em todo caso, haja vista o intercâmbio mantido entre Sansovino e Andrea del Sarto sobre o qual há pouco se tratou, não se pode dizer que tenha sido completamente descabida essa primeira atribuição a Andrea efetuada no século XIX. De fato, somente o impedimento estilístico apontado por Padovani é capaz de inviabilizar essa linha de raciocínio, embora o autor da obra, com grande probabilidade, deva ser alguém próximo a esse pintor.

É possível considerar as obras de Florença e do leilão Sotheby's, de Bassano del Grappa e de Veneza como as principais integrantes da série, e todas elas, ao menos em determinados aspectos, aproximam-se bastante dos modelos de Sansovino. Com efeito, o grupo do Cristo, com os homens que se esforçam por descê-lo da cruz, apresenta possivelmente as maiores semelhanças em relação a esses modelos. Esse grupo é repetido nas sete pinturas, sendo que a diferença mais marcante em relação aos modelos plásticos apresenta-se no homem situado no ponto mais alto da cruz, em que nitidamente não há correspondência. Ademais, vale notar que nas pinturas de Bacchiacca (fig. 9 e 10) esse homem tem a perna direita estendida e a esquerda flexionada, ao passo que nas pinturas de Veneza (fig. 12), Bassano del Grappa (fig. 11) e derivadas, e inclusive no afresco de Perugino (fig. 6), verifica-se justamente o contrário. Essa variação, no entanto, pode ser compreendida com o auxílio de um desenho preparatório para esse

⁶⁸ CAPRETTI-PADOVANI, 2002, pp. 20, 140-3.

⁶⁹ *Storia della pittura italiana*.

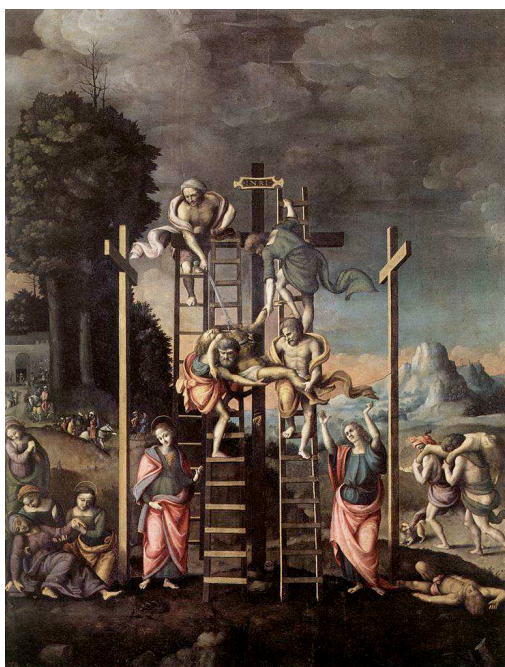
⁷⁰ VASARI, 1568, IV, p. 112. Cf. VASARI-MILANESI, 1879, IV, p. 228.

personagem, o qual é atribuído a Perugino (fig. 13)⁷¹. Ao que parece, Perugino sentiu-se constringido a simplificar essa figura face à complexidade do modelo de Sansovino, o qual apresenta esse homem sentado sobre a cruz e envolvido no esforço de segurar e coordenar os lençóis empregados para descer o corpo de Cristo. Trata-se de um forte indício de que todas as obras pictóricas hoje conhecidas foram feitas a partir de uma invenção de Perugino, Bacchiacca tendo se limitado a variar um pormenor a partir da criação de seu mestre.

Também constantes em todas as pinturas são os personagens da direita, isto é, os dois homens que carregam um dos ladrões. São semelhantes aos modelos de Sansovino, embora pareçam estar um pouco girados em relação a eles – o que é um indício do uso de modelos plásticos auxiliares. Contudo, nas pinturas os carregadores não estão se esforçando por erguer o corpo do Cristo, mas, já caminhando, afastando-se da cruz, e isso representa uma considerável diferença. Quanto ao mau ladrão, que nas obras bidimensionais jaz junto à cruz da qual foi deposto, ele está disposto em pé e amarrado a uma das escadas no grupo de Sansovino. Entretanto, basta imaginar que esse modelo plástico – ou um duplo feito a partir dele – pode ter sido manipulado, a cabeça tendo sido voltada para o lado oposto e o braço direito tendo sido alçado. Isso revelaria, de fato, que talvez a distribuição do grupo tal como atualmente se vê no museu londrino tenha sido estabelecida depois de sua utilização como modelo para a obra pictórica⁷².

⁷¹ Publicado pela primeira vez por FERINO PAGDEN, 1987, p. 93.

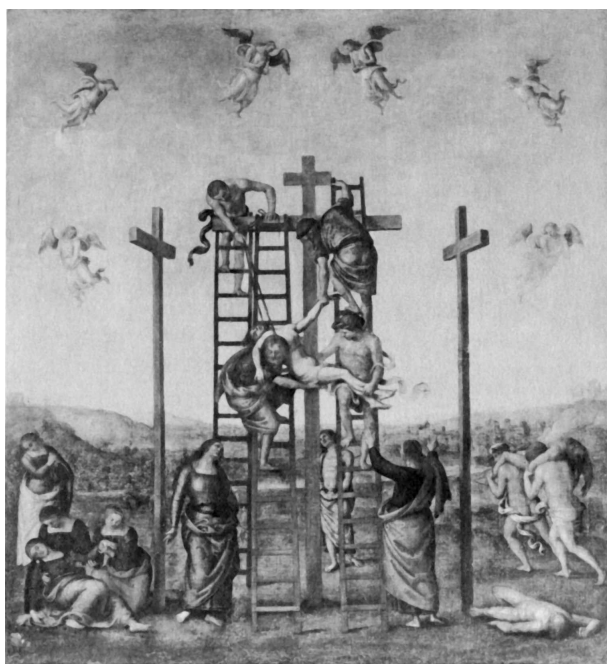
⁷² A respeito da apresentação do grupo, a pintura de fundo, atualmente pouco visível, pode ser avaliada através de uma fotografia conservada nos arquivos do Victoria and Albert Museum, a qual foi realizada antes de uma limpeza mal sucedida ocorrida por volta de 1900. Além dos dois anjos ainda visíveis nas extremidades superiores, a pintura apresentava uma paisagem com um grupo de cavaleiros dirigindo-se para uma cidade fortificada. Sobre sua autoria, foram cogitados, além do próprio Perugino, os nomes de Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo e Ignazio Hugford – pintor de origem inglesa ativo em Pisa e Florença e proprietário do grupo no século XVIII. Cf. POPE-HENNESSY, 1964, p. 419.



9
FRANCESCO UBERTINI dito BACCHIACCA
Deposição da cruz, 1518c.
Uffizi, Florença



10
FRANCESCO UBERTINI dito BACCHIACCA
Deposição da cruz, 1518c.
Vendido por Sotheby's em 1971

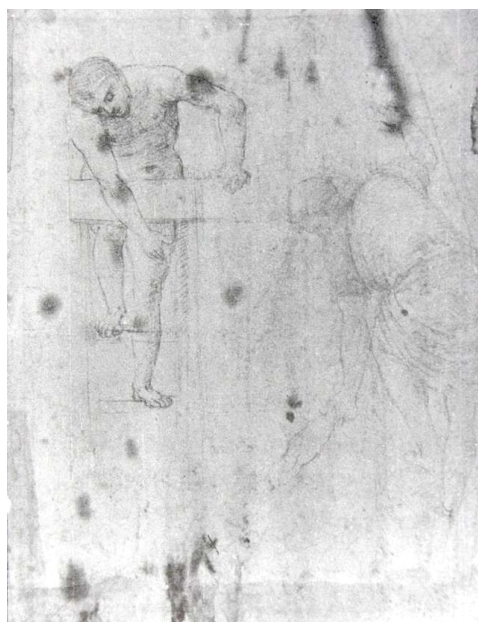


11
Artista próximo de Pietro Perugino
Deposição da cruz
Museo Civico, Bassano del Grappa



12
VISINO ?
Deposição da cruz
Seminario Patriarcale, Veneza

O caso do grupo da Virgem, também levemente girado se confrontado à visão frontal dos modelos de cera, é um tanto quanto diferente. Nas pinturas foi ampliado, sendo formado por cinco personagens. Ele reaparece em seis das pinturas, podendo também ser associado ao afresco de Città della Pieve e a um desenho preparatório de Perugino (fig. 6 e 14). Entretanto, na obra de Veneza (fig. 12) uma significativa alteração foi efetuada. O grupo das *marías* que amparam a Virgem teve um personagem eliminado, ou melhor, uma delas foi afastada e girada em direção à cruz, convertendo-se então em uma Maria Madalena. De fato, em todas as demais pinturas, Maria Madalena está em pé, apenas apresentando algumas variações de postura⁷³.



13
PIETRO PERUGINO (atribuído)
Desenhos preparatórios para a 'Deposição da cruz'
Coleção Particular, Inglaterra



14

Há, enfim, a figura de João, que na obra de Veneza (fig. 12) aparece com o rosto junto à cruz, enquanto que nas outras pinturas ele é representado com as mãos levantadas ao céu⁷⁴. E se na obra de Bassano del Grappa (fig. 11) e derivadas esse personagem está de costas, voltado para

⁷³ Nas pinturas feitas por Bacchiacca (Uffizi e leilão Sotheby's), Maria Madalena tem o rosto voltado para o chão. Na obra de Bassano del Grappa e suas três derivadas, ela dirige o olhar para o Cristo.

⁷⁴ Exceto na obra vendida por Sotheby's, em que o personagem, embora afastado da cruz, assemelha-se com o da obra de Veneza.

o Cristo, na obra dos Uffizi (fig. 9) ele está girado. Isso poderia indicar o uso de um modelo plástico – o qual, no entanto, não faz parte do conjunto de Sansovino.

Com todas essas alternativas, enfim, torna-se difícil estabelecer até que ponto os modelos de Sansovino foram empregados. Contudo, dada a semelhança apresentada entre as composições, possivelmente deles tenha se servido apenas um artista, isto é, Perugino. O argumento aqui vislumbrado é que Perugino teria feito desenhos a partir dos modelos de cera, os quais acabaram por se converter em *desenhos-modelo*. A partir desses desenhos, Perugino teria feito as obras perdidas mencionadas por Mezzanotte e, quase uma década mais tarde, o afresco de Città della Pieve. As demais pinturas seriam, portanto, contrafações de modelos bidimensionais, muito embora não se possa excluir o uso de outros modelos plásticos, não presentes no grupo do Victoria and Albert Museum, por parte de Bacchiacca, de Visino (?) e do desconhecido artista peruginesco de Bassano del Grappa.

À exceção dos modelos feitos por pintores-escultores como Michelangelo e Daniele da Volterra, esse grupo de Sansovino naturalmente que era mais bem elaborado e finalizado do que quaisquer outros modelos plásticos auxiliares que pudessem ser realizados por pintores. Com efeito, esse parece ser o único grupo de modelos plásticos, feito exclusiva e intencionalmente como modelo para a pintura, que foi preservado até a atualidade. Decerto que era superior ao que podiam fazer artistas como Niccolò Soggi ou Battista Franco, e muito da graça e da vivacidade que tanto ambicionava Vasari está presente nesse grupo. A questão, no entanto, parece ser justamente essa. Raras vezes havia a intenção de que os modelos plásticos auxiliares fossem tão bem finalizados – não por outra razão não foram conservados. E, a bem dizer, essa não era a sua verdadeira vocação dentro do processo criativo. Ao contrário, eles deveriam ser mais informes e incertos, preparados para serem manipulados todas as vezes em que se pronunciasse uma dúvida por parte do pintor. Os modelos que Sansovino fez para Perugino não parecem ter sido manuseados e transformados. Apesar de feitos de cera, nada indica que eles tenham sido amolecidos em água quente para que o pintor pudesse experimentar outras posições⁷⁵. É possível que, para tal finalidade, Perugino tenha refeito os personagens que mais lhe fizeram indeciso,

⁷⁵ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 98-9 (cf. cat. anexo) quanto ao método de Michelangelo utilizado nos afrescos da Sistina.

como parece ser o caso do mau ladrão e das duas figuras que carregam o bom ladrão. O fato, no entanto, é que somente assim o pintor poderia se valer das estatuetas como verdadeiros modelos plásticos auxiliares. Se os modelos de Sansovino tivessem sido utilizados exatamente conforme à criação do escultor, então se trataria mais de uma relação com a escultura em sentido estrito do que com os modelos plásticos auxiliares. Perugino talvez tenha querido escapar disso, pelo que parece ter se valido do magnífico grupo simplesmente como referência, não se permitindo ou não desejando empregá-lo com absoluta fidelidade.

Esses exemplos todos extraídos da obra vasariana são suficientes para que se possa ter uma percepção bastante apurada da função e da fortuna dos modelos plásticos auxiliares entre os artistas italianos do Quinhentos. Como se viu, as críticas que então se apresentavam eram concernentes ao momento apropriado para se colocar em uso os modelos plásticos auxiliares, mas jamais à validade da operação. Com a reunião das passagens de Vasari é possível compreender que a prática era usual e amplamente disseminada naquele ambiente, embora ainda não tivesse sido esmiuçada pela literatura artística em suas peculiaridades. De fato, é bastante inusitado constatar que seriam ainda necessários mais de quinze anos para que alguém se dispusesse a abordar tecnicamente o assunto, o que evidencia o quão defasada pode estar a teoria em relação à prática⁷⁶.

1.3. AINDA NO ÂMBITO DO *PARAGONE* ENTRE A PINTURA E A ESCULTURA

Diversas vezes ao longo deste texto mencionou-se o filósofo e historiador Benedetto Varchi. Chegou o momento de dedicar-lhe maiores cuidados.

Varchi desempenhou um dos papéis centrais na polêmica em torno do *paragone* entre a pintura e a escultura⁷⁷. Procurou dar fim à disputa e, nessa tentativa, acabou por alimentá-la com outros elementos de discórdia. No início de 1547, amparado por uma consulta que ele próprio

⁷⁶ Quando Vasari tratou do modo de fazer modelos de cera e argila na introdução de sua obra, optou por fazê-lo na parte dedicada aos escultores (cap. IX). Apesar de serem técnicas semelhantes, os modelos de cera preparatórios para a escultura geralmente eram feitos a partir de uma estrutura de metal ou madeira para que mantivessem sempre a mesma posição, isso não sendo necessário para os modelos de argila que, depois de secos, não mais podiam ser manipulados (cf. VASARI, 1568, I, pp. 87-92, sobretudo pp. 88-9). Para o modo de realizar os modelos plásticos auxiliares para a pintura, cf. cap. 2 desta seção.

⁷⁷ Cf. o capítulo 1.1 desta seção e início do capítulo 3.1 da seção anterior.

promovera entre pintores e escultores com o intuito de coletar as opiniões dos envolvidos e determinar qual das artes era a mais nobre, Varchi apresentou uma aula magna sobre o assunto na Academia Florentina⁷⁸. Com efeito, a conferência alcançou uma repercussão imensa e imediata; antes mesmo da publicação, animou o cenário artístico local e excedeu-lhe os limites.

Valendo-se de uma argumentação filosoficamente estruturada, Varchi atribuiu a si mesmo a função de árbitro aristotélico da disputa⁷⁹. Desse modo, apresentou um sistema de categorias em que a razão é dividida em superior e inferior. A razão superior abrangeria o intelecto, a sabedoria e a ciência. Já a razão inferior, por não ter como fim o conhecimento e a compreensão, mas sim o fazer e o operar, essa subdividir-se-ia em praticável e factível⁸⁰. As artes pertenceriam à última categoria, a do factível, e é preciso ressaltar que perpassa o esquema uma escala decrescente de valores. Portanto, as artes estavam relegadas ao extremo menos nobre da escala – porquanto tratavam de coisas não necessárias –, sendo que se distinguiriam entre si de acordo com a nobreza de seu fim. Quanto mais nobre o fim, mais nobre a arte. Daí a medicina ser considerada superior à pintura, à escultura e a todas as demais artes⁸¹. Pois bem, como para Varchi pintura e escultura, além de terem um mesmo princípio – o desenho –, têm também um mesmo fim – a imitação artificiosa da natureza –, ele conclui que essas artes na verdade são uma única arte e, por conseguinte, que têm uma igual nobreza⁸². Para ele, apesar de diferentes nos *acidentes*, elas são *substancialmente* a mesma arte. De fato, esse é o ponto culminante do discurso, pois Varchi conseguiu verter para uma linguagem filosófica as alegações que sustentavam tanto os artistas indagados na consulta quanto os tratadistas nos quais ele mais se fundamentou⁸³.

Além de Michelangelo, sete foram os artistas inquiridos por Varchi para elaborar seu

⁷⁸ Cf. 1.1 desta seção, nota 13.

⁷⁹ Cf. VARCHI-BORGHINI, 1998, p. vii.

⁸⁰ Cf. VARCHI, 1549, p. 59. Cf. ainda Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, VI (sobretudo 1139b 1) e os conceitos de νοῦς, σοφία, ἐπιστήμη, φρόνησις e τέχνη (*noûs*, *sophía*, *epistémē*, *phrónesis* e *téchne*).

⁸¹ Cf. VARCHI, 1549, pp. 63, 72.

⁸² Cf. VARCHI, 1549, pp. 101, 111.

⁸³ Cf. BAROCCHI, 1960, I, p. 44, nota 3. Quanto aos tratadistas, são, sobretudo, Alberti e Castiglione (cf. VARCHI, 1549, pp. 90 e ss.), e cabe lembrar que Castiglione já havia tratado do *paragone* no livro I (XLIX-LII) do seu *Cortegiano* (cf. CASTIGLIONE, 1854, pp. 65-8.).

discurso. Três pintores defenderam a pintura: Vasari, Bronzino e Pontormo. Quatro escultores escreveram em favor da escultura: o entalhador Battista Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo e Cellini. As respostas desses artistas foram anexadas à publicação do discurso, sendo que Varchi deixou por último, como encerramento de toda a obra, o parecer de Michelangelo. De fato, o artista somente respondeu a Varchi depois de ter lido o texto, e não foi sem alguma ironia e demonstrando indiferença pela relevância do tema que o fez.

Apesar de breve, a missiva de Michelangelo encerra conceitos extremamente significativos e influentes⁸⁴. Logo no início, o artista – que sempre se declarou escultor – afirma que uma pintura será tanto melhor quanto mais relevo apresentar, enquanto uma escultura será tanto pior quanto mais se aproximar da pintura. Em seguida, lançando mão de uma imagem impregnada pelo pensamento neoplatônico, ele sustenta que até então considerara a escultura como uma *lanterna*, isto é, como um farol para a pintura – tema que, de resto, encontra correspondências em Doni e na resposta de Cellini à mesma sondagem⁸⁵. Ainda de acordo com seu raciocínio imagético, a escultura seria o sol, a pintura a lua. Mostrando-se então enfadado com a questão e como que para lhe colocar um termo, Michelangelo afirma ter mudado de opinião após ter lido o discurso filosófico de Varchi, dizendo aceitar a equiparação das duas artes por compartilharem um mesmo fim. Todavia, a ironia do artista não tarda em se revelar, pois ele diz acatar essa sentença apenas se um juízo mais elevado e maiores dificuldades, empecilhos e fadigas não se traduzirem em uma arte mais nobre. Somente assim escultura e pintura teriam um mesmo valor.

Mas a afirmação de maior fortuna contida nessa carta possivelmente seja aquela em que Michelangelo afirma *compreender por escultura aquilo que se faz por força do subtrair*, pois que *aquilo que se faz por meio do adicionar é semelhante à pintura*. Ao se expressar assim, o artista instituiu o trabalho com o bloco de pedra como o objeto essencial do escultor, de modo que a modelagem e a atividade da fundição dela decorrente eram relegadas a uma outra categoria. De

⁸⁴ Cf. VARCHI, 1549, pp. 154-5. Para uma interpretação mais apurada dessa carta, veja-se BERBARA, 2005, pp. 103-9.

⁸⁵ Cf. DONI, 1549, p. 44r e, sobre Cellini, VARCHI, 1549, p. 154. Dando voz a Bandinelli no diálogo, Doni declara ser da mesma opinião de Michelangelo e assevera que pintura e escultura estão distantes uma da outra tanto quanto a sombra está afastada do verdadeiro. Cellini oferece igual analogia.

fato, tal sentença encontrava respaldo já no mundo antigo, porquanto ao menos Plínio e Quintiliano consideraram as diferenças entre escultores e estatuários⁸⁶. Durante o Renascimento, Alberti⁸⁷ havia atentado para a questão, e tampouco Leonardo deixou de abordá-la – apesar de o fazer de modo bastante fragmentário⁸⁸.

Acontece que no momento em que Michelangelo respondeu a Varchi, as controvérsias sobre o *paragone* começavam a enveredar por caminhos que, nos casos mais extremos, culminavam por impor um grande mal-estar aos pintores que utilizavam qualquer espécie de modelos tridimensionais – basta pensar no exemplo de Doni com o qual foi encerrado o capítulo 1.1 desta seção. Dado o extremismo a que se chegou, admitir que a pintura precisava recorrer à escultura era o mesmo que se resignar com a derrota, e Michelangelo, ao sentenciar que à atividade do escultor concernia apenas o trabalho com o bloco de pedra, acidentalmente possibilitou uma alternativa para esse impasse. Com efeito, a autoridade daquele que era considerado o maior de todos os artistas era um sustentáculo suficientemente sólido para permitir isso – ainda mais que se lhe podiam articular fontes provenientes da Antigüidade. Se a escultura operava por vias subtrativas e a pintura por vias aditivas, a modelagem representava um meio termo, tendo a forma de uma e a essência da outra. Por conseguinte, não pertencia mais à escultura do que à pintura.

A disputa aguçava de tal maneira as mentes da época que Vasari se viu forçado a iniciar sua primeira edição das *vidas* pelo tema do *paragone*. Decerto não foi pequena a influência que Varchi exerceu sobre o biógrafo naquele momento, e Vasari, embora sem assentir com a terminologia conceitual do acadêmico, aceitou a conclusão de que pintura e escultura são uma mesma arte. Para isso, no entanto, ele simplesmente se contentou com a justificativa segundo a qual ambas as atividades compartilham um mesmo princípio, isto é, o desenho. Essa proposição,

⁸⁶ Cf. PLÍNIO, *Nat. hist.*, XXXV, 156 e QUINTILIANO, *Inst. Or.*, II, 21, 8-10.

⁸⁷ Cf. ALBERTI, 1998, p. 5.

⁸⁸ Cf. VINCI, 1995, p. 158, em que Leonardo se mostra ciente de que o trabalho do escultor consiste em *eliminar o mármore que excede a figura que dentro da pedra se esconde* – tema que acabaria por se tornar caríssimo a Michelangelo, como bem demonstra o mais do que célebre soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*. Cf. ainda VINCI, 1995, p. 163, onde se lê que *o escultor apenas retira*, enquanto *o pintor sempre adiciona*. Essa passagem, no entanto, é emendada em outro momento – VINCI, 1995, p. 162 –, quando Leonardo, em oposição a Michelangelo, sustenta que *o escultor, se opera com argila ou cera, pode também ele retirar ou adicionar*.

na verdade, encontrava fundamentação não apenas em Varchi, mas ainda era validada por uma tradição que remontava a Castiglione, Ghiberti e Petrarca⁸⁹. Contudo, antes de chegar a esse veredicto, Vasari tratou de enumerar os argumentos aos quais costumavam recorrer pintores e escultores quando era questão de defender a respectiva arte. E entre as justificativas listadas como sendo da parte dos pintores, figura a seguinte:

[A modelagem], mediante o seu subtrair e adicionar, não é menos dos pintores do que de outros; e foi denominada como plástica pelos gregos e *fictoria* pelos latinos, e por Praxíteles foi considerada mãe da escultura, da fundição e do entalhe, o que faz da escultura na verdade sobrinha da pintura, de modo que a plástica e a pintura nascem juntas e imediatamente do desenho⁹⁰.

Efetivamente, essa justificativa sustentada pelos pintores era autorizada por Plínio, que afirmara que Varrão havia enaltecido Pasiteles por esse artista considerar a plástica como mãe dos trabalhos em entalhe, metal e pedra⁹¹. Todavia, não há como não pensar que essa espécie de argumentação encontrava correspondências também em nomes mais recentes como Alberti, Leonardo e, sobretudo, Michelangelo. Com efeito, a afirmação de Michelangelo segundo a qual pintura e modelagem são atividades cuja característica primordial provém de procedimentos aditivos trazia consigo a autoridade do divino artista, o que, articulado a outras fontes modernas e da Antigüidade, firmava-se como um elemento capaz de renovar os laços entre a pintura e o relevo completo – ainda que por relevo completo fosse compreendida apenas a modelagem.

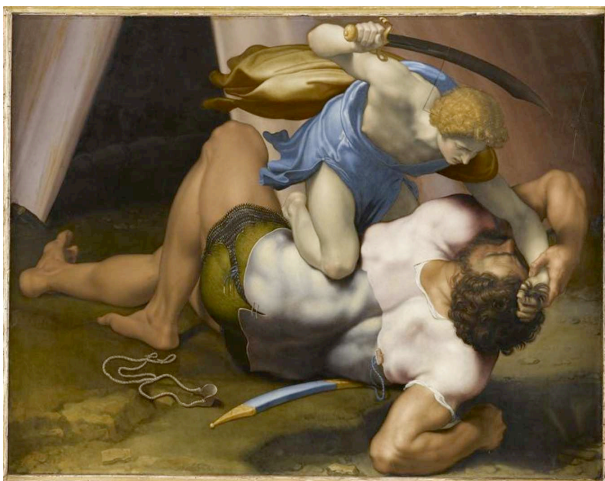
O problema, no entanto, é que com a modelagem afastada da escultura e aproximada da pintura, estava instituído um caminho que não apenas legitimava a associação entre pintura e modelagem, mas que ainda fazia com que a escultura estivesse subordinada a ambas. Daí a extravagante genealogia segundo a qual a pintura, sendo irmã da modelagem, era também tia da escultura! Mais do que uma excentricidade maneirista, essa forma de ver os fatos revela o quão longe alguns dos envolvidos na disputa sobre o *paragone* precisaram ir para justificar o emprego de modelos plásticos por parte dos pintores. De todo modo, essa foi a maneira encontrada para escapar de uma polêmica que já começava a se mostrar infrutífera. Se o objetivo principal sobre o

⁸⁹ Cf. BARZMAN, 2000, p. 148 para Petrarca (*De remediis utriusque fortunae*), assim como Ghiberti, 1998, p. 47 e Castiglione, 1854, p. 65.

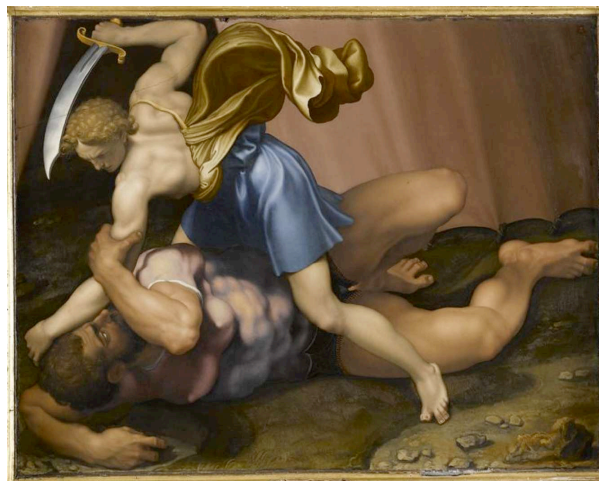
⁹⁰ VASARI, 1550, I, pp. 14-5.

⁹¹ Cf. Plínio, *Nat. hist.*, XXXV, 156, embora seja preciso notar que Vasari, ao utilizar essa passagem como fonte, confundiu Pasiteles – o escultor contemporâneo de Varrão – com Praxíteles.

qual assentava o embate era bradar aos quatro cantos que pintura e escultura eram atividades liberais e nobres, isso já havia sido alcançado com relativo êxito. A bem dizer, entre essas artes – que ao menos até Lomazzo ainda seriam consideradas como uma mesma arte⁹² – de modo algum alguma vez se desejou uma ruptura radical e definitiva.



15
DANIELE DA VOLTERRA
Davi e Golias, 1553c.
Louvre, Paris



16

Agora uma situação mais concreta. De acordo com Vasari, durante certo tempo Giovanni della Casa dedicou-se a escrever um tratado sobre a pintura e, embora esse texto não nos tenha chegado, é bastante provável que muito dele se relacionasse com o tema do *paragone*⁹³. Ao menos a essa conclusão nos remete o texto vasariano:

Tendo o senhor Giovanni della Casa [...] começado a escrever um tratado sobre a pintura, e querendo esclarecer alguns detalhes e algumas minúcias com o auxílio dos homens de tal profissão, encomendou a Daniele [da Volterra], com toda a diligência que lhe fosse possível, um modelo de argila de um Davi. Depois fez Daniele pintar, ou melhor, retratar em um quadro o mesmo Davi – que é belíssimo – de todos os lados, isto é, de frente e de costas. Esse quadro, coisa caprichosa, pertence hoje a Annibale Rucellai⁹⁴.

⁹² Cf. COLLARETA, 1988, p. 578.

⁹³ Parecer sustentado por SCHLOSSER, 1993, p. 210.

⁹⁴ VASARI, 1568, V, p. 545 (cf. cat. anexo). Annibale Rucellai, a quem as pinturas foram deixadas, era sobrinho de Giovanni della Casa e seu herdeiro universal. Ademais, quanto à sequência da passagem, Vasari afirma que Daniele ainda teria feito para della Casa *um Cristo morto com as marias* e uma obra em que *Enéias, despindo-se para dormir com Dido, é surpreendido por Mercúrio, que parece falar algo a Enéias conforme se lê nos versos de Virgílio*. Com efeito, foi encontrada por Hermann Voss em uma coleção particular de Estocolmo, em 1922, uma pintura em painel com essas características. Sua atual localização, no entanto, é desconhecida, e efetivamente

O modelo feito por Daniele não foi preservado, mas as pinturas sim. Recentemente restauradas, estão expostas no Louvre (fig. 15-16), e a análise delas pode, entre outras coisas, reforçar algumas convicções quanto à aplicação dos modelos plásticos auxiliares⁹⁵.

Assim como Varchi, della Casa não era pintor ou escultor; no entanto, apesar de ter seguido a carreira eclesiástica, jamais escondeu seu entusiasmo pelos assuntos literários e artísticos. Em 1544, nomeado núncio apostólico de Paulo III em Veneza, encontrou naquela cidade o ambiente ideal para animar ainda mais sua paixão pelas artes. Com a morte do Papa, em 1549, voltou a Roma e lá permaneceu até 1551⁹⁶. Era o auge das controvérsias sobre o *paragone*, e é bastante plausível que a idéia do tratado sobre a pintura assim como o contato com Daniele tenham ocorrido durante aquele período. Della Casa, justamente por não ser artista, deve ter sentido a necessidade de confrontar uma pintura e uma escultura que representassem os mesmos personagens. Somente desse modo o literato poderia sentir-se seguro o bastante para elaborar um parecer. Analisando então modelo e pintura, certamente ele percebeu que, nas pinturas, Daniele precisou alterar a posição dos braços esquerdos do Davi e do Golias para que a troca de olhares entre os dois pudesse ser apreciada pelo espectador. É claro que para tal fim Daniele poderia ter recorrido à imaginação ou aos modelos vivos. Contudo, della Casa não havia solicitado isso ao artista. Ele desejava, outrossim, confrontar um modelo artificial em relevo completo com as pinturas realizadas a partir desse modelo, de modo que Daniele estava impossibilitado de recorrer apenas a tais subterfúgios⁹⁷. O artista tampouco poderia utilizar esculturas feitas com materiais

talvez se tratasse de uma cópia feita a partir da obra de Daniele, posto que Vasari mencionara uma pintura feita sobre tela. Em todo caso, em 1993 Paul Joannides relacionou um bronze conservado em Munique – *Bayerisches Nationalmuseum* – e até então atribuído a Adrien de Vries a essa pintura de Daniele e a um desenho do artista outrora pertencente à coleção Mond. Essa escultura representa Dido, a qual está deitada exatamente na mesma posição da pintura e do desenho. Foi a partir disso que o estudioso concluiu que se tratava, na verdade, de um modelo de Daniele feito como preparação para a pintura (cf. fig. 1 e 2 ao final do catálogo). Cf. JOANNIDES, 1993, pp. 818-9, ROMANI, 2003, pp. 136-43 e CIARDI-MORESCHINI, 2004, pp. 232-41.

⁹⁵ Para outras informações sobre essas pinturas de Daniele, vejam-se ROMANI, 2003, pp. 120-7 e CIARDI-MORESCHINI, 2004, pp. 224-9. Quanto à inovadora representação iconográfica, esta naturalmente deriva de Michelangelo que, seja no *Davi e Golias* da abóbada da Sistina, seja em quatro estudos sobre o mesmo sujeito conservados na Pierpont Morgan Library (inv. 207, I-IV), havia feito seu Davi prestes a degolar Golias ainda vivo – posto que o texto bíblico não especifica se Golias, depois de atingido, caiu por terra morto ou vivo.

⁹⁶ Cf. DELLA CASA, 1752, I, pp. xxxvii-xli.

⁹⁷ Naturalmente que, em conformidade como a prescrição de Vasari para que, após o uso dos modelos plásticos, fossem realizados confrontos com o modelo vivo (cf. VASARI, 1568, I, p. 112 [cf. cat. anexo e capítulo

rígidos, pois elas não possibilitariam essas variações entre a vista frontal e a posterior. Daí a perfeita adequação de um modelo plástico em uma situação como essa. Se, em vez do relatado por Vasari, Daniele tivesse utilizado cera como matéria formativa, então lhe bastaria um único modelo, pois que, uma vez amolecido em água quente, ele poderia ser manipulado para uma segunda aplicação. Mas como Daniele parece ter utilizado argila, é provável que ele tenha modelado duas peças com esse material – e isso sem nem sequer ter precisado recorrer às fôrmas de gesso iniciais das quais costumavam se valer os pintores menos hábeis nessa atividade⁹⁸. De fato, esse era o estratagema prático mais eficaz para proporcionar a della Casa a maior quantidade de dados sobre as duas artes. Aparelhado com os modelos e as pinturas, della Casa tinha então toda condição para avaliar e julgar as características específicas de cada modalidade.

Por tudo isso, ao menos é preciso reconhecer que della Casa conseguiu reunir elementos aptos a refutar a dependência da pintura em relação à escultura, porquanto no lugar desta foi introduzida a modelagem. Insinuam-se aqui vínculos com o posicionamento dos defensores da pintura mencionados por Vasari, vínculos com fontes da Antigüidade e, enfim, vínculos com a famosa afirmação de Michelangelo. De algum modo, a questão crucial do *paragone* estava sendo extrapolada, e mais uma vez era admitida a interação entre a pintura e a escultura em sentido amplo. Isso porque a modelagem, de maneira muito patente, passou a apresentar-se como um elemento conciliador entre as duas artes.

As disputas sobre o *paragone* não desapareceram depois desses episódios. Ainda se envolveram na polêmica ao menos Vincenzo Borghini, Cellini, Raffaello Borghini, Lomazzo, Galileu e Federico Zuccari⁹⁹. Lomazzo voltaria a utilizar a distinção entre pintura, escultura e modelagem, e mesmo extraindo daí as conseqüências mais extraordinárias. Isso, no entanto, será tratado no capítulo dedicado a esse autor. O que importa salientar neste momento é que estava então instituída a alternativa segundo a qual a modelagem era considerada como uma via apaziguadora para a querela.

anterior]), Daniele, para conferir *grazia e vivacidade* à sua obra, também deve ter se valido de modelos vivos. A esse respeito, cf. desenho do *Gabinetto di Disegni e Stampe* dos Uffizi (inv. 14965 F).

⁹⁸ Cf. p. 34 e cap. 2.2 e 2.3 desta seção.

⁹⁹ Cf. BAROCCHI, 1971, pp. 475-711 para as fontes sobre a questão do *paragone*.

Antes do encerramento deste capítulo, merece ainda ser mencionado um tema cujas conseqüências serão melhor abordadas e desenvolvidas ao longo da seção III. Todavia, como Varchi também tratou do assunto em sua aula sobre o *paragone*, desde aqui uma pequena introdução já merece ser apresentada.

Em diversos momentos do texto sobre o *paragone*, Varchi faz alusão ao discurso que proferira alguns dias antes sobre o soneto de Michelangelo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* – ocasião em que se mostrou inteiramente fundamentado em Aristóteles e no comentário que este recebera de Averróis. Justamente o trecho de maior fortuna do poema é o que aqui interessa:

Não tem o ótimo artista algum conceito / que um só mármore em si não circunscreva / com o que lhe excede, e a ele só alcança / a mão que obedece ao intelecto¹⁰⁰.

De acordo com a interpretação de Varchi, a noção de que o artista, para dar forma ao que imaginou e que ainda se esconde no mármore, precisa fazer com que seus atos estejam sempre submetidos ao intelecto encontra respaldo e justificativa em Aristóteles e na definição de arte dada por Averróis¹⁰¹. A *idéia* da obra deve necessariamente preexistir em ato na alma do artista – mesmo que a obra esteja oculta em potência na matéria. Conforme apontou Panofsky, Varchi acertou ao fazer sua explanação em termos aristotélicos, porquanto uma interpretação neoplatônica iria pressupor a absoluta supremacia do *conceito* sobre a obra concretamente realizada – o que não é o caso¹⁰². Ocorre que a simples consciência de que a forma daquilo que se deseja realizar deva existir antes na alma do artista – a arte não sendo mais do que a imposição dessa forma à matéria – abre terreno, intencionalmente ou não, para uma discussão acerca dos méritos da teoria e da prática artísticas. Com efeito, uma espécie de novo *paragone* apresentava-se, agora com uma disputa entre o intelecto prático e o intelecto especulativo, e nem sequer será preciso refletir muito para perceber que os modelos plásticos auxiliares, como subterfúgio essencialmente mecânico utilizado para facilitar a execução da difícil perspectiva da figura humana, estavam profundamente envolvidos com essa questão.

Logo que se põe efetivamente a analisar o soneto, Varchi afirma que o artista não apenas

¹⁰⁰Na publicação de VARCHI, 1549, p. 13. Para uma visão mais aprofundada sobre essa questão, cf. MIGLIACCIO, 1998, pp. 207-16 e COLLARETA, 1988, pp. 569-80.

¹⁰¹Cf. VARCHI, 1549, p. 24.

¹⁰²Cf. PANOFSKY, 1994, pp. 114-8.

deve buscar a *idéia*, modelo ou conceito, como se queira, mas *ainda a arte e a prática, porquanto aquele que não as possui poderia imaginar bem e operar mal, uma vez que para as artes manuais não basta o engenho, mas é necessário também o exercício*¹⁰³. Ora, essa sentença seria aprofundada na *lezione* sobre o *paragone*, quando Varchi afirma que

[...] as artes podem ser aprendidas de dois modos, ou somente com o experimento, sem a razão, ou somente com a razão, sem o experimento. Tanto um quanto outro desses modos é imperfeito e insuficiente, pois não pode verdadeiramente se denominar médico aquele que não possui essas duas partes. Por isso, como para ser um bom médico não basta a ciência extraída dos livros ou das palavras de outros – se não se tiver a prática –, do mesmo modo somente a prática sem a ciência não é suficiente. E sempre que faltar uma ou outra, por força a arte há de claudicar [...] ¹⁰⁴.

E, mais à frente, Varchi continua a desenvolver o tema, indagando-se se mais vale a arte ou a experiência¹⁰⁵.

Pois bem. Essa proposição de interação entre teoria e prática naturalmente que não era nova e nem seria esquecida pelas gerações subseqüentes. Nesse período que antecedeu a constituição da ciência moderna – para a qual seria fundamental tanto o experimento quanto sua demonstração científica, o método de investigação tornando-se, de certo modo, fecundo por si só –, freqüentemente se passava, sem outro passo intermediário, da *idéia* à *matéria*. Parafraseando Robert Klein, para a *estética maneirista* a obra de arte era a realização prática de uma *idéia* previamente concebida na mente do artista e imposta com violência à *matéria*¹⁰⁶. Com efeito, foi justamente assim, aristotelicamente, que Varchi interpretou o poema de Michelangelo.

Desde cerca de um século antes desses episódios, a exploração quase que simultânea de teoria e prática já vinha se constituindo como uma das características principais do Renascimento. A codificação da perspectiva e o teorizar sobre a própria atividade permitiram ao artista renascentista ampliar seus domínios, fazendo jus a todo o desenvolvimento intelectual então conquistado. E ao menos desde Leonardo¹⁰⁷ e Dürer, teoria e prática estavam a tal ponto entrelaçadas que certos aparatos precisaram ser elaborados para encurtar a distância que todavia

¹⁰³ VARCHI, 1549, p. 18.

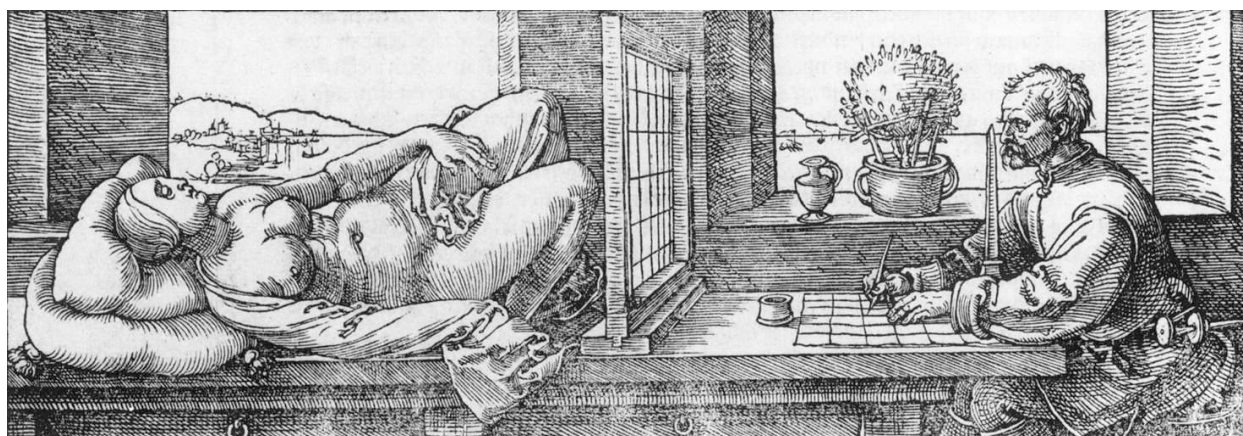
¹⁰⁴ VARCHI, 1549, p. 83.

¹⁰⁵ Cf. VARCHI, 1549, pp. 87-9.

¹⁰⁶ Cf. KLEIN, 1970, pp. 151-73.

¹⁰⁷ Cf. VINCI, 1995, pp. 171, 184, quando Leonardo adverte que o pintor deveria entregar-se à prática somente se estivesse aparelhado com sólidos conhecimentos científicos.

as separava. A famosa gravura feita por Dürer representando um homem que desenha um modelo feminino pode fornecer um bom exemplo disso (fig. 17). Àquela época, uma quadrícula disposta entre o artista e o modelo, aliada a uma ferramenta capaz de fixar o olhar do artista, de fato era um adequado instrumento para colocar em prática os avanços aportados pela teoria. Se, nesse exemplo de Dürer, trata-se de um modelo vivo, de um modelo plástico ou apenas de uma alegoria, essa é uma questão que aqui não nos diz respeito¹⁰⁸. O que é preciso ter presente é que, para comodidade do artista – que muitas vezes não podia dispor de um modelo vivo, o qual, por sua vez, tampouco conseguiria suportar por longos períodos uma mesma posição –, a substituição do modelo vivo por modelos plásticos reduzidos representava uma alternativa válida e, dentro das possibilidades, plenamente satisfatória.



17
ALBRECHT DÜRER
Homem desenhando modelo feminino deitado
Da 2ª edição alemã (1538) do livro *Unterweysung der Messung* (1525).

Essa situação perdurou por toda a primeira metade do Quinhentos, mas à época de Varchi os primeiros sinais de esgotamento começavam a se manifestar. Com efeito, não se trata de mera casualidade que tantos amadores das artes tenham se disposto a escrever e a teorizar sobre pintura

¹⁰⁸ Já se demonstrou (SMITH, 1974, pp. 239-48) como essa gravura de Dürer é apenas uma representação simbólica do procedimento, pois uma tal disposição teria como resultado um escoreço demasiadamente radical. Efetivamente, no *Codex Huygens* Carlo Urbino da Crema (f. 93r-v) assevera que um ponto de vista muito próximo produz resultados *confusos* (cf. PANOFKY, 1996, pp. 45-6). Entretanto, não podemos concordar com Smith quando afirma que o artista renascentista, defronte a um método matemático e a um prático, preferisse atuar com o matemático, e muito menos com a conclusão do autor de que essa gravura de Dürer é apenas uma *metáfora do processo da perspectiva*. Trata-se, ao contrário, de uma representação simbólica de um método amplamente empregado.

e escultura. O debate sobre o *paragone* recolocou em questão o princípio do desenho como fonte para a pintura, a escultura e a arquitetura, e isso, por sua vez, acabou por favorecer o desenvolvimento do conceito de *idéia*. A intelectualização da atividade enveredou por caminhos que ainda não haviam sido trilhados, e os escritos de Doni, Dolce, Varchi, Lomazzo e Zuccari, aos quais ainda viriam se somar as publicações que aprofundavam o tema da perspectiva e da projeção geométrica¹⁰⁹, apresentam-se como os exemplos mais notáveis desse fenômeno. De alguma maneira, começava a insinuar-se pelo meio artístico uma concepção segundo a qual pintores que buscassem socorro em modelinhos de cera ou argila, aliados à tradicional quadrícula, eram considerados artistas menores. Efetivamente, aproximava-se o tempo em que tal recurso não mais atenderia satisfatoriamente às necessidades intelectuais dos artistas e da época. Aquilo que, desde a segunda metade do século XV até a primeira do XVI, havia sido um aparato legítimo capaz de intermediar teoria e prática artísticas, em breve passaria a mostrar-se no mínimo como algo insuficiente.

¹⁰⁹ Cf. cap. 1 da próxima seção.

2. OS MAIS NOTÁVEIS TRATADOS PRÁTICOS

De certo modo, não deixa de ser intrigante perceber que, logo quando a literatura artística, impregnada pelo grande anseio em perpetrar a idéia de que pintura e escultura eram atividades nobres e liberais, parecia orientar-se em direção a uma teorização ainda mais acentuada, tenham então surgido tratados e pequenos textos dedicados a esclarecer justamente os aspectos mais práticos da pintura. Ocorre que embora as seminais intervenções de Varchi a respeito das artes, fundamentadas na contraposição entre o intelecto especulativo e o intelecto prático, tenham atingido desdobramentos mais duradouros nos campos teórico e conceitual, todavia a vertente prática igualmente reconhecida por ele também encontrou expressão¹¹⁰. Se havia uma forte propensão para a teoria e a especulação, do mesmo modo havia um movimento de refluxo que privilegiava o pólo oposto desse sistema e lhe proporcionava as condições para existir. Assim, enquanto a consciência de que a pintura, a escultura e a arquitetura têm no desenho um princípio comum possibilitou uma orientação especulativa¹¹¹, simultaneamente o fato de Varchi ter situado essas artes na categoria do *factível* representou um redirecionamento para os aspectos técnicos dessas profissões. Com efeito, havia uma grande lacuna no âmbito dos escritos artísticos durante a primeira metade do Quinhentos, a qual somente começou a ser preenchida a partir da publicação, em 1547, do *De pictura*, de Alberti – obra que então contava com mais de cem anos. Decerto que as publicações sobre os assuntos práticos relativos à pintura teriam encontrado melhor receptividade entre os próprios artistas se surgidas ao longo dos primeiros cinquenta anos do século; contudo, tornar pública essa faceta da atividade naquele momento acabaria por contribuir ainda mais com os preconceitos de natureza mecânica que lhe eram imputados. Apenas quando um grau mais elevado de autoconfiança disseminou-se entre os artistas é que escritos com esse teor puderam ser editados. De fato, embora tardiamente, era inevitável que isso acontecesse – ainda que, para muitos artistas, isso não representasse mais do que uma exposição desnecessária da parte menos nobre de sua profissão.

¹¹⁰ Cf. VARCHI, 1549, p. 83 – trecho que foi inserido no cap. 1.3 desta seção. Cf. ainda a seção III e QUIVIGER, 1987.

¹¹¹ Conforme assinalado por Panofsky, quanto mais o conceito de *idéia* recuperava seu sentido metafísico, mais a literatura artística afastava-se de seus propósitos técnicos e práticos (PANOFSKY, 1994, p. 55).

2.1. CRISTOFORO SORTE E O MÉTODO DE GIULIO ROMANO

O veronês Cristoforo Sorte está entre os muitos artistas que atuaram sob a influência de Giulio Romano, tendo passado por um período de aprendizado junto ao mestre em Mântua, durante a década de 1530. Contudo, para seus contemporâneos não foi apenas como pintor que Sorte ficou conhecido, posto que atuou em uma ampla gama de profissões, tendo exercido também as funções de engenheiro civil e de irrigações, arquiteto e cartógrafo¹¹². De fato, apesar de ter sido razoavelmente bem-sucedido em todas essas atividades, à época de Sorte não mais se podia, como pretendia Leonardo, exercer simultaneamente profissões tão variadas. Uma certa dose de especialização era exigida, e foi como cartógrafo que Sorte alcançou um sucesso mais expressivo¹¹³.

Desde o Renascimento, a anatomia e a perspectiva eram consideradas como os mais emblemáticos exemplos de união entre arte e ciência. Entretanto, essas não eram as únicas disciplinas promotoras de tal integração, e a cartografia, apesar de menos lembrada, também deve ser inserida nesse contexto. Com efeito, ao contrário de hoje, a cartografia então possuía um forte componente artístico, de modo que, para o cartógrafo, a observância a procedimentos científicos para o levantamento dos dados topográficos era tão importante quanto o comprometimento com a imaginação. Naturalmente que era necessário manter, tanto quanto possível, a fidelidade à representação do território, mas o fato é que essa representação nem sempre era feita segundo uma exclusiva observação da natureza. Em vez disso, fazia parte do ofício do cartógrafo complementar essa observação e reconstituir mentalmente, através de sua fantasia, o que deveria ser a visão aérea de um território¹¹⁴.

Foi a partir dessas premissas, compreendendo a pintura e a cartografia como atividades concatenadas, considerando a importância de uma fundamentação científica que não podia

¹¹² Para dados biográficos sobre Sorte, cf. SCHULZ, 1962, sobretudo pp. 193-5.

¹¹³ A respeito da dedicação de Sorte à cartografia depois que já havia se tornado um pintor ocasional, cf. SORTE, 1594, f. 7r-v.

¹¹⁴ Sobre o assunto, cf. BARASCH, 1965, pp. 253-9, assim como SCHULZ, 1962, p. 205 e 1976, sobretudo pp. 116 e ss. Quanto ao método de Sorte segundo critérios científicos e práticos, cf. PAGANI, 1978-80, sobretudo pp. 418 e ss.

dispensar a fantasia, que Sorte publicou as suas *observações sobre a pintura*¹¹⁵. Essa obra, que teve a primeira edição no ano de 1580, insere-se na tradição setentrional que privilegiava o colorido no confronto com o desenho, sendo ainda importante por conter informações biográficas sobre alguns pintores da região e sobre a atuação do próprio Sorte como pintor de mapas. Todavia, ela também merece um posto de destaque no que diz respeito ao emprego de modelos plásticos auxiliares. Isso porque Sorte expôs, lado a lado e de um modo até então sem precedentes, os dois mais eficazes métodos para a representação pictórica de arquiteturas em perspectiva vistas de baixo para cima.

Ao descrever essas duas possibilidades, Sorte afirma estar reproduzindo procedimentos que aprendera quando de sua formação junto a Giulio Romano. De fato, essa informação faz com que o relato assuma uma notável relevância, pois é possível ver na figura de Giulio Romano uma espécie de ponto de encontro de diversas regiões e gerações. Artista proveniente de Roma e da escola de Rafael, Giulio Romano pode ser vinculado a Primaticcio e, por conseguinte, também aos artistas que atuavam em Fontainebleau¹¹⁶. Além disso, ele criou ao seu redor, na corte mantuana, um verdadeiro séquito de artistas, atraindo um grande contingente de jovens ansiosos em aprender suas técnicas. Ao menos parcialmente, os métodos descritos por Sorte não eram mais do que métodos já tradicionais e em uso havia um razoável tempo; contudo, esses métodos certamente acabaram por ser projetados através dos jovens discípulos de Giulio Romano. Por essas razões, o relato de Sorte constitui um registro tanto de convergência quanto de disseminação de um modo de operar.

Passando diretamente à questão, de acordo com o primeiro desses métodos o pintor deveria utilizar os célebres pontos de distância e principal – conhecido também como ponto de horizonte ou de perspectiva. Tratava-se do método fundamentado na projeção geométrica¹¹⁷, sendo que Sorte advertia que o ponto de distância *deveria ser rebaixado*. Isso era preciso por se

¹¹⁵ Cf. SORTE, 1580 e 1594. Emblemático da função atribuída à fantasia por Sorte é o tema do colorido, o qual, segundo Sorte, não pode ser ensinado (SORTE, 1594, f. 7r). Para outras informações sobre a fantasia e a *idéia natural* em Sorte, veja-se o cap. 2 da seção III.

¹¹⁶ Entre 1526 e 1531, Primaticcio atuou em Mântua sob a supervisão de Giulio Romano, depois do que se transferiu à corte de Francisco I em Fontainebleau.

¹¹⁷ Cf. VIGNOLA-DANTI, 1583, pp. 4-6.

tratar de uma visão de baixo para cima em que os objetos seriam representados em escorços acentuados. Efetivamente, era apenas um expediente prático ao qual o artista deveria recorrer para não ter de afastar demasiadamente o ponto de distância. Quanto à segunda possibilidade, construída a partir da prática e de um aparato mecânico característico do Quatrocentos e da primeira metade do Quinhentos, o artista era instigado a fazer uso de um espelho ao qual deveria sobrepor um modelo plástico substituinte do objeto a ser realizado. Sorte está se referindo a uma encomenda que recebera de Federico Gonzaga para pintar, no *Palazzo Ducale* de Mântua, uma galeria com *colunas tortas, balaústres e teto* – obra que não foi conservada. Em suas palavras:

Quando me exercitava com Giulio Romano – o qual era pródigo em belíssimas invenções, tanto em pintura e arquitetura quanto em perspectivas de planos e escorços –, ele mostrou-me dois modos para conduzir a dita obra. O primeiro considera dois pontos, um dos quais deveria ser colocado no meio do espaço – que é o ponto para o qual convergem as linhas –, ao passo que o outro seria disposto abaixo do horizonte. Isso deveria ser feito do mesmo modo que se observou na perspectiva do plano há pouco demonstrada¹¹⁸ – seja no que se refere ao ponto para o qual convergem as linhas, seja quanto ao ponto disposto abaixo do horizonte.

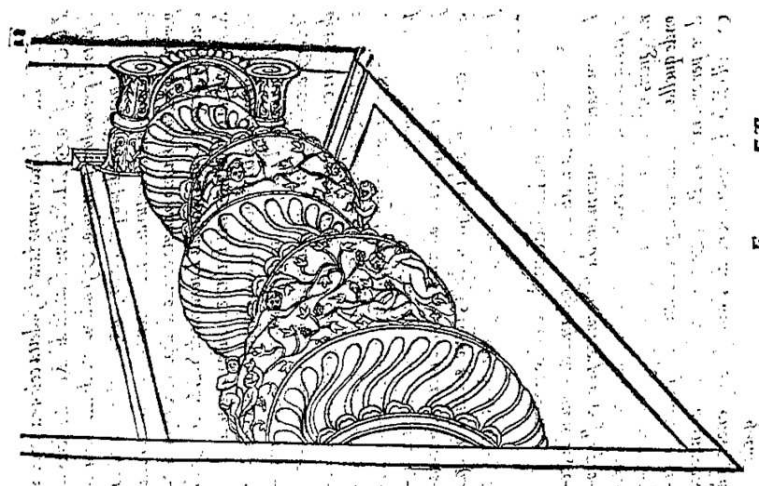
O outro modo consiste em um espelho sobre o qual se entrelaça, em uma moldura, uma quadrícula com a mesma dimensão do espelho. Essa quadrícula deve ser feita com linha ou com fios de seda preta, dividida em tantos quadrados quantos se quiser. Em seguida, ela deve ser disposta sobre o espelho, muito bem fixada. E querendo-se imitar no teto colunas, figuras ou outra coisa em escorço, deve-se fazer, primeiramente, o objeto que se quer pintar em relevo, isto é, deve-se fazer um modelo. Este deve ser colocado à altura adequada, à distância que deve ser representado, com a iluminação conveniente para que se possam ver a incidência das sombras e os relevos nos seus devidos lugares. E o mencionado espelho, sobreposto pela quadrícula, deve ser colocado embaixo [do modelo], no meio da sala ou lugar em que se há de pintar. É preciso garantir que o espelho seja o horizonte, mas que fique acomodado de tal modo que o reflexo de tudo que se há de imitar possa ser visto. Feito isso, é necessário que o pintor se instale adequadamente, com o olhar fixo, com um papel quadriculado em mãos, até que tenha delineado o que vê no espelho, insistindo nas sombras, nas esfumaturas e nas luzes com os seus reflexos apropriados. Se o que foi dito for seguido, sem nenhuma resistência há de se ver a obra alcançar sucesso, como prova a seguinte figura [fig. 18]¹¹⁹.

Ora, a apresentação simultânea desses dois métodos demonstra um equilíbrio que, na verdade, era muito mais compatível com os pintores atuantes até os anos de 1550. Com efeito, aqueles eram os artistas que tinham total liberdade para optar entre as duas possibilidades. Por um lado, podiam

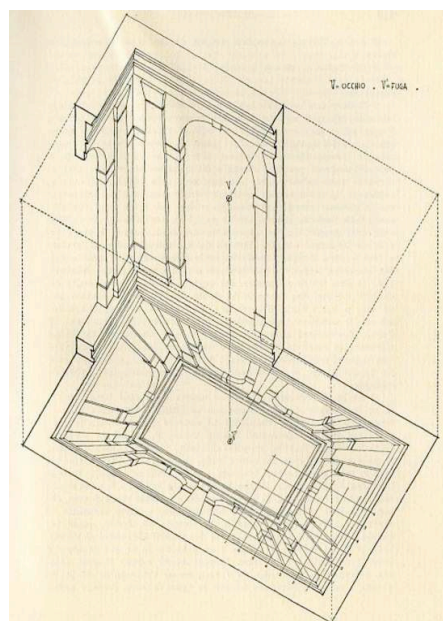
¹¹⁸ Aludindo ao f. 19v, em que expõe o método tradicional – com ponto principal e ponto de distância – para a projeção em perspectiva quando não se trata de uma visão de baixo para cima.

¹¹⁹ SORTE, 1594, f. 20r-v. Sorte aqui faz referência a um desenho impresso ao f. 21r, o qual representa, em escorço, uma coluna com relevos bastante salientes (fig. 18). Esse desenho não consta na edição de 1580, e Barocchi (1960, I, pp. 271-301, 526-39), que não conseguiu consultar a edição de 1594, procurou suprir essa lacuna com um desenho que representa uma arquitetura sendo projetada em um espelho (nossa fig. 19). Embora o desenho proposto por Barocchi não apresente uma relação direta com o que foi inserido na edição de 1594, seguramente ilustra com muito maior precisão o método de Giulio Romano.

aderir ao primeiro método. Nesse caso, seria até mesmo uma forma de expressão compatível com o chamado *Renascimento pleno*, porquanto desde aquele período a fundamentação científica da produção pictórica era considerada uma premissa. Mas, por outro lado, esses artistas também podiam optar pela segunda via, isto é, aquela estritamente mecânica e que tinha na quadrícula um instrumento ainda plenamente satisfatório e capaz de proporcionar precisão àquilo que, de outro modo, seria pura circunstância¹²⁰. De todo modo, é muito provável que a prática artística fosse composta por uma alternativa intermediária, a qual aliava os dois métodos e era aplicada sobretudo quando se tratava de realizar figuras humanas inseridas em um espaço arquitetônico. Efetivamente, é preciso notar que Sorte apenas menciona a possibilidade de se realizar figuras quando aborda o segundo método.



18
CRISTOFORO SORTE
Coluna em espiral
Do livro *Osservazioni nella pittura* (1594)



19
Ilustração feita por Milo Melani a pedido de Paola Barocchi para suprir a figura que falta na edição de 1580 de Sorte (BAROCCHI, 1960, I, p. 537)

Conforme já se falou¹²¹, a aplicação das regras da perspectiva ao corpo humano, devido à dificuldade de tal operação, não encontrava uma consistente expressão na prática artística.

¹²⁰ Em tempo e apenas para constar, naturalmente que o peculiar recurso ao espelho, tal qual proposto por Giulio Romano, podia ser dispensado, mas a essência dessa espécie de operação permanecia sempre a mesma.

¹²¹ Cf. cap. 2 da seção I, trecho relativo a Piero della Francesca e Dürer.

Quando se tratava de escorços da figura humana, o mais comum era a utilização da quadrícula, sobretudo se articulada aos estáveis modelos plásticos auxiliares. Por sua vez, no que se refere à realização do espaço arquitetônico, era até mesmo desejável que ele fosse construído segundo as regras da perspectiva linear, de acordo com a coordenação dos pontos principal e de distância. Isso porque o espaço arquitetônico desempenhava também uma função estrutural para a inserção das figuras. E quanto mais precisa fosse essa estrutura, mais chances havia de o resultado ser bem sucedido. Exemplo típico dessa interação metodológica é o desenho de *Minerva* feito por Primaticcio – sobre o qual já se tratou anteriormente¹²². Duas orientações de perspectiva foram seguidas, uma para a arquitetura, outra para a figura¹²³. Como notou Pietro Roccasecca, ao menos até a época de Giulio Romano e Primaticcio esses dois métodos não eram excludentes e, de certo modo, a cisão entre eles até viria a antecipar a separação do trabalho tal qual seria posta em prática pelos pintores de quadratura – quando um artista passaria a ocupar-se das arquiteturas, outro das figuras¹²⁴.

No que diz respeito a essas duas alternativas operativas, o relato de Sorte, embora publicado em 1580, é emblemático de seu período de formação, isto é, da quarta década do Quinhentos. Para os pintores em atividade nos últimos vinte anos daquele século, no entanto, impunha-se com urgência uma escolha entre essas duas possibilidades, e essa escolha era sempre acompanhada por um juízo de valor relativo à competência do artista. De acordo com o intelectualismo maneirista, o método teórico certamente era tido em mais alta estima. Mas quanto ao método prático, como refutá-lo definitivamente? Ainda que a contragosto, para muitos pintores não havia como não o empregar. Com efeito, refutar esse método significava trabalhar ou apenas a partir da teoria – o que acabava consumindo esforços e tempo demasiados – ou essencialmente a partir da *maneira*, mas as críticas aos adeptos dessa vertente artística durante muito tempo ainda seriam muitas.

¹²² Cf. seção I, fig. 17.

¹²³ SMITH (1974, pp. 239-48) chamou a atenção para o fato de que artistas como Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca e Mantegna não se incomodavam com eventuais discrepâncias entre representação da figura humana e representação do espaço.

¹²⁴ Cf. ROCCASECCA, 2005, p. 249 e KEMP, 1990, p. 72.

2.2. BERNARDINO CAMPI

Em 1584, Alessandro Lamo publicou um discurso sobre a pintura e a escultura cujo principal personagem era o pintor Bernardino Campi¹²⁵. Filho de um ourives, esse artista iniciara sua formação durante a década de 1530; em três etapas, aprendera o ofício do pai, integrara o ateliê cremonense de Giulio Campi e, enfim, transferira-se para Mântua para atuar junto de Ippolito Costa – quando este, ao lado de Rinaldo Mantovano e Fermo Ghisoni, pintava, entre 1536 e 1539 e a partir de cartões de Giulio Romano, a *Sala di Troia* no *Palazzo Ducale* daquela cidade¹²⁶. Lamo assim apresentava uma pormenorizada biografia de um artista ainda em atividade, o qual, entre os anos de 1545 e 1580, construía uma sólida reputação entre as cidades de Cremona, Milão, Lodi e Piacenza. Efetivamente, o prestígio de Bernardino era tamanho que chegou a suscitar protestos de alguns artistas que, sentindo-se preteridos na distribuição de encomendas, acusavam o pintor de ser indevidamente favorecido pelos comitentes milaneses¹²⁷.

A principal motivação de Lamo ao realizar essa obra, no entanto, não era simplesmente relatar os acontecimentos biográficos e descrever os trabalhos desse bem-sucedido pintor. Mais do que isso, Lamo pretendia apresentar uma contundente resposta às *vidas* de Vasari. Com efeito, o biógrafo aretino era criticado por não ter escrito de modo mais acurado sobre os feitos dos artistas cremonenses. Ele foi até mesmo declarado *inimigo dos pintores lombardos*¹²⁸, de modo que Bernardino era escolhido como uma espécie de símbolo, porquanto estava subentendido nesse contexto a intenção de Lamo de corrigir o que considerava ser a grande negligência de Vasari.

¹²⁵ LAMO, 1584, reeditado no segundo volume de ZAIST (1774) e no primeiro volume da coletânea de fontes produzida por Rita Barbisotti e Alfredo PUERARI (1976).

¹²⁶ Cf. LAMO, 1584, pp. 28-9. Sobre Bernardino Campi, cf. as informações apresentadas por Robert Miller (in: GREGORI, 1985, pp. 154-70) assim como o artigo de Marco Tanzi sobre os anos iniciais do artista e os afrescos de Pizzighettone (in: TANZI, GHEROLDI, FONTANINI, 1991, pp. 5-14). Para uma bibliografia atualizada sobre Bernardino e os irmãos Campi, cf. TANZI, 2004, pp. 105-10.

¹²⁷ Situação verificável principalmente entre as décadas de 1550 e 1560, antes do retorno de Bernardino a Cremona por volta de 1566. Cf. LOMAZZO, *Rime*, 1587, II, pp. 116, 134, que se mostrou bastante crítico e sarcástico em relação a Bernardino. Para uma visão mais apurada acerca da inserção de Bernardino na cena artística do norte da Itália, onde o artista abertamente procurou corresponder ao gosto estipulado pela corte e pela aristocracia regionais, veja-se BORA, 1977, sobretudo pp. 61-74, assim como o ensaio de Bora para o catálogo da exposição sobre os Campi (in: GREGORI, 1985, pp. 7-12).

¹²⁸ Cf. LAMO, 1584, p. 39.

Para um leitor moderno, poderá parecer inusitada a escolha de Bernardino como o grande artista capaz de contestar as omissões regionais de Vasari. Mas na visão de Lamo – que certamente não é das mais penetrantes –, ainda que se perceba por trás da figura de Bernardino a presença de Camillo Boccaccino, todavia era ele o artista que possuía as duas mais importantes partes da pintura, isto é, o desenho e o colorido¹²⁹. Por conseguinte, ele reunia a principal virtude da escola toscana e a mais aclamada qualidade da escola veneziana.

Como notou Schlosser¹³⁰, a grande relevância do discurso de Lamo encontra-se no fato de que se trata do primeiro exemplo de uma historiografia artística regional, afastada do eixo toscano-romano – gênero que, como se sabe, alcançaria ampla difusão nos séculos subseqüentes. Para esta argumentação, no entanto, o fato que distingue essa obra e lhe confere a mais alta importância é outro. Acontece que Lamo adicionou, ao final da obra, um breve texto de autoria do próprio biografado¹³¹. O *parecer sobre a pintura* é um escrito essencialmente prático, destinado a ensinar aos pintores os procedimentos corretos a serem seguidos para a produção de modelos plásticos de cera. Esse, com efeito, é mais um elemento causador de perplexidade, tanto para os leitores da época quanto para os modernos, posto que acrescentar um texto de natureza absolutamente prática e mecânica a um discurso voltado a destacar a excelência da pintura regional estava longe de ser a estratégia mais acertada. Àquela época, quando a tendência a abordagens conceituais e teóricas fazia-se sempre mais dominante, quando, no ambiente romano, postulava-se que o *perfeito pintor* deveria ser *teoricamente douto sem o operar*¹³², ousar tratar de assuntos corriqueiros de ateliê não poderia despertar mais do que incompreensão e estupefação. Segundo Alfredo Puerari, a justificativa para tal procedimento pode ser encontrada no fato de que Lamo, não sendo artista, decidiu introduzir no seu discurso um texto técnico, talvez imaginando

¹²⁹ Cf. LAMO, 1584, p. 90. Cf. ainda LAMO, 1584, p. 53 e a passagem em que Lamo narra uma espécie de competição transcorrida entre Bernardino e o retratista florentino Cristofano dell'Altissimo – na qual, naturalmente, Bernardino sagrou-se vencedor.

¹³⁰ SCHLOSSER, 1993, p. 318.

¹³¹ Não paginado, corresponderia a LAMO, 1584, pp. 121-9. Além das reedições de 1774 e 1976, esse relato de Bernardino foi reproduzido por BAROCCHI (1971, I, pp. 931-5) e, parcialmente, também por SCHLOSSER (1913-4, pp. 134-5). Para a tradução, cf. cat. anexo.

¹³² Cf. Romano ALBERTI, 1585, p. 14 – que já fazia alusão ao veneziano Paolo PINO (1548, f. 10v). Para desdobramentos produzidos a partir dessa afirmação de Pino, cf. cap. 2 da seção III.

que, com isso, alcançaria uma aceitação maior no meio artístico¹³³. Quase desnecessário dizer que não era o caso.

Bernardino, por sua vez, estava afastado dessas questões. De fato, seu texto é muito anterior à publicação, ao que parece remontando a 1557¹³⁴. Segundo ele próprio afirma, escreveu-o atendendo a solicitações de pintores amigos seus¹³⁵, provavelmente visando aos jovens artistas que tinha como discípulos. Com efeito, isso indica que, ao menos no norte da Itália, persistia o desejo de ver publicados textos com conteúdos práticos, o que somente não ocorria porque esses textos, embora fossem úteis e caros aos artistas, não encontravam aceitação entre um público não especializado.

Logo no início de seu parecer, Bernardino indica a proposta didática que considerava mais adequada à formação dos jovens pintores. Primeiro teria lugar o estudo a partir de desenhos, depois de relevos e, enfim, do natural. Como notou Paola Barocchi¹³⁶, essa proposição ainda estava alinhada com as prescrições de Leonardo, que em seu livro de pintura recomendara o mesmo percurso ao aprendiz¹³⁷. Todavia, segundo Bernardino, terminado esse período formativo e tendo o artista de realizar alguma obra, então ele deveria realizar esboços e confeccionar modelos de cera.

Bernardino afirma que a figura modelada em cera deveria ter cerca de meio palmo, e ainda diz que ela deveria ser feita com as pernas abertas e os braços estendidos. Isso seria para comodidade do pintor, para que toda vez que fosse preciso alterar a pose do modelinho bastasse amolecê-lo em água quente e manipulá-lo até que fosse encontrada a postura desejada. Em seguida, quando o pintor estivesse em posse dos vários modelos necessários para executar toda a composição, estando eles nas posições corretas, então seria o momento de fixá-los, com o auxílio de um ferro quente para derreter a cera, sobre uma superfície plana. Desse modo estariam prontos

¹³³ Cf. PUERARI, 1976, III, p. lxxvii. Ainda segundo Puerari, na segunda edição do texto de Lamo (cf. ZAIST, 1774), o *parecer* de Bernardino teria sido mantido por Anton Maria Panni apenas como um convite aos amadores e especialistas.

¹³⁴ Cf. LAMO, 1584, p. 56.

¹³⁵ Bernardino nomina Antonio da Udine, Vincenzo da Caravaggio e Brandimarte dalla Torre (cf. cat. anexo).

¹³⁶ Cf. BAROCCHI, 1971, I, p. 931, n. 3.

¹³⁷ Cf. VINCI, 1995, pp. 175 e 185 (cat. anexo).

espaço cênico e atores, e o pintor estaria livre para dirigir a encenação. Naturalmente que havia um roteiro, isto é, um esboço inicial, mas a distribuição dos modelos sobre essa espécie de palco era o momento em que se verificaria se, de fato, aquela primeira idéia tinha viabilidade prática. Se não fosse o caso, então os modelos seriam reajustados em seus atos e posições, quantas vezes fosse preciso.

Os modelos assim fabricados, no entanto, não deveriam ser utilizados para a contrafação dos panejamentos. Para esses casos, Bernardino recomenda modelos maiores, de aproximadamente um palmo e meio, porquanto em uma figura muito pequena os detalhes não poderiam ser percebidos de maneira adequada. Notável aqui a extraordinária semelhança com o método que, segundo Bellori, teria sido utilizado por Poussin. Embora já citado no capítulo 2 da seção anterior, agora que foram expostas as recomendações de Bernardino o trecho merece ser lembrado:

Quando [Poussin] desejava realizar suas composições, depois que havia concebido a criação, fazia um esboço que apenas fosse suficiente para compreendê-la. Em seguida, formava pequenos modelos de cera – estatuetas de meio palmo – de todas as figuras em suas posições, e compunha a história ou fábula em relevo para ver os efeitos naturais de luz e sombra dos corpos. Posteriormente, formava outros modelos maiores e vestia-os para ver à parte o caimento das pregas dos tecidos sobre os corpos¹³⁸.

Modelos de cera feitos logo após os esboços iniciais, com dimensões de cerca de meio palmo, e ainda outros modelos maiores feitos para o estudo dos panejamentos, tudo isso aponta para duas possibilidades principais – as quais, no entanto, não são excludentes. Assim, essa poderia ser uma prática tão difundida e cristalizada que, mesmo quase um século mais tarde, podia ainda ser empregada com toda essa constância; contudo, também é possível imaginar que o *parecer* de Bernardino tenha servido como guia para Poussin ou Bellori. De fato, quanto a essa segunda possibilidade, é preciso considerar que em nenhum dos demais relatos feitos sobre o método operativo de Poussin fala-se da realização de modelos maiores para o estudo isolado dos panejamentos¹³⁹. Embora um procedimento como esse fosse absolutamente plausível, todavia a descrição de Bellori é de tal maneira semelhante ao percurso apontado por Bernardino que parece que o biógrafo seiscentista, conhecedor do método de Poussin, foi buscar no texto de Bernardino

¹³⁸ BELLORI, 1976, p. 452-3 (cf. cat. anexo).

¹³⁹ Cf. BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994, pp. 267-8 para *Le Blond de La Tour*, p. 149 para Sandrart, p. 261 para *Félibien* (cf. cat. anexo [1669, *Le Blond de La Tour*; 1675, Sandrart; 1685, *Félibien*]).

detalhes dessa prática artística de modo a conferir a seu relato a aparência mais completa possível.

A associação entre Bernardino Campi e Poussin, por mais inusitada que possa parecer, não é sem precedentes. Já em 1919 Joseph Meder confrontou o texto deixado pelo artista cremonense com outro relato feito sobre o método de Poussin. Fundamentado no quanto exposto por Sandrart, Meder não se referia, portanto, à dimensão dos modelos empregados, mas sim ao fato de que em ambos os relatos fazia-se menção à necessidade de uma superfície quadriculada sobre a qual deveriam ser dispostos os modelos¹⁴⁰. De fato, ainda mais do que Sandrart, Le Blond de La Tour é bastante claro ao explicar como Poussin dispunha seus modelinhos sobre essa espécie de tabuleiro. Nesse sentido, para ilustrar o procedimento, é oportuno considerar um desenho – também lembrado por Meder – que talvez represente um dos mais notáveis registros do uso de modelos plásticos auxiliares (fig. 20). Publicado em 1564, foi inserido em uma obra de origem germânica fortemente influenciada por Dürer cujo objetivo central era o de apresentar uma introdução à teoria da perspectiva e das proporções dos corpos humanos e equinos¹⁴¹. O autor, Heinrich Lautensack, propunha esse desenho no momento em que tratava de um tema mais do que conhecido pelos artistas italianos, isto é, a degradação do espaço perspectico para a inserção de figuras. Efetivamente, as feições dos personagens remetem a modelos plásticos, e bem poderia tratar-se do seu uso tal qual proposto por Bernardino ou como ainda seria colocado em prática por Poussin com sua *caixa* – não obstante os personagens estarem vestidos no desenho de Lautensack¹⁴².

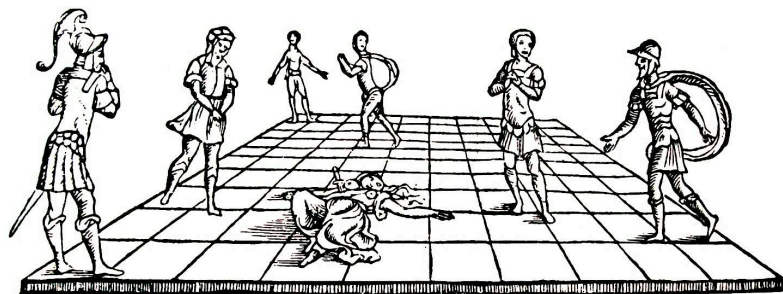
É certo que as descrições do método de operação de Poussin e o desenho apresentado por Lautensack são registros provenientes de regiões e períodos muito distantes de Bernardino. Todavia, quando são confrontados esses testemunhos, são também revelados valiosos dados para a reconstrução da prática artística aqui em questão. Tratava-se de uma tradição tipicamente italiana, pautada pelo confronto entre a pintura e a escultura e que se desenvolveu graças ao grande anseio por uma representação que, embora bidimensional, não renunciava à plasticidade.

¹⁴⁰ Cf. MEDER, 1978, p. 414. A respeito de Sandrart, cf. cat. anexo (1675).

¹⁴¹ Cf. LAUTENSACK, 1564.

¹⁴² A esse respeito, cf. ARIKHA, 1994, p. 46.

À medida que o modelo renascentista e italiano de representação difundiu-se para outros centros europeus, os modelos plásticos auxiliares, como parte integrante desse modelo, também foram difundidos. Foram exportados, e naturalmente que sua recepção produziu resultados variados¹⁴³. De todo modo, quando se analisa o uso desses modelos em ambientes não italianos, logo se percebe que, embora se tratasse de uma prática sempre menos constante, todavia ela ainda mantinha uma uniformidade estrutural que lhe definia e preservava a essência.



20
HEINRICH LAUTENSACK
A morte de Lucrecia
Do livro *Des Circkels unnd Richtscheits...*
(1564)

Para a crítica moderna, o interesse por Bernardino Campi foi renovado quando, em 1953, Federico Zeri atribuiu ao artista uma obra pertencente aos Uffizi e depositada desde o final do século XIX na abadia de Fiesole – trata-se de uma *Crucificação* que até então era considerada como obra do genovês Ottavio Semino (fig. 23)¹⁴⁴. Zeri entreviu nessa pintura as origens cremonenses e mantuanas, as influências de Giulio Romano, Primaticcio, Camillo Boccaccino, Parmigianino e, acima de tudo, dos maneiristas flamengos e holandeses. Posto que o estudioso também conhecia a primeira obra de Bernardino até hoje preservada, isto é, o afresco pintado na

¹⁴³ A esse respeito, cf. o depoimento de Karel van Mander sobre o uso de modelos plásticos auxiliares por parte do pintor Cornelis Ketel, em que fica evidente a consciência de que se tratava de uma prática de origem italiana (VAN MANDER, 2000, p. 313 [cf. cat. anexo]).

¹⁴⁴ ZERI, 1953, pp. 36-41.

igreja de San Bassiano em Pizzighettone (fig. 24), ele logo percebeu que o artista reutilizara a idéia central dessa sua obra juvenil para realizar a *Crucificação* de Fiesole. Tampouco passou despercebido a Zeri que a biografia escrita por Lamo contém uma descrição compatível à pintura; a partir disso, ele pôde inclusive identificar o comitente da obra, o banqueiro genovês Tommaso Marino¹⁴⁵. Fundamentado então em todas essas informações, mas sobretudo por razões estilísticas, Zeri pensou que a pintura deveria remontar ao final da década de 1560, embora seja mais provável uma datação em torno de 1557¹⁴⁶.

Em 1974, Mario Di Giampaolo associou a figura feminina representada à direita da pintura da abadia *fiesolana*, a qual está amparando a Virgem e que, de resto, está presente também no afresco de Pizzighettone, com um desenho conservado nos Uffizi (fig. 22)¹⁴⁷. De fato, essa figura já havia sido utilizada em 1540 por Camillo Boccaccino quando ele pintou, para a igreja cremonense de San Sigismondo, uma cena com *Cristo e a adúltera* (fig. 25)¹⁴⁸. Enfim, como uma espécie de coroamento para a pesquisa iniciada por Zeri, em 1994 Di Giampaolo revelou um desenho preparatório para toda a composição de Fiesole (fig. 21)¹⁴⁹, de maneira que a obra então estava amparada por uma consistente documentação – havia os precedentes de San Sigismondo e Pizzighettone, havia os registros escritos e havia os desenhos preparatórios.

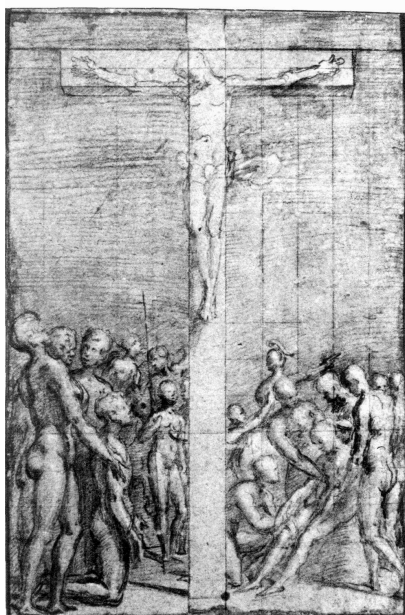
¹⁴⁵ Pintou para o senhor Tommaso Marino um quadro que depois foi colocado na 'Scuola dei Genovesi' [de Milão], no qual se vêem Cristo morto na cruz, as marias e o centurião. Eles parecem exortar esse senhor Tommaso, que aí está tão bem retratado de natural que não lhe falta mais do que a alma na contemplação da crudelíssima morte do Crucificado (LAMO, 1584, p. 57).

¹⁴⁶ Mario MARUBBI (1999, pp. 45, 49-50) propôs o ano de 1557 para a realização da obra por ter encontrado um documento que aponta a presença de Bernardino na casa de Tommaso Marino naquele ano. Ademais, essa datação estaria de acordo com quanto reportado por Lamo (1584, pp. 56-7), que descrevera a *Crucificação* logo após ter mencionado o retorno de Bernardino a Milão, em 1557.

¹⁴⁷ Cf. DI GIAMPAOLO, 1974, pp. 19-31 (sobretudo pp. 23, 29 e 31). Cf. ainda TANZI, 1999, pp. 102-4.

¹⁴⁸ Cf. BORA, 1977, pp. 54-88 (nota 36).

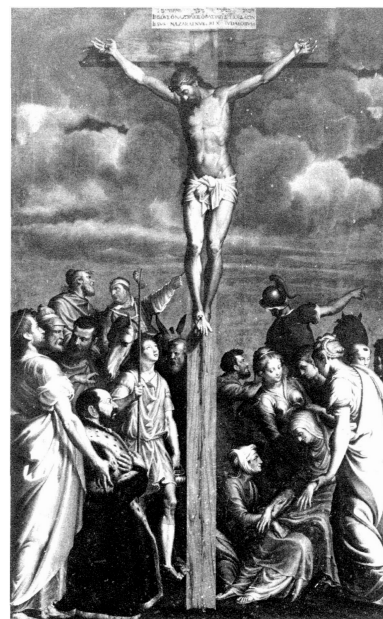
¹⁴⁹ Cf. DI GIAMPAOLO, 1994, pp. 380-2.



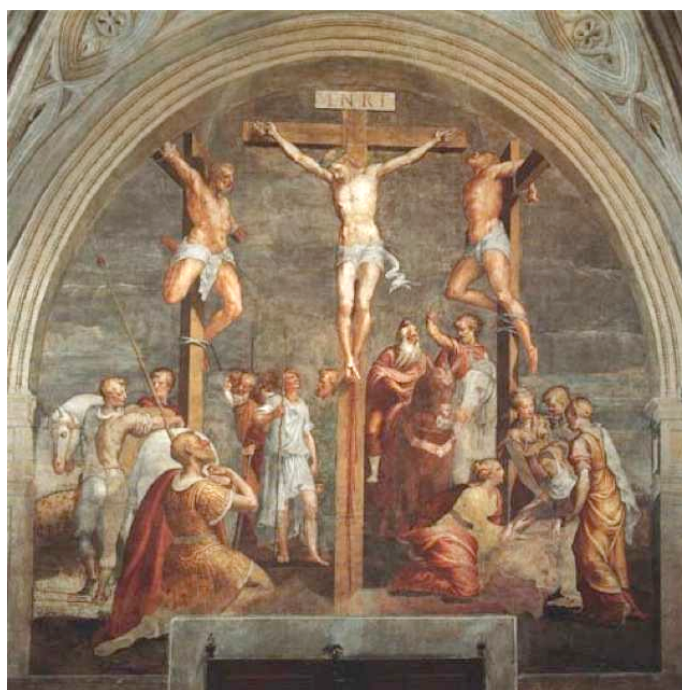
21
BERNARDINO CAMPI
Crucificação
Coleção particular, Paris



22
BERNARDINO CAMPI
Figura feminina
G. D. S. degli Uffizi, Florença
2120 F



23
BERNARDINO CAMPI
Crucificação, 1557c.
Uffizi, em depósito na
Abadia de Fiesole



24
BERNARDINO CAMPI
Crucificação, 1545c.
Igreja de San Bassiano, Pizzighettone



25
CAMILLO BOCCACCINO
A adúltera diante de Cristo, 1540
Igreja de San Sigismondo, Cremona

Efetivamente, as figuras 21, 22 e 23 constituem bons exemplos para que se possa melhor compreender as etapas do processo criativo recomendado por Bernardino. A figura 21 representa o que seria uma espécie de *primeiro cartão* para a figura 23, e é possível imaginar que tenha sido realizada a partir de uma encenação de modelos de cera. Todos os personagens estão despidos, e o objetivo principal parece ser o estudo de suas atitudes e da ordenação geral da composição. Quando decidiu reutilizar a composição de Pizzighettone em um espaço mais estreito, Bernardino pode ter recorrido a seus modelos para se certificar da viabilidade da nova disposição. Ademais, sabe-se que o artista preservava com zelo os seus modelinhos – muitos deles foram deixados como herança a Giovan Battista Trotti, o Malosso, casado com uma sobrinha de Bernardino e responsável pela edição da obra de Lamo¹⁵⁰ –, pelo que é possível que ele ainda os tivesse ao alcance. Quanto ao desenho dos Uffizi (fig. 22), naturalmente que se pode pensar em um estudo feito a partir dos modelos maiores, de cerca de um palmo e meio, que Bernardino recomendava para os estudos de panejamento. Contudo, nesse caso específico, como se sabe que essa figura deriva da composição de Camillo Boccaccino (fig. 25) – quando Camillo morreu, em 1546, Lamo afirma que Bernardino *não poupou gasto algum* para ficar com seus desenhos¹⁵¹ –, talvez aqui se trate do reaproveitamento de um *desenho-modelo*. De todo modo, é em desenhos de figuras isoladas como esse, freqüentes no conjunto de estudos deixados por Bernardino¹⁵², que se pode vislumbrar o procedimento por ele recomendado para a contrafação dos panejamentos.

Bernardino também insiste que os modelos de cera deveriam ser utilizados juntamente com a quadrícula. Ele ensina o modo correto de fabricação desse tradicionalíssimo instrumento, mas sua principal preocupação nesse ponto é chamar a atenção para o fato de que, para que a imitação fosse bem sucedida, o pintor deveria ter o olhar fixo. Muitos autores, como Dürer, haviam criado mecanismos para tal finalidade (fig. 26). Leonardo, com uma eficiente simplicidade, recomendara que uma bola de cera fosse grudada a um dos fios da quadrícula, e a

¹⁵⁰ Cf. o registro da doação *inter vivos* transcrito por SACCHI, 1872, pp. 246-7. Agradeço essa referência ao professor Robert S. Miller, especialista no que se refere a Bernardino.

¹⁵¹ Cf. LAMO, 1584, p. 34.

¹⁵² Cf., e.g., os desenhos do Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 2118 F, 2131 F, 1629 Orn, 13490 F, 1392 E, 14032 F, 2119 F, 2121 F, 1396 E (in: TANZI, 1999, pp. 99-112), assim como os desenhos do British Museum preparatórios para a capela de *Santa Cecília e Santa Catarina* em San Sigismondo (1895,0915.746 e 1895,0915.747).

esta deveria ser associado um ponto específico do objeto retratado – tratando-se de uma figura humana, seria a base do pescoço¹⁵³. Em lugar disso, Bernardino diz que o pintor deveria traçar sobre o plano em que estivessem fixadas as figuras de cera duas linhas perpendiculares. Essas linhas deveriam então ser coordenadas com duas linhas da quadrícula, a qual estaria disposta entre os modelos e o pintor. Ocorre que, no caso de uma obra vista de baixo para cima, essas linhas seriam perdidas, de modo que Bernardino se viu obrigado a propor uma alternativa. Portanto, em situações como essa, ele recomendava que um plano fosse colocado atrás dos modelos, em posição perpendicular à base, e que sobre este aquelas duas linhas fossem traçadas.



26
ALBRECHT DÜRER
Pintor retratando modelo
Do livro *Unterweysung der Messung* (1525)

Será interessante confrontar essa recomendação de Bernardino com um trecho do comentário escrito por Roger De Piles à obra sobre a pintura de Charles Dufresnoy. Assim como no caso de Bellori, novamente se trata do ambiente acadêmico do século XVII, com a ressalva de que agora em terreno francês¹⁵⁴. De Piles menciona uma abertura móvel que serviria para fixar o ponto de vista do pintor, possivelmente algo como o proposto por Dürer (fig. 26). Em seguida, ele diz que *essa mesma abertura servirá para que o pintor veja as figuras no teto, dispostas sobre uma malha de fios de ferro ou sustentadas no ar por finos e discretos fios – ou em ambos*

¹⁵³ Cf. VINCI, 1995, pp. 189-90.

¹⁵⁴ Embora Dufresnoy tenha escrito seu poema em Roma, o amplo comentário de De Piles é fruto das discussões produzidas em torno da academia de Paris.

*os modos ao mesmo tempo*¹⁵⁵. A idéia de substituir o plano sobre o qual estavam assentados os modelos plásticos por uma malha de fios metálicos de fato é uma criativa solução para os problemas que se impunham quando se tratava de representar objetos vistos de baixo para cima.

Bernardino ainda ensina, passo a passo, todos os procedimentos necessários para uma fácil confecção dos modelos de cera. Dada a dificuldade que a maioria dos pintores encontrava ao tentar modelar um a um seus personagens, era preciso, para tornar o processo mais ágil, começar com a fabricação de uma fôrma que serviria para infundir quantos modelos fossem necessários. O processo, no entanto, tinha início com a modelagem de uma primeira figura de cera de pernas abertas e braços estendidos. Essa figura era então pressionada longitudinalmente contra um bloco de argila, ficando enterrada até o seu meio, sendo que a metade saliente era pincelada com óleo. Em seguida, era construída, também com argila, uma espécie de caixa de contenção que serviria para envolver o bloco de argila com a figura, e no seu interior era lançado gesso liquefeito. Tendo esse endurecido, toda a argila era removida, de modo que agora a figura de cera estava enterrada no gesso. Algumas canaletas eram feitas sobre o gesso, as quais iriam funcionar como pontos de encaixe quando a segunda parte da fôrma estivesse pronta. A seguir, passava-se óleo sobre o outro lado da figura de cera – isto é, sobre a parte que antes estava enterrada na argila – e gordura animal sobre o gesso exposto. Então uma nova caixa de contenção era feita para o outro lado da figura e o gesso aí era despejado, de modo que ficavam prontas as duas metades da fôrma. A partir daí, através de um orifício feito na parte superior ou inferior da fôrma, poderiam ser moldadas tantas figuras quantas se desejasse.

Como se pode notar, com a fôrma de gesso concluída, o processo que então principiava oferecia a vantagem de reduzir o tempo de trabalho. O artista era dispensado da *fase aditiva* da modelagem e não precisava dar forma ao bloco de cera utilizando o calor das próprias mãos – como, por exemplo, havia sido proposto por Vasari¹⁵⁶. Tratava-se, com efeito, de uma maneira de tornar os modelos plásticos acessíveis aos pintores que não possuíam as habilidades exigidas pela modelagem.

Enfim, Bernardino diz que caso *se apresentassem na obra figuras nuas, cabeças, braços,*

¹⁵⁵ DU FRESNOY, 1668, p. 110.

¹⁵⁶ Cf. VASARI, 1568, I, p. 88.

mãos ou pés, então seria necessário retratar a partir do natural. Ora, uma recomendação como essa de certo modo tinha a intenção de evitar críticas como as que Vasari fizera a Niccolò Soggi e Battista Franco, artistas que, segundo o aretino, entregaram-se aos modelos plásticos sem submeter suas obras a um posterior confronto com o natural, produzindo pinturas de aspecto duro e seco¹⁵⁷. Apesar disso, como notou Giulio Bora, o acurado acabamento das obras de Bernardino e a uniformidade de suas figuras a todo instante o traem, revelando desde logo sua dependência em relação aos modelos plásticos¹⁵⁸.

Não fosse a iniciativa de Lamo de anexar à sua publicação o *parecer* de Bernardino, provavelmente esse pequeno texto teria sido perdido. Efetivamente, diversos tratados da primeira metade do século XVI não foram preservados. Segundo Lomazzo, escreveram sobre pintura, perspectiva e arquitetura Vincenzo Foppa, Bernardo Zenale, Bernardino Butinone, Bramante e Bramantino, mas seus textos não nos chegaram¹⁵⁹. Possivelmente eram obras de natureza prática que ainda não tinham sofrido pressões no sentido de uma orientação estritamente intelectualizada. Com efeito, não havia chegado o momento em que, por exemplo, a teoria da perspectiva se desvincularia da prática da pintura, alcançando autonomia e justificando-se por si só. O *parecer sobre a pintura* de Bernardino Campi parece integrar-se com mais facilidade ao que teria sido esse conjunto de textos dos primeiros anos do Quinhentos, e até mesmo é possível considerá-lo como uma de suas últimas manifestações.

2.3. OS VERDADEIROS PRECEITOS DE GIOVANNI BATTISTA ARMENINI

No ano de 1586, Giovanni Battista Armenini publicou um tratado no qual se propunha a abordar os *verdadeiros preceitos da pintura*. Revelando grande ambição, logo na introdução ele afirma que sua obra seria a primeira a reunir, em um único volume, as regras da pintura¹⁶⁰. Segundo Armenini, essas regras costumavam ser mantidas em segredo pelos pintores, que não as compartilhavam nem mesmo com seus discípulos, de maneira que havia necessidade de que

¹⁵⁷ Cf. VASARI, 1568, V, pp. 189-92, 460-1 (cf. cat. anexo).

¹⁵⁸ Cf. BORA, 1977, p. 71.

¹⁵⁹ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 275, 320 e SCHLOSSER, 1993, pp. 138-44.

¹⁶⁰ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 2-4.

alguém as agrupasse e publicamente as expusesse. Com efeito, Armenini evidenciava assim uma de suas crenças fundamentais, a qual era característica inclusive de grande parte de sua época, isto é, ele acreditava que a arte podia ser ensinada e aprendida por meio de um conjunto sistematizado de normas – crença que, de resto, acabaria por se converter em um dos pilares principais da doutrina jesuítica propagada século XVII afora.

De fato, ao proceder desse modo, Armenini fazia uma declarada crítica ao processo pedagógico vigente. Para ele, já havia entrado em colapso o aprendizado tradicional dentro do ateliê de um artista consagrado que coordenava e distribuía as tarefas a serem executadas – cuja expressão mais perfeita pode ser diagnosticada no ateliê de Rafael. Passada aquela época áurea, exigia-se agora que os jovens artistas aprendessem na prática, enquanto executavam as encomendas de seus mestres, e a uma velocidade de produção incompatível com suas possibilidades. O resultado era que esses jovens acabavam por produzir obras de pouca qualidade, as quais depunham contra a arte e contra eles próprios. Emblemático dessa situação é o depoimento de Sebastiano del Piombo, que se queixava daqueles que *faziam em dois meses o que ele costumava fazer em dois anos*¹⁶¹. Vasari estava muito bem ciente desse problema, e certamente foram suas *vidas* que forneceram material para Armenini refletir sobre o assunto¹⁶². Contudo, enquanto Vasari quis dar continuidade a esse modelo agrupando ao seu redor os jovens *acadêmicos do desenho*, Armenini preferiu sistematizar um programa ideal de aprendizado para aqueles que desejassem evitar o fim pouco glorioso ao qual conduzia uma infinidade de obras feitas às pressas.

Ao mesmo tempo em que considerava a condição de sua época dessa maneira, Armenini também acreditava que abandonar a formação dos jovens artistas a eles próprios, somente

¹⁶¹ ARMENINI, 1587, p. 13.

¹⁶² Cf. VASARI, 1568, V, p. 101 para a passagem sobre Sebastiano del Piombo. Apesar de Vasari compreender as lamentações de Sebastiano del Piombo, ele também tinha em alta estima a rapidez de execução dos artistas pertencentes a seu *terceiro período artístico* em comparação às gerações anteriores – como dado positivo, ele diz que enquanto *antigamente nossos mestres faziam um quadro em seis anos, hoje em um ano os mestres [modernos] fazem seis* (VASARI, 1568, IV, p. 10) –, o que somente podia ser motivo de censura da parte de Armenini. De fato, Armenini é bastante explícito ao criticar Vasari e sua forma de conduzir suas encomendas e, por extensão, seus aprendizes. Ele reporta uma anedota segundo a qual Vasari, de passagem em Roma, teria zombado de alguns jovens artistas que caminhavam juntos depois de terem desenhado na capela Sistina. Vasari, com um punhado de moedas na mão, teria dito ao grupo: *estes são os verdadeiros músculos*. Ao que lhe teria sido respondido: *Sim, para preguiçosos iguais a ti* (ARMENINI, 1587, p. 228).

aconselhando o estudo de uma coleção de exemplos escolhidos pela excelência – como desenhos e pinturas de grandes mestres ou esculturas antigas –, sem uma orientação mais precisa que levasse em consideração todas as demais variantes da complexa arte da pintura, não era mais do que uma via longa e extenuante. Ele diz que os aprendizes que se sujeitavam a esse programa costumavam *chegar antes ao final da vida do que à ambicionada perfeição*¹⁶³, pelo que se percebe que ele tinha como objetivo primordial viabilizar e simplificar o acesso ao ofício da pintura.

De acordo com a concepção de Armenini, inspirada também pela retórica e pela formação do orador, poderiam tornar-se pintores inclusive aqueles indivíduos desprovidos de um manifesto talento natural. Não que a inclinação natural para a arte não fosse necessária e qualquer um pudesse vir a ser um pintor. Ao contrário, ela era fundamental, mas a questão era que sem a devida orientação mesmo os agraciados pela natureza fatalmente acabariam por ter seu talento desperdiçado. De fato, Vasari já havia se mostrado bastante enfático ao se manifestar sobre o assunto, pois que na biografia de Rafael ele diz:

Acrescentarei ainda isto, que cada qual deveria se contentar em fazer de bom grado aquelas coisas às quais se sente inclinado por instinto natural, e não querer fazer, para competir, aquilo que não lhe foi dado pela natureza, para não se esforçar em vão, freqüentemente gerando vergonha e prejuízo para si próprio¹⁶⁴.

Ora, em uma afirmação como essa é notável a convicção de que para se tornar um grande artista era preciso ser dotado de uma qualidade inata, de um talento natural. Por conseguinte, se *os poetas nascem e os oradores se fazem*, de alguma forma o que Armenini estava propondo é que os pintores deveriam se adequar às duas alternativas. Com isso, na verdade ele intensificava aspectos característicos do Renascimento; preservava a importância do talento e ampliava a convicção de que o artista tinha de ser educado e *conduzido para fora* de sua condição original. Percebe-se, portanto, que Armenini postulava uma ruptura com métodos de aprendizado de sua época e um retorno – naturalmente que com as devidas ampliações e atualizações – ao programa renascentista de seus predecessores.

A maior parte das informações conservadas sobre a vida de Armenini foi extraída de sua

¹⁶³ ARMENINI, 1587, p. 4.

¹⁶⁴ VASARI, 1568, IV, p. 207.

própria obra. Nasceu por volta de 1533¹⁶⁵, em Faenza, mas sabe-se que viveu em Roma provavelmente entre os anos de 1550 e 1556. Aprendeu o ofício da pintura, embora não tenha alcançado expressividade alguma nessa atividade e pouquíssimo se conheça sobre sua vida artística. Como quer que tenha sido, ele diz que em Roma praticou com os melhores desenhistas e pintores¹⁶⁶. Em 1556, quando foram intensificadas as hostilidades entre a Roma de Paulo IV e a Nápoles de Filipe II, Armenini, temendo uma reedição do saque de Roma por parte do herdeiro de Carlos V, partiu para uma viagem de nove anos pela Itália. Dirigiu-se ao norte e visitou Gênova, Parma, Mântua, Piacenza, Milão e Veneza. Portanto, sua teoria artística, cristalização de práticas correntes na Itália central, também foi submetida a um confronto com a produção executada em território setentrional. De fato, é importante notar que em diversos momentos esse *faentino* atua como uma espécie de mediador entre esses diferentes modos de compreender a pintura.

Segundo Armenini, a formação artística deveria ter início com uma longa prática de desenho, e somente depois disso é que se deveria passar ao estudo da pintura dos grandes mestres e da escultura antiga. Contudo, como já foi dito, ele reconhece que mesmo a estrita observância a esse método, sem um apropriado encaminhamento, não seria suficiente, de modo que ele se propõe a oferecer alternativas com o propósito de complementá-lo¹⁶⁷. Para o autor, era nesse quesito que se revelava a grandiosidade de seu tratado, pois nos ensinamentos nele contidos os jovens aprendizes encontrariam um eficiente guia a ser seguido. A árdua tarefa de escolher entre a imensa variedade de excelentes modelos assim como o modo correto de empregá-los, tudo isso seria ensinado no tratado, pelo que o artista iniciante pouparia anos de trabalho desnecessário.

O primeiro objetivo do iniciante deveria ser a aquisição de uma *boa maneira*, e para isso ele poderia eleger um único ou vários modelos¹⁶⁸. Como já foi assinalado¹⁶⁹, de alguma forma Armenini não se convencia com a primeira dessas possibilidades, pois considerava que a

¹⁶⁵ Cf. OLSZEWSKI, 1974, pp. 2-3.

¹⁶⁶ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 10-1.

¹⁶⁷ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 57, 59.

¹⁶⁸ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 60-1. Cf. também o que foi dito a respeito desse assunto no capítulo 1 da seção I.

¹⁶⁹ Cf. GRASSI, 1948, p. 45.

imitação de um modelo único faria com que o imitador estivesse sempre aquém do imitado¹⁷⁰. Apesar disso, é preciso dizer que não era sem reprovação que eram vistos os pintores já formados que se entregavam exclusivamente ao desenho *de maneira*. Armenini já intuía que a execução rápida não era apenas fruto da nova relação mantida entre comitentes e artistas – uns não dando o devido valor às obras, outros tendo de produzir muito para alcançar uma remuneração adequada¹⁷¹. Mais do que isso, ele entreviu que essa execução rápida, sempre mais apreciada, estava se estabelecendo em meio ao gosto de sua época, de maneira que ele insistia vivamente para que não fossem poupados esforços nas fases de preparação da obra¹⁷². É por essas razões que, no final do tratado – abundante em conselhos –, ele assim adverte os artistas:

Nenhum de vocês jamais julgue possuir suficientemente as coisas que aqui foram ditas apenas com a inteligência, mas é oportuno sempre se certificar de tudo ou com o próprio natural ou com o relevo deste. Tampouco jamais confie em si mesmo ainda que as coisas tenham sido desenhadas e estudadas milhares de vezes, porque estejam certos de que somente com a maneira não se pode suprir tudo, e ela jamais será suficiente para todas as partes¹⁷³.

Ademais, logo na sequência as advertências tornam-se censuras, prosseguindo deste modo:

Vêem-se muitos jovens nestes tempos, os quais se habituem nesses erros¹⁷⁴ por confiar demasiadamente na idéia e na prática, pois que sem colocar à frente qualquer exemplo para imitar, ou ao menos para esclarecer a si próprios e se certificar de tudo, põem-se a fazer figuras e histórias abundantemente¹⁷⁵.

Com efeito, para Armenini havia uma série de etapas a serem seguidas antes da execução propriamente dita da obra, e era nesses momentos que intervinham os modelos plásticos auxiliares.

Aos poucos, ao longo de todo o tratado, despontam diversas exortações para que sejam

¹⁷⁰ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 65-6. Apenas para constar, naturalmente que, para Armenini, o modelo único por antonomásia era Michelangelo. Contudo, ele é bastante explícito ao apontar os riscos aportados por uma devoção incondicional ao *divino artista*, sobretudo em se tratando de excessivos estudos de anatomia (cf. ARMENINI, 1587, pp. 64, 68-9).

¹⁷¹ Quanto a esses *topoi*, recorrentes no tratado, cf., e.g., 1587, pp. 221-2 e 131. Para uma visão sobre Armenini com ênfase em questões de natureza econômica e social, avaliando o fato de que os jovens aprendizes tinham origens humildes, eram mal remunerados e, por conseguinte, precisavam mais de quantidade do que de qualidade, cf. WILLIAMS, 1995, pp. 518-36.

¹⁷² Cf. ARMENINI, 1587, pp. 70 e ss.

¹⁷³ ARMENINI, 1587, p. 223 (cf. cat. anexo).

¹⁷⁴ Isto é, o desenho feito de maneira sem o auxílio de modelos.

¹⁷⁵ ARMENINI, 1587, p. 224 (cf. cat. anexo).

utilizados como referência modelos vivos e modelos plásticos – embora com a ressalva de que essa prática fazia parte de uma etapa avançada e Armenini critique duramente aqueles que se dedicam a tais exercícios sem antes ter alcançado *a prática, o juízo, a maneira e a invenção*¹⁷⁶. Efetivamente, o pintor deveria respeitar um roteiro preestabelecido. Primeiramente eram realizados esboços de partes da obra ou de todo o conjunto, os quais eram importantes porque eram a forma mais adequada para fixar rapidamente a *idéia* que fora concebida na mente do artista. O passo seguinte consistia em refazer esses esboços, pelo que eram produzidos desenhados mais elaborados. Depois disso eram fabricados os modelos plásticos, os quais eram utilizados para uma verificação final dos personagens e da composição. Ademais, nesse momento também era comum, para sanar eventuais dúvidas mais específicas, o confronto com o natural. De todo modo, o que é preciso ressaltar neste ponto é que o emprego dos modelos plásticos e do natural ocorria justamente na fase em que o artista estava envolvido com a feitura dos cartões¹⁷⁷.

De fato, os modelos vivos e os modelos plásticos constituíam os últimos esforços para que os cartões fossem realizados da melhor forma possível, e acrescenta-se que, para Armenini, os cartões eram a mais perfeita manifestação que a arte do desenho era capaz de expressar¹⁷⁸. Neles o artista exibia tudo aquilo que sua invenção havia concebido, de forma que, antes da pintura finalizada, os cartões eram o que de mais próximo havia da representação da própria *idéia* do artista. Desse modo, como a importância atribuída por Armenini aos cartões dificilmente poderá ser sobreestimada, pode-se compreender melhor a função central que os modelos desempenhavam em seu programa operativo.

É no quinto capítulo do segundo livro¹⁷⁹ que Armenini aborda o tema dos modelos plásticos¹⁸⁰. Em primeiro lugar, ele deixa claro que se tratava de uma prática tradicional, autorizada pelos grandes artistas do Renascimento. Em seguida, ele afirma que esses artistas costumavam produzir modelos de figuras isoladas ou mesmo de toda a obra, o que logo remete às

¹⁷⁶ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 86-7 (cf. cat. anexo).

¹⁷⁷ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 100, 138-9 (cf. cat. anexo).

¹⁷⁸ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 99-100.

¹⁷⁹ O tratado é dividido em três livros. No primeiro são explorados assuntos de natureza universal; no segundo, problemas técnicos; no terceiro, temas de ordem prática – especificamente os relativos ao decoro.

¹⁸⁰ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 93-4, 96-9.

descrições feitas por Bernardino Campi quanto ao uso dos modelos para a contrafação dos panejamentos ou para a organização da composição¹⁸¹. Armenini, entretanto, não desenvolve explicitamente esse tema. O que ele faz questão de ressaltar é que a prática era bastante trabalhosa para os pintores, porquanto a maioria deles não estava familiarizada com a modelagem e os assuntos dessa natureza.

A utilização dos modelos plásticos é justificada por Armenini sobretudo por eles auxiliarem na resolução de alguns problemas específicos. Justamente, eram úteis para esclarecer dúvidas relativas à composição e fundamentais quando se tratava de questões concernentes à iluminação e aos escorços. Segundo Armenini, podiam ser feitos com cera ou argila, e note-se que aqui ele assim delimita a matéria formativa a ser empregada – estava ciente, por conseguinte, de que a maleabilidade era característica vital desses modelos.

Armenini praticamente não trata da confecção dos modelos de cera, limitando-se a fornecer brevíssimas informações sobre o assunto. Diz que era costume misturar gordura animal – sebo –, terebintina ou piche à cera, o que, tendo sido exposto nessa ordem, parece indicar que sua fonte foi o capítulo de Vasari sobre a fabricação de modelos – o qual, no entanto, é voltado aos escultores¹⁸². Bernardino Campi, por exemplo, quanto a essa particularidade recomendara apenas que a terebintina fosse empregada¹⁸³. Ademais, ao contrário de Bernardino, Armenini nada diz sobre a moldagem da cera a partir de fôrmas de gesso. Ele apenas afirma que a cera podia ser manuseada à medida que o calor das mãos a aquecia, o que é um primeiro indício a demonstrar que ele estava familiarizado com o *parecer* de Bernardino e que, por isso, não quis entrar em maiores detalhes. Com efeito, os dois artistas se conheciam, e Armenini, durante seus anos de peregrinação pela Itália, esteve hospedado durante alguns meses na casa de Bernardino em Milão, o encontro provavelmente tendo ocorrido entre 1556 e 1564¹⁸⁴. Essas datas são aqui sugeridas porque Armenini somente deixou Roma depois do acirramento das polêmicas entre o Estado Pontifício e Nápoles, de modo que nenhuma data anterior a 1556 seria possível.

¹⁸¹ Cf. cap. 2.2 desta seção e cat. anexo.

¹⁸² Cf. VASARI, 1568, I, pp. 87-8.

¹⁸³ Cf. CAMPI, 1584, p. 127 (cf. cat. anexo).

¹⁸⁴ Cf. ARMENINI, 1587, p. 221. Cf. também ZAIST, 1774, I, pp. 194-5, para quem o encontro teria ocorrido por volta de 1557.

Tampouco se poderia pensar em uma data posterior a 1564, posto que Armenini afirma ter auxiliado Bernardino em uma pintura – e sabe-se que em 1564 Armenini abandonou essa profissão para ingressar na carreira eclesiástica¹⁸⁵. Ora, como o *parecer* de Bernardino foi escrito por volta de 1557¹⁸⁶, então é bastante verossímil que Armenini tenha tido acesso a seu conteúdo até mesmo antes de sua publicação em 1584, razão pela qual ele teria evitado tratar dos modelos de cera e da maneira de produzi-los com rapidez, preferindo discorrer mais detidamente sobre os modelos de argila.

Quanto a esses, primeiramente Armenini trata da modelagem direta das peças, isto é, da modelagem propriamente dita, para a qual nenhum estratagema auxiliar é necessário. Novamente ele parece ter se amparado em Vasari, pois as semelhanças quanto aos materiais empregados para estruturar as peças de argila são mais do que evidentes¹⁸⁷. Na seqüência, no entanto, o autor descreve um modo para que uma grande quantidade de modelos pudesse ser fabricada, e isso com bastante agilidade e mesmo por pintores com pouca habilidade para a modelagem. A passagem, de fato, é característica de Armenini, que se mantém fiel a seus princípios, decidido a oferecer soluções práticas e eficientes com o intuito de poupar tempo e esforços do pintor. Segundo essas instruções – sumariamente já apresentadas no capítulo 2 da seção anterior –, assim como recomendara Bernardino Campi para os modelos de cera, novamente eram fôrmas de gesso que deveriam ser empregadas para abreviar o trabalho. Na verdade, Armenini não ensina como produzir as fôrmas, seguramente porque julgava tratar-se de um procedimento conhecido por

¹⁸⁵ Cf. ARMENINI, 1587, p. 230. Olszewski (1974, p. 4) sugere que Armenini tenha sido coagido a interromper suas viagens artísticas pela Itália e a abandonar o ofício da pintura devido a motivações financeiras e imposições familiares. Além disso, é evidente que Armenini pode eventualmente ter continuado a pintar mesmo depois de 1564, mas seria muito improvável que então ele tivesse atuado, conforme está assegurado em seu relato, como um executor remunerado de um cartão de Bernardino (cf. ARMENINI, 1587, p. 221). A propósito, a Pinacoteca Comunale di Faenza mantém em sua coleção a única pintura atribuída com segurança a Armenini, a qual representa uma *Assunção da Virgem* – portanto, obra cujo tema é o mesmo da que Armenini afirma ter realizado em parceria com Bernardino. Segundo essa instituição, no entanto, a pintura deve pertencer, por razões estilísticas, a um período posterior a 1564, quando Armenini retornou à sua cidade natal. A pintura à qual se refere Armenini, por conseguinte, deve ser a que mencionam Lamo e Zaist em suas biografias de Bernardino Campi (cf. LAMO, 1584, p. 57 e ZAIST, 1774, I, pp. 194-5), a qual teria sido feita para a igreja de *Cassina di San Giorgio* (Cassina de' Pecchi, Milão) e que, por sua vez, foi comprada no século passado por um colecionador particular (cf. o comentário de Marina Gorrieri in ARMENINI, 1988, p. 247, n. 56).

¹⁸⁶ Cf. LAMO, 1584, p. 56.

¹⁸⁷ Cf. VASARI, 1568, I, pp. 87-90.

todos, de resto já exposto por Bernardino. Mas uma vez que as fôrmas estivessem disponíveis, ele assevera que o pintor deveria utilizá-las para moldar a argila macia, a qual deveria ser pressionada no seu interior. Desse modo, a figura inicial poderia ser multiplicada de acordo com a necessidade. Com o acesso assegurado a tais facilidades, Armenini não poupa críticas aos pintores que costumavam agir de outra maneira, recomeçando sempre do início, isto é, da argila informe, posto que desperdiçavam suas energias com essa tarefa, negligenciando portanto as etapas para as quais eram mais requisitados¹⁸⁸.

Depois desse processo, as partes assim moldadas deveriam ser unidas e, enquanto a peça estivesse fresca, poderia ser manipulada. Armenini discorre sobre essa propriedade, e diz:

E que não se pense que eu não saiba que, por menor que seja a alteração que se faça em uma figura ao serem movidos os seus membros, forçosamente um efeito diferente do primeiro será produzido¹⁸⁹.

Portanto, a menos que o artista pretendesse empregar as figuras para solucionar questões relativas à composição, poucas – ou mesmo uma – ser-lhe-iam suficientes. Ocorre que a argila, depois de seca, não mais oferece a possibilidade de manipulação. Assim, passado algum tempo, se o pintor chegasse à conclusão de que o modelo não atendia às suas expectativas, então outro deveria ser moldado a partir da fôrma de gesso inicial. De certo modo, isso representava um problema, o qual, no entanto, não acontecia com a cera. Por essa razão Armenini, logo em seguida, retorna aos modelos fabricados com esse material. Com efeito, ele oferece como exemplo dos resultados que poderiam ser alcançados com o auxílio desses modelos simplesmente aquela que julgava ser a mais perfeita de todas as obras. Não será redundante, pois, citar novamente a passagem¹⁹⁰:

Mas quem ainda não sabe que a partir de uma ou duas esculturas, somente com o girá-las em diversas direções, podem ser extraídas muitas outras figuras em pintura, e todas diferentes entre si?¹⁹¹ Quem quer que considere o *Juízo Final* de Michelangelo perceberá que esse método foi utilizado por ele. Tampouco faltaram aqueles que disseram que Michelangelo possuía alguns modelos de cera feitos por ele próprio, e que lhes torcia os membros à sua maneira – banhando antes as articulações em água quente para que amolecessem. Quanto ao sucesso de tal método, deixo a prova à apreciação de cada um. Eu bem sei que Leonardo da Vinci, de acordo com o que ouvi de um seu discípulo em Milão¹⁹², ao observar essa obra, talvez por estar ciente do método utilizado, teve a ousadia de dizer que apenas isso lhe desagradava nela,

¹⁸⁸ Cf. ARMENINI, 1587, p. 98 (cf. cat. anexo).

¹⁸⁹ ARMENINI, 1587, p. 98 (cf. cat. anexo).

¹⁹⁰ Cf. cap. 2 da seção I.

¹⁹¹ Cf. DONI, 1549, f. 29r-v (cf. cat. anexo).

¹⁹² Para Giulio Bora, esse discípulo seria Francesco Melzi (cf. BORA, 2003, p. 271).

isto é, que o artista havia utilizado muito poucas figuras, razão pela qual parecia que via músculos tanto em um jovem quanto em um velho, e o mesmo para os contornos¹⁹³.

Pois bem. É preciso agora considerar duas situações. Se os modelos tinham como finalidade servir para os estudos de composição, então o pintor deveria produzir todos os personagens da cena, importando pouco se fossem feitos com argila ou cera. Conforme havia sido exposto por Bernardino Campi, tratava-se de modelos pequenos, de meio palmo, os quais serviam para uma visualização geral da composição, os detalhes não sendo de grande importância nesse momento¹⁹⁴. Contudo, se fosse o caso de resolver questões como pose, disposição dos panejamentos, iluminação ou escorços de figuras isoladas, então modelos maiores e mais ricos em detalhes faziam-se necessários. Para esses modelos, as menores alterações de pose eram relevantes, de modo que era bastante útil que preservassem a maleabilidade por períodos mais longos. De fato, caso conservassem essa propriedade, eles até mesmo poderiam ser utilizados mais de uma vez e para personagens distintos. Portanto, em situações como essa que teria ocorrido com Michelangelo, fica evidente que os modelos de cera se mostravam como os mais indicados. O relato de Armenini sobre a prática de Michelangelo, por conseguinte, não apenas se justifica por si só, mas ainda contribui para a compreensão de uma metodologia mais ampla e complexa.

Quanto à crítica que teria sido feita por Leonardo, é evidente que ela não pode ser considerada sem restrições, porquanto Michelangelo realizou os afrescos do *Juízo* entre 1534 e 1541 e Leonardo morreu em 1519. Se Leonardo realmente disse algo semelhante, provavelmente se referia aos afrescos do teto da capela – terminados em 1512 –, os quais ele poderia ter visto durante sua estada em Roma entre 1513 e 1516. De todo modo, essa informação de Armenini é bastante significativa e fará sentido se as críticas supostamente feitas por Leonardo forem pensadas não em relação ao uso dos modelos ou a uma obra específica, mas sim à homogeneidade e ao excesso do típico que as figuras de Michelangelo ostentam¹⁹⁵. Na visão de Leonardo, essas formas eram de difícil aceitação, pois o pintor tinha de ser universal e sua obra

¹⁹³ ARMENINI, 1587, pp. 98-9 (cf. cat. anexo). Sobre críticas desse gênero a Michelangelo, cf., e.g., DOLCE, 1557, ff. 47v-48r, assim como a carta de Dolce a Gasparo Ballini (in: BOTTARI-TICOZZI, 1822, V, pp. 166-76).

¹⁹⁴ Cf. CAMPI, 1584, p. 124 (cf. cat. anexo).

¹⁹⁵ Cf. SCHLOSSER, 1913-4, pp. 113-4.

variada¹⁹⁶. Armenini, herdeiro do Maneirismo, admirador do novamente incontestado Michelangelo, lutava, junto de sua inteira geração, para assimilar a herança deixada por esse artista, de maneira que, não tendo os meios para compreender a censura de Leonardo, não a deixou passar despercebida.

Antes que seja concluído este tópico dedicado a Armenini, será oportuno voltar uma vez mais a atenção para o capítulo final do seu terceiro livro, no qual ele oferece os últimos conselhos a seus leitores. Em um dado momento, Armenini relata um episódio que ele teria vivenciado, em Roma, durante os primeiros anos de sua formação. Eis o que ele diz:

[...] quando, no início de minha atividade, cheguei a Roma e passei a desenhar as fachadas de Polidoro, fui requisitado para fazer alguns desenhos por uns certos Ponzio e Bartolomeo¹⁹⁷ – ambos escultores franceses que viviam juntos –, os quais me conduziram a sua casa para que eu pudesse copiar suas obras de variadas maneiras. Uma noite, Francesco Salviati apareceu e deu-lhes um esboço de sua autoria, pedindo-lhes que um deles lhe fizesse em cera maleável aquele nu – que, de acordo com o esboço, tinha dois palmos de altura. Ponzio, que era o mais jovem, respondeu que o faria com prazer, uma vez que naquele momento ele modelava, com grande prática, alguns nus em argila. [Salviati] permaneceu um pouco com eles, e disse-lhes: – *esta faculdade que vocês têm do relevo, que a mim falta e que tão facilmente possuem, é aquela que, na verdade, tendo-a possuído tanto Michelangelo, foi a razão pela qual ele tenha tão grandemente superado os demais pintores*¹⁹⁸.

Para Armenini, dominar a forma tridimensional era questão das mais importantes, e Michelangelo era o máximo exemplo da excelência que esse domínio era capaz de proporcionar aos pintores. Nesse sentido, os modelos plásticos auxiliares, sobretudo devido a certas características que lhes eram inerentes – como a maleabilidade e a estabilidade –, eram ferramentas utilíssimas para que os pintores pudessem se apoderar da melhor forma possível do volume das figuras. Armenini percebeu que, sem eles, os artistas encaminhavam-se para a pintura de *maneira* e o gesto automático¹⁹⁹. Sua obra, portanto, coloca-se a meio caminho, entre o

¹⁹⁶ Cf. VINCI, 1995, pp. 192-3.

¹⁹⁷ Não se sabe ao certo quem possa ser esse Bartolomeo, mas supõe-se que Ponzio seja Jacquio Ponce, escultor conhecido como *maître Ponce* e que também teria auxiliado Primaticcio na França (cf. ARMENINI, 1988, p. 246, n. 50).

¹⁹⁸ Cf. ARMENINI, 1587, p. 225 (cf. cat. anexo). Quanto a Salviati como usuário de modelos plásticos auxiliares, cf. NOVA, 1992, sobretudo p. 93.

¹⁹⁹ As grotescas, contudo, representam para Armenini um caso particular e uma exceção (cf. ARMENINI, 1587, pp. 193-6). Naqueles *caprichos*, toda licença era permitida e, conforme mostrou Carlo Ossola, a partir de então os limites entre o que está fora e o que está dentro do homem deixaram de ser percebidos com nitidez (cf. OSSOLA, 1971, pp. 195-8).

Renascimento – que tão obstinadamente procurou compreender e reproduzir o relevo – e as liberdades que acabariam por resultar no que ficou conhecido como o barroco – período ávido pela vivacidade, obcecado por fixá-la.

O tratado de Armenini é, enfim, um compêndio de preceitos práticos. Como notou Ettore Camesasca²⁰⁰, no final do Quinhentos os tratados artísticos já não mais abordavam questões relativas a pigmentos, modelos de cera ou argila e coisas do gênero. Em vez disso, uma intensificação das discussões teóricas impunha-se, sempre em direção a conceitos cada vez mais abstratos. Armenini, de certo modo desconfortável em sua própria época, embora tenha tratado da teoria, freqüentemente o fez de modo rápido e impaciente, o que demonstra o grande paradoxo sobre o qual sua obra foi edificada. Contudo, como ele próprio afirmara na sua introdução, os preceitos práticos da pintura ainda não haviam sido reunidos e expostos de forma adequada. Ora, essa ausência tinha de ser suprida; a bem dizer, não havia como impedir que algo nesse sentido fosse empreendido.

2.4. CARLO URBINO DA CREMA, UM OPOSITOR AO USO DE MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES?

Considerados os relatos de Cristoforo Sorte, Bernardino Campi e Armenini sobre a utilização de modelos plásticos auxiliares, então é possível perceber mais claramente que as discussões sobre essa prática encontravam relativa receptividade no norte da Itália. A esses autores vem agora se somar outro artista que, durante o mesmo período, também atuou naquele ambiente.

É certo que subsistem ainda muitas lacunas e imprecisões quanto à atividade e à biografia de Carlo Urbino da Crema. As informações sobre esse artista, no entanto, aos poucos vêm sendo complementadas, principalmente depois de que a ele foi atribuído um posto de certo destaque entre os tratadistas italianos da segunda metade do século XVI. Com efeito, esse caso foi reavivado em 1940, quando Panofsky apresentou um estudo sobre um manuscrito conservado pela Morgan Library, de Nova Iorque²⁰¹. Conhecido como *Codex Huygens*, esse conjunto de fólios ilustrados assim é denominado porque comprado, em 1690, por Constantijn Huygens – o

²⁰⁰ CAMESASCA, 1966, p. 439.

²⁰¹ Cf. PANOFSKY, 1996.

irmão do célebre cientista holandês Christiaan Huygens. Acontece que desde o século XVII o códice teve sua importância superestimada, posto que Huygens acreditava ter adquirido um livro escrito por Leonardo da Vinci. De fato, essa ilusão parece ter perdurado ao menos até 1915, quando M. W. Mensing percebeu que o manuscrito, na verdade, não era composto por textos e desenhos originais de Leonardo²⁰². Então Panofsky, considerando essas informações, deu início à busca do verdadeiro autor do códice e logo propôs o nome Aurelio Luini. Todavia, como o próprio Panofsky reconheceu que não havia dados suficientes para demonstrar que o manuscrito havia sido escrito por Luini, nos anos subsequentes também foram cogitados como possíveis autores Ambrogio Figino, Girolamo Figino, Lomazzo e mesmo Bernardino Campi²⁰³. Somente em 1976 atentou-se para a possibilidade de que autor do códice poderia ser Carlo Urbino da Crema²⁰⁴, sendo que essa proposição foi reiterada, com bastante ênfase, no ano seguinte por Giulio Bora²⁰⁵. Em 1981, Sergio Marinelli finalmente apresentou um documento capaz de fazer com que a questão da atribuição da autoria do códice deixasse de depender exclusivamente de indícios internos ao próprio manuscrito – o que, de resto, redundava sempre em sugestões fundamentadas meramente em possibilidades e razões estilísticas. Assim, Marinelli considerou uma gravura executada por Gaspare dell'Olio – gravador, editor e negociante bolonhês ativo a partir de 1583 e até o início do Seiscentos –, a qual reproduz diversos desenhos do códice. Nessa gravura há uma inscrição segundo a qual aqueles desenhos eram provenientes do *quinto livro da perspectiva das Regras do Desenho de Carlo Urbino*. Ora, a gravura de Gaspare dell'Olio é um testemunho anterior à aquisição do manuscrito por Huygens e surgido em um ambiente em que a fama de Carlo Urbino seguramente ainda era bastante grande, de modo que o nome desse pintor apresentava-se, de longe, como o mais convincente dentre todos os que já haviam sido sugeridos. Para Marinelli, as páginas que identificavam Carlo Urbino teriam sido eliminadas do manuscrito original porque, já no século XVII, era muito mais vantajoso para um comerciante negociar o códice como sendo obra de Leonardo. Seja como for, o fato é que um documento externo foi

²⁰² Cf. PANOFSKY, 1996, pp. 11-3, nota 5 para o estudo de Mensing.

²⁰³ Cf. BORA, 1980, pp. 295-317; MARINELLI, 1981, pp. 214-20.

²⁰⁴ Por Philip Pouncey (cf. BORA, 1977, p. 70, n. 69; MARINELLI, 1981, p. 214, n. 6).

²⁰⁵ Cf. BORA, 1977, p. 70; BORA, 1980, p. 312.

associado ao que era uma forte suposição de Bora, e isso tornou possível a aceitação de Carlo Urbino como autor do *Codex Huygens*.

Panofsky, analisando a qualidade do papel empregado na confecção do manuscrito, calculou que sua origem fosse milanesa, e estipulou que ele teria sido redigido por volta dos anos de 1570²⁰⁶. Segundo Marinelli, boa parte do códice já devia estar finalizada em 1569, e o estudioso destaca que, como a obra também devia servir como caderno de anotações do próprio Carlo Urbino, sua realização pode mesmo ter sido iniciada muito tempo antes disso.

O códice claramente está relacionado com a teoria artística de Leonardo, embora em um grau de difícil definição²⁰⁷. Possivelmente, no entanto, Carlo Urbino mesclou à sua fonte leonardiana outros modelos, isto é, outras coleções de exemplos não publicadas que circulavam entre os artistas e seus ateliês. Cinco livros compõem a obra, os quais tratam, respectivamente, da forma e da estrutura do corpo humano, da teoria dos movimentos humanos, da projeção paralela, da teoria das proporções e, enfim, dos escorços da figura humana. Essas questões, no entanto, não são abordadas a partir de conceitos estritamente óticos e geométricos; em vez disso, Carlo Urbino preferiu adotar uma estrutura mais prática, destinada aos artistas que não estavam plenamente familiarizados com a linguagem matemática. Assim como Bernardino Campi com seu *parecer* e, principalmente, como Armenini com seus *verdadeiros preceitos*, Carlo Urbino tinha a intenção de que suas *regras* servissem como um manual prático. Contudo, deve-se notar que esse manual prático, como extensão do pensamento leonardiano que é, ostenta como princípio fundamental a convicção de que a prática não poderia existir se não fosse edificada sobre um sólida teoria²⁰⁸. Com efeito, essa é a tônica dominante de toda a obra de Carlo Urbino, que se propôs a desenvolver uma teoria sem que sua aplicabilidade prática fosse desconsiderada.

Vincenzio Danti, tratando igualmente da figura humana, já havia assegurado que tanto para a pintura quanto para a escultura até então não havia sido sistematizado um método teórico que facilitasse a contrafação e a imitação – o que comprova que as proposições de Piero della

²⁰⁶ Cf. PANOFSKY, 1996, pp. 13, 61.

²⁰⁷ Cf. CREMANTE, 1998, pp. 49-57.

²⁰⁸ Cf. e.g., VINCI, 1995, p. 184 (*Do erro dos que usam a prática sem a ciência*).

Francesca e Dürer não representaram mais do que possibilidades teóricas²⁰⁹. Danti percebeu que, diferentemente da arquitetura, a pintura e a escultura ainda não haviam sido plenamente codificadas em *regras, ordens e medidas*, e isso principalmente no que se refere ao corpo humano. Mais ainda, ele ponderou que uma tal teoria seria mesmo impraticável por conta da mobilidade e da instabilidade do corpo humano²¹⁰. A intenção de Carlo Urbino, portanto, era preencher essa lacuna. Seguramente ele estava ciente de que o tema não havia sido abordado nem pelos teóricos que trataram da perspectiva pré-brunelleschiana (*naturalis*) nem pelos que se ocuparam da perspectiva brunelleschiana (*artificialis*), de maneira que ele se viu impelido a desenvolver uma teoria que não contava com uma imediata fundamentação a precedê-la. Daí resulta a sensação de que Carlo Urbino simplesmente tentou traduzir seus conhecimentos práticos para uma linguagem teórica. Quando se analisa o resultado de seus esforços, logo se percebe que enquanto o texto do códice descreve a teoria que Carlo Urbino conhecia, os desenhos representam aquilo que ele via – e há uma grande diferença entre essas duas coisas. Com efeito, os desenhos, amparados na prática artística, em certa medida destoam da teoria que estava sendo proposta.

É importante ainda lembrar e ressaltar que a questão central do códice, reiterada praticamente a cada fólio, é a contrafação da figura humana, e é com vistas a esse fim que são apresentados diversos expedientes e soluções²¹¹. Naquele que deveria ser o quinto livro, abandonando os métodos tradicionais e essencialmente teóricos para a construção de imagens em escorço, Carlo Urbino considera então a relação entre o ponto de vista do artista e a figura a ser retratada; por conseguinte, analisa as visões frontal, de baixo para cima e de cima para baixo. De fato, embora Carlo Urbino já tivesse ressaltado que a visão normal fazia com que os objetos fossem vistos *mais precisamente como são*²¹², isso não representava impedimento algum para que as figuras fossem retratadas segundo os dois outros modos – como bem demonstram vários desenhos e obras dele próprio (fig. 27). De acordo com a tradição setentrional, as figuras

²⁰⁹ Cf. capítulo 2 da seção I e capítulo 2.1 desta seção.

²¹⁰ Cf. DANTI, 1567, p. 29.

²¹¹ A exceção fica por conta dos trechos dedicados às proporções do cavalo, apresentados no final do quarto livro.

²¹² Cf. f. 95r, in: PANOFSKY, 1996, pp. 46-7.

escorçadas eram até mesmo consideradas decisivas para o reconhecimento da obra, muito do sucesso ou fracasso delas dependendo. Paolo Pino, por exemplo, havia aconselhado o pintor a inserir em suas obras *ao menos uma figura completamente esforçada, misteriosa e difícil*, e isso para que ele fosse *considerado talentoso pelos que conhecem a perfeição da arte*²¹³. Não será preciso muito para perceber que essa *figura difícil* encontrava sua melhor tradução na figura em escorço²¹⁴.



27
CARLO URBINO DA CREMA
Figura voante
Biblioteca Ambrosiana, Milão
F 252 inf. n. 747

Ao tratar das figuras *di sotto in sù*, isto é, vistas de baixo para cima, Carlo Urbino tocava em um assunto delicadíssimo, porquanto extremamente estimado pelos pintores e teóricos italianos²¹⁵. Vasari já havia afirmado que os escorços impunham as maiores dificuldades para os pintores, e que os *di sotto in sù* não podiam ser feitos sem o auxílio do natural ou de *modelos dispostos à altura adequada*²¹⁶. Os exemplos de Mantegna, Rafael e Giulio Romano serviam como referência, e o interesse por esse gênero era continuamente renovado, sobretudo no norte da Itália. De fato, Lomazzo sintetizaria muito bem a questão ao afirmar que assim como o desenho era característico dos romanos, a cor dos venezianos e as *invenções bizarras* dos germânicos, do mesmo modo a perspectiva – e, por extensão, os escorços, isto é, a colocação dos corpos no

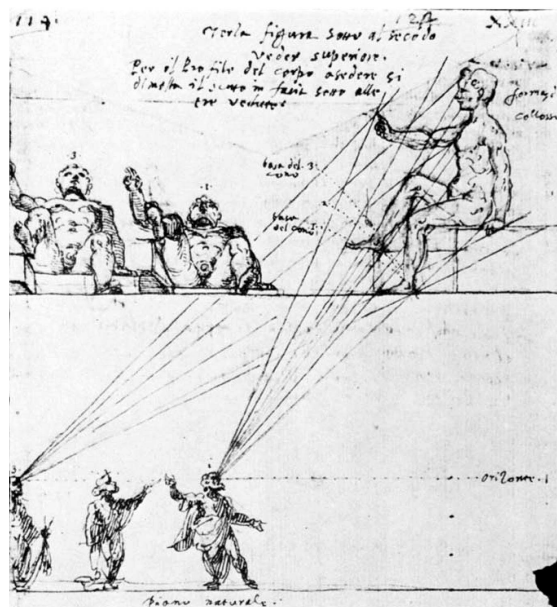
²¹³ PINO, 1548, f. 16r.

²¹⁴ Cf. BAROCCHI, 1960, I, p. 115, n. 10.

²¹⁵ Cf. PINO (1548, f. 15v), para quem os escorços constituíam a *parte mais nobre da nossa arte*.

²¹⁶ Cf. VASARI, 1568, I, pp. 122-3 (cf. cat. anexo).

espaço construído através da técnica da perspectiva – era característica dos lombardos²¹⁷.



28
CARLO URBINO DA CREMA
Codex Huygens, f. 114r (detalhe)
Morgan Library, Nova Iorque

O fólio 114r do códice (fig. 28) apresenta uma figura colossal, de perfil, sentada sobre um pedestal e vista de baixo para cima. Como em outros fólhos, Carlo Urbino propõe que ela seja retratada a partir de três distâncias, isto é, uma curta, uma mediana e uma longa. De fato, o desenho a partir da segunda distância não foi realizado, mas somente os outros dois, pelo que o autor revela sua intenção de demonstrar as grandes diferenças resultantes daqueles extremos. Naturalmente que um escorço mais acentuado é obtido a partir da visão mais próxima, e isso fica bastante evidente no desenho. Com isso, Carlo Urbino demonstrava que quando fosse o caso de realizar uma figura vista de baixo para cima ou de cima para baixo, então era necessário encontrar uma distância adequada para que as distorções fossem atenuadas²¹⁸. Ademais, não se pode deixar de notar que Carlo Urbino não expressa a interseção da pirâmide visual albertiana conforme a maneira tradicional, pois que ele utiliza arcos em vez de segmentos de reta para fazê-lo²¹⁹. Desse modo, ele lançava-se de maneira extremamente original aos problemas da geometria

²¹⁷ Cf. LOMAZZO, 1584, p. 317. Cf. ainda LOMAZZO, 1584, p. 268 – para as figuras vistas de baixo para cima, definidas pelo tratadista milanês como *anoptica* – e 1584, pp. 331-5 – sobre o método a ser seguido para retratar figuras colossais.

²¹⁸ Sobre o assunto, cf. nota 223.

²¹⁹ Apesar de o conteúdo expresso nesse quinto livro, dedicado aos escorços, constituir a parte do tratado mais

dispostos em locais elevados eram mais difíceis de serem contrafeitos, sendo que, mesmo entre esses, havia ainda dois grupos, um mais simples e outro mais complexo. Assim, ele definiu como *com parâmetro* os corpos para os quais há uma referência, isto é, aqueles assentados sobre pedestais, em nichos ou qualquer outra estrutura que pudesse orientar o artista. Em seguida, classificou como *sem parâmetro* aqueles corpos que ficam *entre nuvens e soltos no ar*, como no caso do desenho da figura 27. Esses, por não oferecerem limites capazes de nortear o pintor quanto à altura e à distância, eram considerados os mais difíceis de serem realizados. De acordo com Carlo Urbino, era justamente para a realização dessas posições complexas que alguns pintores costumavam recorrer aos modelos plásticos auxiliares, pelo que ele diz:

[...] acreditavam e ainda acreditam alguns ótimos pintores – que desejam alcançar tal arte no formar os corpos – que a prática do retratar pequenos e bem acabados modelos de madeira, estuque, cera ou argila constitui a verdadeira arte da qual pode se servir o pintor para imitar os objetos²²². Sem consideração pela verdadeira ciência – na qual está depositado o todo das demonstrações que até aqui fizemos – [acreditam que possam] extrair desses modelos o desenho de acordo com o movimento e o ponto de vista e depois transferi-lo, em tamanho adequado, segundo deva ser realizado em parede ou tela. Esses pintores esforçavam-se e esforçam-se mais para ver os escorços, as luzes, as sombras e as invenções de movimentos do que para aprender ou executar a disposição dessas partes na subsequente transferência de um modelinho de mais ou menos um palmo ao tamanho maior – servindo-se deles, como digo, sem qualquer outra regra, pelo que temos visto muitíssimos e recorrentes erros.

Ora, Carlo Urbino estava interessado em oferecer aos pintores um manual prático fundamentado em uma ampla estrutura teórica. Por isso a necessidade de criticar aqueles que se valiam de subterfúgios essencialmente mecânicos como os modelos plásticos auxiliares, porquanto ao proceder assim eles desconsideravam *a verdadeira ciência*. Contudo, Carlo Urbino também tinha uma perfeita noção de que havia pintores para os quais esses modelos eram imprescindíveis. Para esses pintores, ele considera que os preceitos que estavam sendo apresentados ao menos deveriam ser conhecidos, sobretudo para que na transferência do *pequeno ao grande*, isto é, do modelo plástico de um palmo para a obra final, os eventuais pequenos erros não fossem amplificados. O discurso, depois de Carlo Urbino ter procedido com os comentários técnicos do desenho apresentado no fólio 111r (fig. 29)²²³, é arrematado com uma afirmação a um só tempo

²²² Sobre o fato de Carlo Urbino considerar como um todo os modelos de madeira, estuque, gesso e argila, veja-se o quanto foi dito no início do capítulo dedicado a Vasari (cap. 1.2 desta seção).

²²³ Nesses comentários, Carlo Urbino chama a atenção para o fato de que na visão mais próxima o *cone* da pirâmide visual é maior do que na visão distante. Ele ressalta, no entanto, que a interseção dos cones, realizada por meio de arcos, produz ângulos mais obtusos na visão mais distante, pelo que o resultado dessa representação revelaria

severa e complacente:

E isso como advertência àqueles que se servem dos modelinhos, para não os privar deles, uma vez que são o auxílio daqueles que são desprovidos da parte mais nobre em que a nossa arte vai buscar a nobreza²²⁴.

Muito bem. Ocorre agora considerar outra evidência. Durante certo tempo, Carlo Urbino forneceu desenhos para Bernardino Campi. A associação entre os dois artistas provavelmente ocorreu em diversas ocasiões, e o próprio biógrafo de Bernardino aponta para o fato. Segundo Lamo, em 1565 os artistas trabalharam juntos para realizar uma *Transfiguração* para a igreja de Santa Maria della Scala – obra que atualmente está em San Fedele, em Milão²²⁵. Giulio Bora, por sua vez, procurou assinalar outras obras nas quais a parceria teria sido continuada. Segundo o estudioso, ainda em 1565 Bernardino teria pintado, a partir de um cartão de Carlo Urbino, a *Natividade e santos* para a igreja milanese de Sant'Antonio Abate²²⁶. Por volta de 1579, os artistas novamente teriam trabalhado juntos em uma capela da igreja de San Marco, sempre em Milão, e, posteriormente, no Palazzo Giardino, em Sabbioneta²²⁷. De acordo com Bora, nessas associações provinham de Carlo Urbino as idéias, enquanto que Bernardino ficava encarregado da transferência dos desenhos para o quadro e da pintura propriamente dita. De fato, os esboços ligeiros de Carlo Urbino deixam a impressão de que o artista era pródigo em invenções, ao passo que os desenhos de Bernardino fazem pensar que suas maiores preocupações diziam respeito à tradução das invenções para a pintura (fig. 30-31). Enfim, a naturalidade com a qual Bernardino utilizava e reutilizava modelos seus e de outros artistas, como nos casos das *crucificações* de Pizzighettone e da abadia de Fiesole (fig. 21-5), não faz mais do que reforçar essas suspeitas.

Apesar desse talento inventivo de Carlo Urbino, quando são analisados os desenhos do

menores distorções. Trata-se, com efeito, de um tema basilar para Carlo Urbino, que se vale do teorema XXIV de *Ótica* de Euclides – *quanto mais o olho se aproximar da esfera, menos será visto e mais se acreditará ver* –, o qual ele já havia citado no fôlio 94 (cf. PANOFISKY, 1996, pp. 46-7).

²²⁴ Este trecho e o anterior foram extraídos dos fôlios 111r-112v do *Codex Huygens*, os quais gentilmente nos foram fornecidos pela Morgan Library. Parcialmente também reproduzido por PANOFISKY, 1996, p. 54, n. 153 (cf. cat. anexo).

²²⁵ Cf. LAMO, 1584, p. 82.

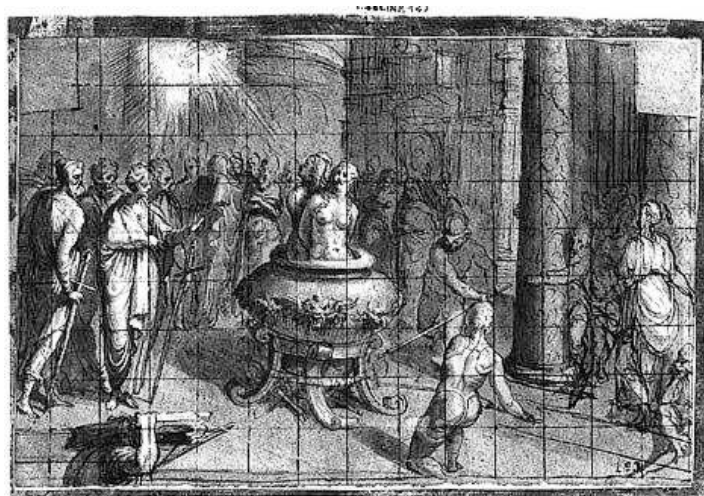
²²⁶ Cf. reproduções em BORA, 1977, fig. 47a, 17b. O cartão de Carlo Urbino está conservado na *Accademia* de Veneza.

²²⁷ Cf. BORA, 1977, pp. 68-9, 73-4; 1979, p. 96; 1980, p. 313; 1988, pp. 23, 27-8; assim como DI GIAMPAOLO, 1975, pp. 30-8.

Codex Huygens logo fica a impressão de que as figuras mais bem desenhadas foram feitas a partir de modelos plásticos – como é o caso do desenho apresentado no fôlio 33 (fig. 32). Nessa ilustração, tratando da projeção paralela, Carlo Urbino apresenta um homem de perfil e sem o braço. Além do próprio tratamento dado aos contornos – que evoca desenhos de Tintoretto feitos a partir de modelos plásticos (cf. seção I, fig. 18-9) –, a ausência do braço ainda remete ao uso de modelos plásticos como os que foram empregados por Pollaiuolo (cf. seção I, fig. 49). Sergio Marinelli foi quem primeiro chamou a atenção para a possibilidade de Carlo Urbino ter recorrido a modelos desse gênero para demonstrar suas proposições teóricas, sendo que Daniel Arasse, na apresentação à edição francesa do ensaio de Panofsky, continuou a dar credibilidade a essa hipótese²²⁸.



30
CARLO URBINO DA CREMA
Estudos para a 'Natividade' (Sant'Antonio, Milão)
Biblioteca Ambrosiana, Milão
F 271 inf. n. 21

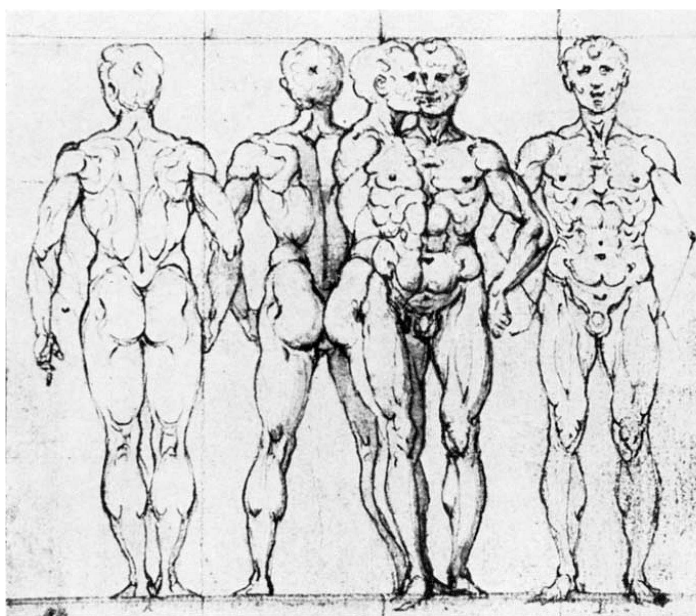


31
BERNARDINO CAMPI
Martírio de duas santas
Biblioteca Ambrosiana, Milão
F 261 inf. n. 123, p. 120

A partir do pouco que se conhece sobre Carlo Urbino, no entanto, é prudente manter um certo cuidado ao estender essa suposição de Marinelli ao método adotado pelo artista para realizar suas próprias obras pictóricas. Com efeito, a análise do conjunto dos desenhos de Carlo Urbino, que varia entre esboços sumariamente traçados, desenhos de nível intermediário de

²²⁸ Cf. MARINELLI, 1981, pp. 219-20; PANOFSKY, 1996, p. 7. Ademais, também SMITH (1974, pp. 243-5) percebeu que os desenhos do *Codex* foram feitos sem a observância aos preceitos teóricos que estavam sendo proclamados.

finalização e elaboradíssimas representações de figuras isoladas, não aponta para o uso sistemático desses modelos. Ele pode tê-los utilizado para estudos de composição, mas seus desenhos vivazes para tal fim de certo modo contradizem essa hipótese. Quanto aos estudos de figuras isoladas, considerada a precisão dos detalhes que ostentam seus desenhos desse gênero, nesse caso o uso de modelos plásticos torna-se mais plausível. De fato, é possível que para esses estudos – que, se bem realizados, acabariam por se converter em *desenhos-modelo* prontos para serem inseridos nas pinturas – o artista coordenasse o emprego de modelos plásticos e modelos vivos, exatamente como recomendado por Armenini e mesmo Bernardino Campi.



32
CARLO URBINO DA CREMA
Desenho do Codex Huygens, f. 33
Morgan Library, Nova Iorque

Seja como for, o que fica manifesto a partir de todas essas informações é que Carlo Urbino trabalhou com Bernardino Campi – um dos maiores entusiastas do uso de modelos plásticos auxiliares –, que ele possivelmente utilizou esses modelos para realizar os desenhos do *Codex Huygens* e que, talvez, ele ainda os tenha empregado para preparar seus desenhos-modelo. Portanto, a censura presente no códice, isto é, a afirmação de que os pintores que se valiam de modelos plásticos eram desprovidos da parte mais nobre da pintura, apresenta-se antes como uma tentativa de propagação de um discurso do que como uma sentença efetivamente capaz de expressar a realidade dos pintores. Com efeito, Carlo Urbino estava mais interessado em apresentar seus contributos para a teoria artística no que se refere aos escorços de figuras

humanas do que em oferecer um relato fiel sobre o que acontecia na prática dos ateliês. Para fazê-lo, ele precisou negar uma prática que ele não apenas conhecia muito bem, mas da qual, com grande probabilidade, também se servia.

2.5. GIOVAN PAOLO LOMAZZO: CONTRADIÇÕES NA APLICAÇÃO DA PRÁTICA ARTÍSTICA

O milanês Giovan Paolo Lomazzo certamente é uma das personalidades mais importantes da literatura artística italiana da segunda metade do século XVI. De acordo com uma célebre formulação de Schlosser, Lomazzo foi o responsável pelo maior e mais amplo tratado do Maneirismo, a verdadeira bíblia do período²²⁹, de modo que não surpreende que ele não tenha deixado de se manifestar também sobre o uso de modelos plásticos auxiliares.

Pintor por formação, Lomazzo perdeu a visão aos 33 anos, depois do que passou a se dedicar à literatura, fazendo publicar diversas obras. O tratado sobre a pintura ao qual se referia Schlosser foi lançado em 1584. Apesar do escasso sucesso editorial, gozou de relativa fortuna e grande reputação, sendo freqüentemente revisitado não apenas na Itália, mas ainda na França, Espanha e Inglaterra. Dentre as razões que podem ser enumeradas para a compreensão desse fenômeno, deve-se destacar que, diferentemente dos preceitos práticos de Bernardino Campi e Armenini, a obra de Lomazzo, não obstante o fato de também privilegiar aspectos operativos da pintura, acompanhava as demais ações empreendidas àquela época com o intuito de exaltar a parcela teórico-especulativa da atividade artística. Aí estava a grande atualidade do tratado, em sintonia com a tendência teórica emergente e que passaria a dominar as discussões artísticas daquele momento em diante. De fato, como prova dessa modernidade de Lomazzo, deve-se ter presente que seis anos mais tarde ele acabaria por publicar *Idéia do templo da pintura*, obra em que ele apresenta em termos essencialmente conceituais o conteúdo teórico-prático do tratado. Como já foi notado, mesmo tendo sido publicado posteriormente, esse texto deveria fazer as vezes de introdução ao tratado, porquanto nele o autor apresenta em termos universais os tópicos minuciosamente expostos em sua obra maior²³⁰. *Idéia* deveria, portanto, constituir uma espécie de

²²⁹ Cf. SCHLOSSER, 1993, p. 340.

²³⁰ Argumento entrevisto em 1959 por Robert Klein (cf. o artigo ‘*Les sept gouverneurs de l’art*’ selon Lomazzo [in:

guia sintético destinado a auxiliar o leitor a melhor compreender o conteúdo do imenso tratado – o qual com frequência é obscuro e confuso. Efetivamente, o subtítulo da obra indica claramente que essa era a intenção do autor²³¹. Por tudo isso, ficam manifestas as razões que levaram Schlosser a reivindicar para Lomazzo um posto intermediário e de transição entre as regras práticas de Armenini e a vertente conceitual que seria estimulada ainda com maior intensidade por Zuccari²³².

O tratado é dividido em sete livros. Nos cinco primeiros o autor aborda a teoria das proporções, dos movimentos, da cor, do claro-escuro e da perspectiva. O sexto livro é dedicado à prática da pintura, enquanto que o sétimo é voltado à maneira conveniente a ser adotada pelos pintores para retratar os mais variados temas, desde os religiosos e mitológicos até os fantásticos.

No que se refere aos modelos plásticos auxiliares, a posição de Lomazzo aparentemente é ambígua e contraditória. Por isso, para compreender melhor a questão será preciso empreender uma minuciosa varredura das passagens em que o autor alude a esse gênero de modelos.

Lomazzo aborda em termos conceituais a questão dos escorços no segundo capítulo do livro dedicado à perspectiva²³³. É ainda a parte teórica do tratado, e o problema da contrafação de uma figura humana em escorço parecia, assim, estar inserido entre o conjunto de preceitos destinados a definir a perspectiva enquanto tal, isto é, a que considera a construção geométrica de um espaço em três dimensões e a distribuição dos corpos regulares nesse espaço. Ocorre, no entanto, que os assuntos desenvolvidos por Lomazzo ao longo de todo esse quinto livro estão distantes da teoria da perspectiva conforme à tradição florentina²³⁴. Lomazzo, em vez disso, trata principalmente das proporções dos corpos e de sua posição no espaço em termos de distância e ponto de vista, de maneira que se aproxima muito do conteúdo da *quinta parte* do tratado de

KLEIN, 1970, pp. 174-92] assim como o parecer de Klein in: LOMAZZO, 1974, II, sobretudo pp. 473, 503 e ss.) e desenvolvido em 1964 por Gerald M. Ackerman em sua tese de doutoramento, que sustenta que *Idèia* seria uma reorganização de *prefácios descartados* para os capítulos do *Tratado* (cf. ACKERMAN, 1964, pp. 2, 7-8 e ACKERMAN, 1967, pp. 317-326).

²³¹ Assim diz o subtítulo do livro: *em que [o autor] discorre a respeito da origem e do fundamento dos assuntos contidos em seu 'Tratado da arte da pintura'*.

²³² Cf. SCHLOSSER, 1993, p. 341.

²³³ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 251-3 (cf. cat. anexo).

²³⁴ A esse respeito, cf. o quanto asseverado por Roberto Paolo Ciardi, in: LOMAZZO, 1973, I, p. xxvi, n. 72.

Carlo Urbino.

Os artistas que obtinham suas figuras escorçadas retratando empiricamente modelos, fosse com o auxílio da quadrícula ou mesmo a olho nu, a princípio são todos criticados por Lomazzo. Com a intenção de justificar esse posicionamento, ele evoca como testemunho ninguém menos do que Michelangelo, aquele que era considerado a maior autoridade no que se refere aos escorços. Eis a sentença:

E enganam-se enormemente os pintores que acreditam que Michelangelo fazia os seus escorços retratando-os a partir de modelos, pois ele, que era um conhecedor de tais coisas, valeu-se da arte das flexões e transposições em todos os seus escorços, os quais são dignos de admiração devido ao vigoroso e seguro girar de membros – os quais, por assim dizer, podem até ser vistos de ambos os lados. E não há outro meio para realizar tais prodígios além desse que aqui – e ainda mais no outro livro – é exposto²³⁵.

A fama segundo a qual Michelangelo se valeu de modelos para realizar os escorços de suas pinturas estava amplamente disseminada e documentada ao menos desde Cellini e Vasari²³⁶. Todavia, Lomazzo, ignorando essa tradição, afirma que o artista utilizou *a arte das flexões e transposições* em vez dos modelos. Com efeito, Lomazzo referia-se à projeção paralela, até então a mais bem sucedida tentativa – e que efetivamente havia encontrado expressão na prática artística – para fundamentar teoricamente o problema da representação da figura humana. Dürer e Jean Cousin haviam apresentado as diretrizes conceituais desse método, e o próprio Carlo Urbino abordara o tema em seu terceiro livro (fig. 32-34), de modo que Lomazzo tentava, assim, vincular Michelangelo a uma teorização da qual provavelmente ele não se valeu²³⁷.

Dando seqüência a esse trecho, Lomazzo continua com as admoestações, fazendo questão de ressaltar que era o conhecimento da teoria dos escorços, e não a imitação da escultura e do relevo, o que constituía o caminho correto para a realização de boas figuras. Ele prossegue:

A esse respeito pensavam os escultores quando diziam que os pintores não podiam trabalhar sem modelos que os auxiliassem a ver as luzes, a acomodar os tecidos, a realizar os escorços e outras coisas do gênero, pois que tinham em mente somente alguns pintores estúpidos que costumam se valer desses modelos. [Os pintores que assim procedem] não realizam uma figura nem mesmo em um ano e, por conseguinte, uma vez que, com pouco juízo, valem-se da escultura, chegam a morrer de fome – o que não deixa de ser uma justa e merecida pena por sua ignorância. Os pintores talentosos não utilizaram esculturas; em vez disso, depois de elaborados com segurança os cartões [...], eles – com poucos traços de carvão e realces – cobrem

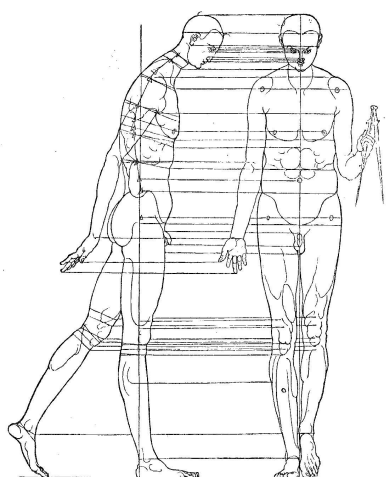
²³⁵ LOMAZZO, 1584, p. 252 (cf. cat. anexo). O outro livro ao qual se refere Lomazzo é o sexto, *sobre a prática da pintura*, sobretudo pp. 315-27, ao que se há de retornar mais à frente.

²³⁶ Cf. CELLINI, 1549, p. 152; CELLINI, 1857, p. 365; VASARI, 1568, I, pp. 122-3 (cf. cat. anexo).

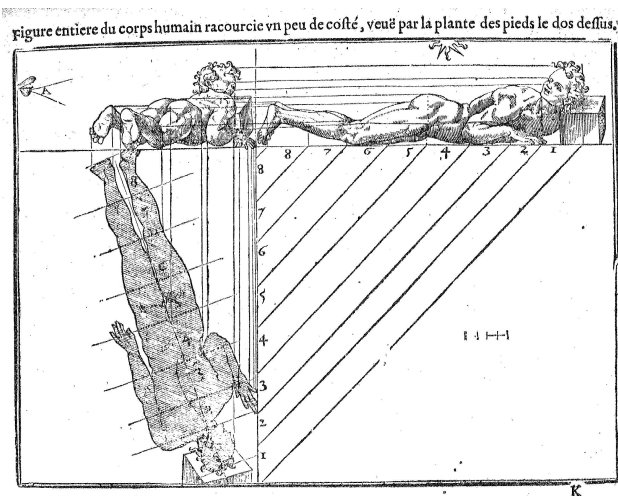
²³⁷ No sexto livro, Lomazzo descreve o método da projeção paralela (cf. 1584, p. 327).

rapidamente com um tecido a figura desenhada, vestem-na com segurança, fazendo as dobras do panejamento não exatamente como são no natural, mas de acordo com a estrutura da figura²³⁸.

Lomazzo propunha, em vez do uso de modelos, o domínio da teoria, o qual deveria ser coordenado com a técnica e a inclinação natural que acompanhava os pintores diferenciados. Trata-se, com efeito, da união entre o conhecimento adquirido e o conhecimento inato, entre a invenção e o engenho²³⁹ – tema que, de resto, é bastante recorrente em Lomazzo. Seja como for, o fato é que depois de já ter sugerido que sem um embasamento teórico a prática artística não tinha meios para ser bem realizada, Lomazzo afirma que a mais comum alternativa possível para suprir essa ausência de teoria, isto é, o recurso aos modelos esculturais, não era uma via apropriada. Efetivamente, Lomazzo estava preparando terreno para retomar um assunto já abordado no segundo livro do tratado, o qual era uma espécie de ponto de honra para ele. Mostrando-se completamente irredutível, ele assim se lançava à questão do *paragone* entre a pintura e a escultura, renovando-a de forma absolutamente inesperada²⁴⁰.



33
ALBRECHT DÜRER
Projeção paralela
Do livro *Von menschlicher Proportion* (1528)



34
JEAN COUSIN
Projeção do corpo humano em escorço
Do *Livre de pourtraicture* (1571)

²³⁸ LOMAZZO, 1584, p. 252 (cf. cat. anexo). A respeito do final dessa passagem, cf. o comentário de Roberto Paolo Ciardi, que aponta como, para Lomazzo, os esboços velozes sobrepõem-se ao recurso aos modelos plásticos ou a qualquer outro expediente (in: LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, 1974, II, p. 221, n. 4).

²³⁹ Conceitos aqui compreendidos segundo os significados provenientes do mundo antigo, isto é, a *inventio* como resultado de tudo aquilo que pode ser alcançado por esforço próprio e o *ingenium* como expressão de tudo o que é inato ou resultante de um contato com o mundo supra-sensível.

²⁴⁰ Cf. cap. 1.1 e 1.3 desta seção.

Para uma melhor compreensão da herança cultural que pairava e pesava sobre Lomazzo, é preciso considerar tanto o mito michelangiano tal qual apresentado no capítulo 2 da seção I – não obstante as censuras ao artista impingidas desde Pietro Aretino e Lodovico Dolce e até Gilio da Fabriano – assim como o posicionamento do próprio Michelangelo na polêmica estimulada por Varchi sobre o *paragone* – conforme visto no capítulo 1.3 desta seção. Conhecidos esses fatos, será mais fácil entender por que Lomazzo, logo na sequência de sua argumentação, resgata o tema que estipulava a escultura como atividade decorrente de procedimentos subtrativos e a modelagem como resultado de uma prática aditiva. Tratava-se da reafirmação de um conceito que, como já foi notado, remontava não somente à Antigüidade, mas ainda a Alberti, a Leonardo, a Vasari e, naturalmente e sobretudo, a Michelangelo²⁴¹. Portanto, é sendo escoltado por esses autores que Lomazzo, dando continuidade aos dois trechos acima citados, assevera de forma incisiva:

Não devem pensar os escultores que a pintura tenha de se servir em alguma parte da arte deles para alcançar bons resultados, porque ainda que ela se servisse de modelos, todavia esses provêm da plástica e não da escultura²⁴².

De fato, como foi dito, Lomazzo já havia procurado demonstrar a superioridade da pintura em relação à escultura no segundo livro do tratado. No capítulo quatorze desse livro, assegurando ter como fonte um texto sobre o *paragone* escrito por Leonardo a pedido de Lodovico Sforza²⁴³, ele menciona o tópico da fadiga corporal inerente à escultura, o qual é contraposto à fadiga mental característica da pintura – proposição que, de resto, é inteiramente leonardiana²⁴⁴. Em seguida, no entanto, ele retoma o tema da modelagem como irmã da pintura e mãe da escultura – o que havia sido apenas mencionado por Vasari²⁴⁵ –, para renovar sua convicção na superioridade da pintura em relação à escultura. Para ele, além de a modelagem e a pintura compartilharem o mesmo princípio aditivo, ambas excluem as fadigas físicas. Lomazzo considera, portanto, que a escultura não é mais do que uma extenuante imitação da modelagem. O mais curioso nesse ponto é ele ter

²⁴¹ Cf. as notas 86-8 desta seção.

²⁴² LOMAZZO, 1584, p. 253 (cf. cat. anexo).

²⁴³ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 158-60.

²⁴⁴ Cf. VINCI, 1995, pp. 158 e ss.

²⁴⁵ Cf. VASARI, 1568, I, pp. 14-5; cf. também cap. 1.3 desta seção.

afirmado, apesar de ciente de que o argumento remonta à Antigüidade, que se baseou em escritos de Leonardo. De fato, ele parece estar parafraseando Leonardo, e o trecho é arrematado nos seguintes termos: *e essas são, de modo geral, as próprias palavras escritas por Leonardo*. Assim sendo, apresentam-se algumas alternativas para se compreender a passagem, sobretudo no que se refere à modelagem. Lomazzo poderia arbitrariamente ter introduzido o tema da modelagem como mãe da escultura entre as afirmações autorizadas por Leonardo simplesmente porque conhecia a fonte antiga; poderia também ter chegado a isso através de Vasari; mas, aparentemente, nada impede que ele o tenha feito a partir de um manuscrito de Leonardo que acabou se perdendo. Carlo Pedretti aludiu a essa última possibilidade em duas ocasiões, convencido de que toda a passagem tivesse sido extraída de Leonardo, inclusive o trecho com a genealogia das três atividades – o qual não consta em nenhum escrito remanescente de Leonardo²⁴⁶.

Efetivamente, há diversos indícios que apontam ao menos para a verossimilhança de tal proposição. Primeiramente, Lomazzo, ao que parece citando Leonardo e sempre na mesma passagem, escreve:

(...) portanto a pintura vem a ser tia da escultura e irmã da modelagem, da qual eu sempre me deleitei e ainda me deleito, como demonstram diversos cavalos inteiros, pernas e cabeças que fiz, e ainda cabeças humanas de Nossa Senhora, jovens Cristos inteiros e em partes, e cabeças de velhos em bom número (...) ²⁴⁷.

Ora, a obra de Lomazzo é pouquíssimo conhecida e não há notícias de que ele tenha sido também um modelador, mas, ao contrário, sabe-se que Leonardo o foi e que se serviu de modelos plásticos para seus estudos e suas pinturas²⁴⁸. O próprio Lomazzo assegura que possuía um modelo de um jovem Cristo de argila feito por Leonardo²⁴⁹, o qual ele poderia ter obtido através de Francesco Melzi, o famoso discípulo e herdeiro de Leonardo. Melzi, por sua vez, é mencionado por Vasari como detentor dos desenhos de anatomia do mestre, sendo que logo depois de ter fornecido essa informação o biógrafo aretino diz:

Assim como estão nas mãos de ... , pintor milanês, alguns escritos de Leonardo, também com caracteres

²⁴⁶ Cf. PEDRETTI, 1957, pp. 64, 66, n. 8; cf. ainda VINCI, 1995, pp. 54-5.

²⁴⁷ Cf. LOMAZZO, 1584, p. 159.

²⁴⁸ Cf. cap. 3.3 da seção I.

²⁴⁹ Cf. LOMAZZO, 1584, p. 127 (cf. cat. anexo).

escritos ao contrário, que tratam da pintura e dos modos do desenho e do colorir. Esse pintor não faz muito veio me ver em Florença com a intenção de imprimir essa obra, e conduziu-a a Roma para tal fim, mas não sei o que se sucedeu quanto a isso²⁵⁰.

Como Vasari acabara de citar Melzi, não é de se descartar a hipótese de que essa lacuna relativa a esse desconhecido pintor milanês possa ser preenchida com o nome de Lomazzo – que, como se sabe por sua autobiografia, de fato visitou Roma²⁵¹, provavelmente entre 1559 e 1565 –, de modo que ele poderia sim ter conhecido um texto de Leonardo com mais elementos sobre o *paragone*. Mas ocorre que essa passagem somente aparece da edição de 1568 das *Vidas*, enquanto que Vasari já mencionava a bizarra genealogia das três atividades em 1550, quando Lomazzo tinha apenas doze anos. Assim, se por um lado se pode aceitar a hipótese de que Lomazzo seja esse pintor milanês ao qual se refere Vasari²⁵², por outro é pouco provável que o texto de Leonardo que Lomazzo conhecia contivesse um trecho em que a pintura é considerada tia da escultura. E embora seja possível que a sequência da passagem, com a referência às peças modeladas, refira-se a um manuscrito de Leonardo que se perdeu, é igualmente plausível que Lomazzo tenha mesclado à sua fonte leonardiana contribuições de outro autor, o qual aqui se propõe identificar com Vasari²⁵³. De qualquer modo, o mais surpreendente nessas particularidades são as implicações que Lomazzo delas extrai. Ele não apenas daí deduz que a pintura é superior à escultura, mas também encontra nesse argumento uma via para legitimar a dependência da pintura em relação ao relevo completo, porquanto este seria uma propriedade da modelagem, a irmã da pintura.

No sexto livro do tratado, aquele dedicado à prática da pintura, justamente no momento em que Lomazzo está mais interessado em expor os expedientes necessários para a efetiva

²⁵⁰ VASARI, 1568, IV, p. 28.

²⁵¹ A autobiografia de Lomazzo foi anexada às suas *Rime* (1587, pp. 519-42, p. 533 quanto à viagem a Roma) e também pode ser consultada in: LOMAZZO, 1974, II, pp. 441-8.

²⁵² Gaetano Milanesi, na edição de 1879 das *Vidas* de Vasari (IV, p. 37, n. 1), sugeriu Aurelio Luini como hipótese sem, no entanto, apresentar argumentos que pudessem comprovar tal suposição.

²⁵³ Ademais, contribui para comprovar a ascendência de Vasari sobre Lomazzo quanto a essa questão o fato de Lomazzo, no *sesto ragionamento* do seu *Libro dei sogni* (in: LOMAZZO, 1973, I, pp. 119-20), atribuir a Praxíteles – e não Pasíteles (cf. Plínio, *Nat. hist.*, XXXV, 156) – o dito segundo o qual a plástica seria a mãe da escultura; Vasari procedeu do mesmo modo (cf. VASARI, 1550, I, pp. 14-5 [citado no cap. 1.3 desta seção]).

realização de figuras em escorço²⁵⁴, ele retoma a genealogia da pintura, dando início ao décimo sétimo capítulo deste modo:

A arte da estatuária, da plástica ou, se se preferir, a arte do fazer figuras em relevo – a qual tem muita familiaridade com a pintura por adicionar e subtrair com discernimento – teve origem muitíssimos anos antes da arte da escultura, com a qual são entalhados os mármore e outros materiais semelhantes. Por isso pode ser considerada, com razão, mãe da escultura e irmã da pintura²⁵⁵.

De fato, essa foi a forma que Lomazzo encontrou para negar a dependência da pintura em relação à escultura. Certamente era uma reação tardia ao *paragone* entre as artes, polêmica que depois de Varchi e Vincenzo Borghini jamais voltou a alcançar a mesma relevância e densidade. Lomazzo talvez tenha sentido a necessidade de reafirmar que a pintura em nada era desmerecida por se valer de modelos em três dimensões. Para isso, ele foi buscar, possivelmente através de Vasari, um argumento proveniente da Antigüidade e ainda autorizado por Leonardo e Michelangelo. Pesava sobre Lomazzo tanto a disputa acerca do *paragone* – a qual, de certa forma, representava um empecilho para uma mais confortável utilização dos modelos plásticos – quanto a posição no mínimo secundária que aparatos mecânicos como os modelos plásticos acabariam por assumir daquele momento em diante.

Apesar de manifestas, essas convicções de Lomazzo de modo algum são constantes em sua obra. Prova disso é que há ocasiões nas quais o autor autoriza o uso de modelos plásticos. De fato, quando a questão não era demonstrar a superioridade da pintura em relação à escultura, então Lomazzo não tinha problemas em revelar como a prática artística realmente se dava. Por exemplo, quando ele começa a esclarecer como os objetos e as figuras devem ser inseridos no espaço criado pelo artista por meio das regras da perspectiva, então ele recomenda o uso da quadrícula. Esta, por sua vez, deveria ser disposta entre o pintor e aquilo que seria retratado, o qual poderia ser um objeto geométrico ou mesmo uma *figura de relevo articulada que assumisse a posição que o pintor desejasse*²⁵⁶. Ademais, no final desse mesmo capítulo, Lomazzo ainda afirma que o melhor método para contrafazer as figuras *obíquas e tortas*, isto é, em escorço, é *com o auxílio de figuras de madeira, argila e cera com seus devidos tecidos e luzes*, pois que

²⁵⁴ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 317 e ss.

²⁵⁵ LOMAZZO, 1584, p. 328.

²⁵⁶ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 317-8 (cf. cat. anexo).

com essas figuras e a quadrícula o pintor seria capaz de realizar a olho e rapidamente todos as partes do corpo²⁵⁷. Ora, foi justamente essa possibilidade que Lomazzo pretendeu negar a Michelangelo quando afirmou que o artista utilizou a arte das *flexões e transposições* em vez de modelos²⁵⁸. Ocorre que, naquela oportunidade, Lomazzo também direcionava suas forças para tentar livrar a pintura de uma dependência em relação à escultura. Para proclamar a autonomia da pintura, ele não apenas recorreu à genealogia que envolvia a modelagem, a pintura e a escultura, mas ainda rejeitou tanto o uso de modelos plásticos quanto a tradição segundo a qual Michelangelo utilizara esse gênero de modelos para realizar suas pinturas²⁵⁹.

Com isso em mente, não deverá causar perplexidade ou estranhamento o fato de Lomazzo ter inserido em *Idéia* uma passagem completamente contrária a todo esse discurso sobre os modelos plásticos e Michelangelo. Ele diz:

Mas porque a pintura, como já afirmou Michelangelo, tanto mais relevo mostra quanto mais se aproxima e assemelha-se ao modelo vivo²⁶⁰, [...], faz-se necessário, para tornar mais fácil e adequado esse método de trabalho, ter um conhecimento da prática [da modelagem] ao menos o suficiente para poder fabricar modelos de argila ou cera, a partir dos quais possam mais facilmente ser reconhecidas as sombras e as luzes dos corpos distribuídas em seus devidos lugares, assim como fizeram os melhores dessa arte²⁶¹.

De fato, uma afirmação como essa possivelmente expressa de forma muito mais sincera a realidade artística daquele período. Ademais, Lomazzo, em outra oportunidade e referindo-se ao método empregado por Tiziano para realizar escorços, reforça essa tese ao assegurar que

Tiziano, nessa parte, colocava-se sob os modelos feitos de madeira, argila e cera e deles extraía as posturas; fazia isso a uma distância curta e obtusa, pelo que as figuras se tornam maiores e terríveis, enquanto que as que estão mais atrás se tornam muito curtas, criando um ângulo não somente reto, mas pouco menos que obtuso²⁶².

²⁵⁷ LOMAZZO, 1584, p. 321 (cf. cat. anexo).

²⁵⁸ Cf. o início deste capítulo.

²⁵⁹ Para constar, Giulio Bora (1980, p. 299) chegou a propor que Lomazzo tivesse rejeitado o uso de modelos plásticos como uma forma de reagir ao *parecer* de Bernardino Campi, ao que nada podemos acrescentar.

²⁶⁰ Note-se que Michelangelo afirmara na carta a Varchi (VARCHI, 1549, p. 154) não exatamente isso, mas sim que a pintura será tanto melhor quanto mais relevo tiver, e a escultura tanto pior quanto mais se aproximar da pintura.

²⁶¹ LOMAZZO, 1590, p. 36 (cf. cat. anexo).

²⁶² LOMAZZO, 1590, p. 53 (cf. cat. anexo). Conforme notou Robert Klein, nessa passagem Lomazzo provavelmente se referia não apenas a Tiziano, mas a toda a pintura emiliano-veneziana que se permitia o uso de modelos plásticos e uma grande abertura da pirâmide visual (LOMAZZO, 1974, II, p. 687, n. 5). A respeito dessa grande abertura da pirâmide visual – quando diz um *ângulo não somente reto, mas pouco menos que obtuso* –, Lomazzo compartilha o posicionamento expresso por Carlo Urbino no *Codex Huygens* (cf. PANOFKY, 1996, pp. 46-7),

Trata-se de uma notável descrição do método de Tiziano, um exemplo único e que seguramente correspondia tanto à prática artística quanto à imagem mental que os contemporâneos de Lomazzo haviam fabricado em relação àquela prática.

À parte a questão já ultrapassada do *paragone* e a inusitada contribuição de Lomazzo, o problema que realmente se impunha contra o uso dos modelos plásticos auxiliares e que não se limitava às censuras de Lomazzo tinha a ver com os motivos que levaram também Carlo Urbino a condenar sua utilização²⁶³. Com efeito, Lomazzo já havia atentado para o assunto quando afirmara que Michelangelo utilizara a técnica da projeção paralela em suas pinturas; além de tudo o que já foi dito, essa foi a maneira que ele encontrou para mostrar que a pintura era uma atividade profundamente alicerçada sobre teorias e conceitos. Era essa espécie de afirmação que doravante se esperava encontrar em um tratado sobre a pintura, e Lomazzo, como perfeita peça de transição entre duas épocas que era, ostenta flagrantemente também essa faceta.

Como encerramento ao livro sobre a perspectiva e logo antes de iniciar a parte prática do tratado, Lomazzo apresenta três métodos através dos quais um artista poderia se orientar para realizar o desenho de uma arquitetura em perspectiva ou de um corpo em escorço. Ele afirma, sem que haja motivos para se colocar em dúvida a veracidade de seu depoimento, estar se fundamentando no tratado hoje perdido de Bramantino, de modo que sua fonte deve remontar aos primeiros anos do século. Assim, Lomazzo diz que o primeiro método se fundamenta inteiramente na razão e na matemática; que o segundo se contenta com a prática; e que o terceiro expressa um processo intermediário, mecânico, o qual se vale da observação do modelo amparada pela utilização de instrumentos de transposição das medidas. No que se refere ao segundo caminho, Lomazzo diz:

O segundo modo é feito sem medida alguma, isto é, retratando ou imitando o natural, ou fazendo de fantasia. Encontram-se mais pintores dessa espécie do que da outra, [teórica]; e são mesmo tidos como talentosos porque se esforçam em imitar minuciosamente o natural, segundo o qual fazem algumas fantasias, mas em suas obras vêem-se grandes erros, os quais não cometem os conhecedores do conceito do

pois recomenda que a distância entre o olho e o objeto não seja muito curta com a intenção de evitar distorções (cf. LOMAZZO, 1584, pp. 263-4). Finalmente, ao contrário do quanto ponderado por Panofsky (1996, p. 70), é preciso dizer que Lomazzo não parece estar criticando o uso de modelos plásticos, mas somente a distância curta adotada pelo pintor.

²⁶³ Cf. o capítulo anterior.

ver e do operar²⁶⁴.

De fato, essa via estritamente prática era o contraposto da via essencialmente teórica, de modo que, como alternativa a esses dois extremos, Lomazzo viu-se impelido a apresentar uma via intermediária e mecânica, a qual previa o recurso à quadrícula ou mesmo ao vidro²⁶⁵ (fig. 17 e 26). Assim, depois de refutada a pintura que era regida apenas pelo natural e pela *fantasia*, restavam para Lomazzo o método teórico e o mecânico – decerto que a eles se referia o autor com a expressão *conhecedores do conceito do ver e do operar*, isto é, da teoria e da quadrícula. Trata-se, efetivamente, de uma proposição idêntica àquela conhecida por Giulio Romano e apresentada por Cristoforo Sorte²⁶⁶. Contudo, conforme foi dito quando esses artistas foram abordados, se na primeira metade do século, isto é, à época de Bramantino e de Giulio Romano, as duas alternativas coexistiam em harmonia, nas duas últimas décadas o mesmo não acontecia. Enquanto que na prática dos ateliês os modelos plásticos auxiliares e a quadrícula eram admitidos, a vertente conceitual da arte já apontava para uma teorização mais acentuada ou, ao menos, para instrumentos mecânicos mais sofisticados. Em grande parte, foi para tentar livrar-se desse imenso desconforto que Lomazzo foi capaz de inserir em seus escritos proposições tão antagônicas quanto as que ora rejeitavam e ora aprovavam os modelos plásticos.

Enfim, todo esse conflito que se fazia sentir no norte de certo modo já havia sido antecipado na Itália central, conquanto de modo muito mais natural. Alessandro Allori foi o autor de algumas *considerações sobre as regras do desenho*²⁶⁷. De acordo com Barzman²⁶⁸, a intenção de Allori ao projetar esse livro provavelmente era prover de preceitos elementares o crescente número de amadores sem experiência prática que começaram a se filiar à *Accademia del Disegno* ao longo da década de 1560. Entretanto, a obra não alcançou a receptividade que Allori imaginava, e ele sequer a conseguiu publicar. Os atalhos apresentados nas regras práticas de

²⁶⁴ LOMAZZO, 1584, p. 276.

²⁶⁵ Não deixa de ser bastante significativo que Lomazzo termine a parte teórica do tratado com o enaltecimento da quadrícula. Com efeito, a quadrícula, não obstante os diversos inconvenientes que seu uso acabaria por impingir a Lomazzo, desempenharia uma função importante entre as regras práticas que seriam apresentadas logo a seguir.

²⁶⁶ Cf. cap. 2.1 desta seção.

²⁶⁷ Cf. BAROCCHI, 1973, II, pp. 1941-81.

²⁶⁸ Cf. BARZMAN, 2000, pp. 167-8.

Allori conflitavam com o conceito de *disegno* como um processo cognitivo tal qual se ambicionava na academia, de modo que Allori foi forçado a abandonar o projeto. De fato, se Armenini tivesse pretendido apresentar os seus *verdadeiros preceitos* nesse ambiente, muito provavelmente teria encontrado um fim semelhante ao de Allori.

Ademais, some-se a isso a tendência, ainda não completamente incorporada por Lomazzo, mas seguramente já atuante sobre ele, segundo a qual o artista deveria se afastar dos objetos sensíveis para fazer surgir em sua mente o esboço inicial da obra²⁶⁹. Como notou Carlo Ossola²⁷⁰, o que era uma premissa da poesia passou a ser um fundamento da pintura, porquanto uma inversão dos termos do *ut pictura poesis* foi perpetrada. O artista maneirista do final do século recolhia-se sobre si e afastava-se de toda presença concreta, a qual, no final das contas, representava para ele um enorme embaraço. O trabalhoso processo de realização de uma pintura – que passava do esboço inicial ao desenho elaborado, aos modelos plásticos, ao natural, aos cartões e só então à pintura propriamente dita²⁷¹ – não mais era o maior tormento a afligir o pintor; em vez disso, seu desassossego advinha da necessidade de afastar-se de uma realidade que já não lhe estendia *as chaves do conhecimento*. Prefiguração do inatismo, o conhecimento agora pedia para ser encontrado no interior do próprio indivíduo.

Seja no tratado, seja em *Idéia*, Lomazzo procurou equilibrar, tanto quanto lhe foi possível, a tradição prática que lhe antecedia e as orientações teóricas que já se insinuavam através de sua época. As ambigüidades e contradições expostas por esse autor constituem uma perfeita representação do grande labirinto em que ele próprio se encontrava – e no qual também o leitor de sua obra, por mais que se esforce em manter uma lógica rigorosa, fatalmente, em algum momento, acaba por perder-se. A incerteza e a ilusão de poder encontrar uma saída são as forças prementes que dão vida aos textos de Lomazzo e àquele período, no qual foram desfeitas as convicções de uma geração ao mesmo tempo em que se abriam os horizontes de outra. Quanto aos modelos plásticos auxiliares, sua fortuna estava intimamente vinculada não apenas a uma

²⁶⁹ Embora Lomazzo critique os pintores que trabalhavam exclusivamente segundo a *fantasia* (1584, p. 276 [cf. citação mais acima]), ele também está ciente de que *todos os habilidosos pintores [...] formaram previamente na sua 'idéia' todas as coisas que desejavam fazer* (cf. Lomazzo, 1584, p. 482).

²⁷⁰ Cf. OSSOLA, 1971, p. 96.

²⁷¹ Cf., e. g., ARMENINI, 1587, pp. 100, 138-9.

vertente racional ou a uma corrente fundada na imaginação, mas antes à coordenação dessas forças, de fato determinantes para os desdobramentos da prática artística que legitimava o emprego desses modelos.

*O sol che sani ogni vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.*

Dante Alighieri
Divina Commedia, Inferno, XI, 91-3

III. DUAS VIAS PARA A COMPREENSÃO DOS RUMOS DA PRÁTICA ARTÍSTICA

É certo que os modelos plásticos auxiliares continuaram a ser utilizados ao longo dos séculos XVII e XVIII. Evangelista Torricelli, professor da *Accademia del Disegno* entre 1644 e 1647, conta que havia pintores que abandonavam o estudo da perspectiva em favor da prática a partir do natural e de modelos plásticos¹. Henry Testelin e Roger De Piles² confirmam que o procedimento era conhecido no ambiente da academia francesa. Bartolomeo dal Pozzo³, em 1718 e referindo-se a Simone Brentana, um coetâneo seu, declara que esse artista, além do estudo teórico conduzido a partir do célebre tratado de Daniele Barbaro, costumava modelar, à época em que freqüentava a academia de Veneza, figuras de cera e argila para a maior parte de suas obras com o intuito de alcançar um mais profundo fundamento no desenho. E isso para não falar em vários outros depoimentos como os de Jombert, Algarotti, Palomino, Niccola Passeri e Federico Nicoli Cristiani⁴. Ocorre, no entanto, que o emprego desse gênero de modelos ao longo desses dois séculos é, na verdade, sempre a extensão de uma tradição típica dos dois séculos precedentes. Os modelos plásticos auxiliares são a representação concreta de formas do pensamento do Quatrocentos e do Quinhentos, e quando foram utilizados ou mencionados posteriormente demonstram tentativas de diálogo com esses períodos – seja sob o aspecto de retomada ou de rejeição, dificilmente de renovação.

Contudo, é preciso ressaltar que, à medida que avançava o século XVII, as menções aos modelos plásticos auxiliares tornavam-se sempre mais raras. Naturalmente que já não era o caso de produzir escritos que ensinassem os expedientes necessários para a fabricação desses modelos

¹ Cf. TORRICELLI, 1919, II, p. 319 (cf. cat. anexo).

² Cf. *Conférences*, 2006, pp. 679, 699 para Testelin e DU FRESNOY, 1668, pp. 22-3, 109-11 para De Piles (cf. cat. anexo).

³ Cf. POZZO, 1718, p. 184 (cf. cat. anexo).

– como haviam feito Bernardino Campi ou Armenini. Em vez disso, posto que havia uma predileção por assuntos conceituais e teóricos, os acenos a essa tradição freqüentemente vinham inseridos nas biografias de artistas. À parte algumas exceções⁵, são trechos breves, mais uma forma de revelar os laboriosos procedimentos dominados pelos pintores ilustres cujas vidas estavam sendo narradas do que uma exortação ao uso da prática pelos contemporâneos. Ademais, tampouco faltaram aqueles escritores que ao abordar o tema tão somente buscavam mostrar erudição, porquanto a apresentação de detalhes dessa natureza denotava um amplo conhecimento das práticas e dos tratados artísticos dos séculos XV e XVI. Em todo caso, o fato é que, dada a grande quantidade de textos dedicados à pintura editados do Seiscentos em diante, falou-se pouco sobre os modelos plásticos auxiliares. Se isso ocorreu, trata-se de um fenômeno que precisa ser esclarecido e, para tanto, algumas alternativas merecem ser consideradas. Assim, talvez essa omissão tenha ocorrido porque efetivamente fossem aparatos pouco utilizados; talvez se quisesse ocultar um procedimento que, embora em uso, não mais correspondia aos avanços técnicos da época; enfim, talvez a prática, insuficiente e demasiado mecânica para poder representar os artistas dos séculos XVII e XVIII, simplesmente não despertava mais o mesmo interesse.

Convém ainda considerar que a partir da segunda metade do Quinhentos prática e teoria iniciaram um processo de desvinculação. Não por acaso se nota o aumento do número de literatos que se dedicaram aos assuntos artísticos. Como já foi assinalado⁶, esse fenômeno teria como efeito o abandono dos aspectos mais especializados da arte, de maneira que o objeto primordial da literatura artística paulatinamente deixava de ser o ensino de uma técnica para ser a elaboração de uma teoria da arte. Com efeito, além de revelar os novos direcionamentos da arte, isso significava a cristalização de uma grande ruptura em relação à arte do Renascimento, porquanto daquele momento em diante os artistas deixavam de se ocupar do visível para se entregar à representação do invisível⁷.

⁴ Para todos esses casos, cf. cat. anexo.

⁵ Notadamente o método de Poussin tal qual descrito por Le Blond de La Tour (cf. BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994, pp. 267-8) e os relatos de De Piles (DU FRESNOY, 1668, pp. 109-11) e de Lairese (1787 [1707], II, pp. 329-2) (cf. cat. anexo).

⁶ Cf. OSSOLA, 1971, p. 47.

⁷ Cf. WILLIAMS, 1997.

Como exemplo dessa nova situação e para marcar o profundo contraste em relação ao pensamento renascentista, dois depoimentos extremos podem ser evocados. De acordo com Bellori, *a fantasia torna o pintor mais sábio do que a imitação, pois esta faz somente as coisas que vê, enquanto que aquela faz também as que não vê*⁸. Quanta distância para Alberti, para quem *as coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor, pois o pintor só se esforça por representar aquilo que vê*⁹. Em lenta transformação, modos de pensamento que privilegiavam aspectos práticos convertiam-se em teóricos – tanto em sentido especulativo quanto matemático. Decerto que, enquanto isso ocorria, os dois modelos coexistiam, mas não sem gerar conflitos. A estabilidade alcançada durante o Renascimento, de marcas tão profundas, não mais era possível.

Nos capítulos que se seguem serão apresentados dois componentes que passaram a se manifestar sempre de modo mais incisivo pela teoria da arte a partir do século XVII. Efetivamente, trata-se somente da evidenciação e da consideração de duas vertentes entre várias possíveis. Contudo, são alternativas que, se articuladas, poderão ajudar a tornar compreensíveis as contradições que envolveram o uso de modelos plásticos auxiliares por parte de pintores assim como os rumos e a fortuna dessa prática artística.

1. UMA CONCEPÇÃO FUNDAMENTADA NA RAZÃO

Insinuava-se, desde os primeiros teóricos do Renascimento, uma tendência segundo a qual a teorização da atividade artística era incentivada e promovida com a intenção de que ela ocupasse um posto de expressão e referência na constante busca por fazer da pintura arte liberal e atividade nobre. Ao mesmo tempo, de modo algum essa teorização era ameaçada pelo fato de o artista precisar se valer da experiência e de procedimentos mecânicos – como a utilização de modelos plásticos auxiliares e da quadrícula. Foi em razão disso que Leonardo pôde afirmar que *nenhuma*

⁸ BELLORI, 1672, p. 6. A esse respeito, cf. Filóstrato, que em sua *Vida de Apolônio de Tiana* (VI, 19) narra o encontro entre um egípcio e Apolônio em que este esclarece que a imitação faz as coisas que podem ser vistas, enquanto que a fantasia as que não o podem. De todo modo, apesar de o texto de Apolônio ter sido traduzido para o latim já em 1473 por Alamanno Rinuccini, levaria ainda algum tempo para que uma afirmação dessa natureza fosse plenamente aceita pelos artistas e incorporada ao processo criativo.

⁹ ALBERTI, 1999, p. 76.

investigação humana pode se proclamar verdadeira ciência se não passar pelas demonstrações matemáticas e, logo em seguida, também advertir que *se alguém disser que as ciências que têm início e fim na mente detêm a verdade, isso, no entanto, não se admite, mas se nega por muitas razões, e primeiramente porque nesses discursos mentais não intervém a experiência, sem a qual nada dá certeza de si*¹⁰. Para Leonardo, teoria e prática deveriam complementar-se equilibradamente. Portanto, para ele e para os artistas daquela época continuava válida a máxima aristotélica e escolástica segundo a qual nada há no intelecto que não tenha antes passado pelos sentidos.

Alberti considerava que as artes deveriam ser aprendidas primeiro por meio de um método racional, o qual seria melhor esclarecido em um segundo momento, quando posto em prática¹¹. Esse método racional, no entanto, não exigia os mais sofisticados instrumentos para ser aplicado. Por isso, ao desenvolver suas idéias sobre a escultura e apresentar os instrumentos adequados para garantir o êxito nessa arte, ele mostrava-se convencido de que a transferência da forma de um modelo plástico para o bloco de mármore com o auxílio de fios, réguas e esquadros não era apenas um expediente técnico, mas um método científico capaz de definir de modo exato a articulação espacial de uma escultura¹².

Nesse sentido, o véu albertiano, posto que edificado a partir de uma sólida teoria, era um instrumento legítimo que não contradizia em nada a necessidade de precisão científica de sua época. Estava de acordo com outro preceito básico do aristotelismo segundo o qual, uma vez alcançada a idéia, ela deveria ser imediatamente passada à experiência, à prática. Com efeito, essa invenção, que tomou forma e ganhou aplicação com a quadrícula, representava de modo satisfatório a passagem da idéia à prática sem a intromissão de supérfluas representações teóricas intermediárias, de modo que se pode dizer que a quadrícula, durante o Renascimento, correspondia tanto às exigências do aristotelismo ainda vigente quanto aos avanços da ciência – ainda que, vale notar, paradoxalmente já se pudesse entrever o rompimento com essa mesma faceta do pensamento aristotélico.

¹⁰ VINCI, 1995, p. 132, e cf. pp. 171 e 184.

¹¹ ALBERTI, 1998, p. 13.

¹² Cf. o comentário de Marco Collareta, in ALBERTI, 1998, p. 42.

Entretanto, na virada do século XVI para o XVII a quadrícula simplesmente deixou de ser suficiente. Ela ainda podia e devia ser utilizada, mas entre a concepção da obra e sua realização fazia-se necessária uma mais ampla demonstração teórica para que fossem eliminados da pintura quaisquer resquícios de uma arte mecânica. Naturalmente que essa necessidade teórica já estava presente nas abstrações de Brunelleschi e Piero della Francesca, de Alberti e Leonardo, mas enquanto que para esses artistas a teoria simplesmente deveria expor os fundamentos básicos da arte a partir dos quais a idéia do artista poderia ser desenvolvida, para os artistas dos anos de 1600 pormenorizações teóricas para cada uma das possibilidades do processo artístico passaram a ser requisitadas. Em razão disso, pode-se dizer que um procedimento extremamente mecânico como o emprego de modelagens de argila ou cera antepostas por uma trama de fios não mais estava em sincronia com o desenvolvimento científico que estava sendo proposto.

Passo intermediário, essa mais elaborada demonstração teórica necessitava do auxílio de ciências auxiliares da pintura, e então foi revitalizado o interesse pela matemática, geometria, perspectiva e anatomia. Foi nesse contexto que Jean Cousin publicou, em 1571 e em ambiente francês, um livro sobre escorços, proporção e anatomia¹³. Demonstrando certa influência dos instruídos artistas italianos que atuaram em Fontainebleau – como Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio¹⁴ –, com essa obra Cousin não planejava apresentar uma verdadeira teoria, mas antes um sistema eficaz e prático para a realização de escorços da figura humana. Desse modo, Cousin mostrava coerência com sua época ao propor uma alternativa à prática *um tanto quanto ridícula da observação de um modelo disposto atrás de uma rede*¹⁵. Perspectiva e escorço são atividades que pressupõem um envolvimento mental e, por conseguinte, sua lógica está estreitamente vinculada a uma adequada codificação teórica.

O maior inconveniente do sistema proposto por Cousin, no entanto, é que ele não resolvia um problema já presente na técnica da projeção paralela, isto é, as representações obtidas não exprimiam com exatidão as distorções mais radicais dos corpos. Por exemplo, quando uma figura é retratada vista de baixo para cima e a partir de um ponto de vista muito próximo, é de se esperar

¹³ COUSIN, 1671.

¹⁴ Cf. KEMP, 1990, p. 68.

¹⁵ BATTISTI, 1971, p. 103.

que a cabeça fique diminuída em relação aos pés. Esse era o resultado que deveria ser obtido, por exemplo, no caso da ilustração proposta por Dürer (fig. 17 da seção II). Somente se se tratasse de uma figura retratada a partir de uma grande distância é que essa distorção seria amenizada¹⁶. O método de Cousin, embora fosse capaz de produzir figuras escorçadas de modo verossímil (fig. 1), todavia não se prestava no caso de escorços mais audazes, realizados a partir de distâncias curtas (fig. 2). Em todo caso, eventuais discrepâncias na representação das perspectivas e, sobretudo, dos escorços de figuras eram admitidas desde que o princípio da verossimilhança fosse respeitado. De fato, já havia algum tempo que o *juízo do olho* prevalecia sobre a regra, e Vasari sintetizou muito bem essa questão em sua resposta a Martino Bassi na famosa polêmica contra Pelegrino Tibaldi relativa à nova disposição de um relevo de uma *Anunciação* na catedral de Milão. Segundo o aretino, *ainda que se tenha a medida nas mãos* e que a obra conte com *a aprovação dos homens mais peritos*, mesmo que tenha sido feita de acordo com *a regra e a razão*, todavia, se a visão for ofendida, o resultado não poderá ser aprovado¹⁷. Tratava-se do tema michelangiano segundo o qual o artista *precisa ter o compasso nos olhos e não na mão, porque as mãos operam e o olho julga*¹⁸. Com efeito, esse assunto, que bem pode simbolizar a passagem do Renascimento para o Maneirismo, na verdade abre caminho para questões que se relacionam também com o conteúdo do próximo capítulo – e por isso lá será complementado.

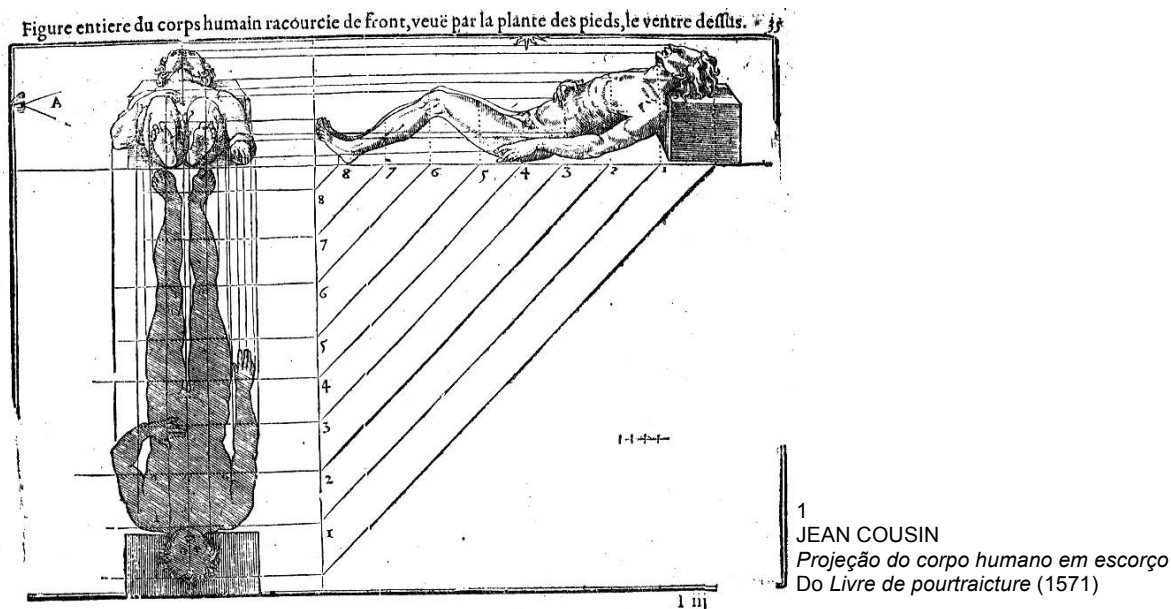
No campo estritamente teórico, Cousin já havia publicado, em 1560, um tratado sobre perspectiva que improvisamente se fez célebre. Em sintonia com essa iniciativa, uma série de outros tratados teóricos foram também produzidos na Itália. As obras de Federigo Commandino (1558), Daniele Barbaro (1569), Vignola comentado por Egnazio Danti (1583), Giovanni Battista Benedetti (1585), Lorenzo Sirigatti (1596) e Guidobaldo del Monte (1600) representam um esforço coletivo para o desenvolvimento de uma teoria da arte autônoma. Contudo, se alguns desses tratados até poderiam ser úteis aos artistas – ao menos àqueles que possuísem um razoável nível de instrução –, outros eram tão complexos que acabaram por consolidar a

¹⁶ A esse respeito, cf. SMITH, 1974, pp. 239-42 e seu parecer sobre o escorço realizado por Mantegna para o *Cristo morto* da Pinacoteca de Brera.

¹⁷ BASSI, 1572, pp. 47-8 para o parecer de Vasari (também in BAROCCHI, 1973, II, pp. 1799-1832, 1824-6).

¹⁸ VASARI, 1568, VI, p. 109 (biografia de Michelangelo).

separação entre a prática e a teoria. De todo modo, o fato é que esse novo gênero literário conseguiu fazer com que a atividade artística atingisse um elevadíssimo patamar teórico, o qual, por sua vez, era crucial para determinar o estatuto das profissões envolvidas.



2
JACOPO TINTORETTO
Deucalião e Pirra, 1542c.
Galleria Estense, Modena

O ponto mais débil de todos esses tratados é que a questão da figura humana continuava insolúvel. Não havia uma teoria adequada e praticável para essa situação – sistemas

fundamentados na projeção paralela tais quais o de Cousin sendo como que alternativas interrompidas a meio caminho –, de maneira que ou se trabalhava simplesmente a partir do *juízo do olho* ou se recorria a algum aparato auxiliar eficiente para representar um corpo tridimensional sobre uma superfície bidimensional. A quadrícula, a essa altura, não era mais considerada precisa o bastante, pelo que outros instrumentos precisavam ser desenvolvidos.

Como notou Panofsky, instrumentos tais quais os apresentados por Dürer na primeira metade do século jamais corresponderam adequadamente aos anseios dos principais teóricos do Renascimento¹⁹. Ao que parece, apenas a quadrícula obteve sucesso prático nos ateliês de pintores, mas isso porque esse aparato era diferente dos demais instrumentos mecânicos. Com efeito, a quadrícula era a expressão de uma teoria, enquanto que os outros instrumentos desenvolvidos no início do século XVI procuraram substituir essa teoria sem, no entanto, oferecer a precisão mínima necessária. Tornaram-se, portanto, simples experimentos sem uma efetiva difusão prática.

Essa situação somente foi transformada no final do século. Ludovico Cardi, dito Cigoli, manteve uma notória amizade com Galileu. Tornou-se membro da *Accademia del Disegno* em 1578, tendo sido iniciado na arte da pintura por Alessandro Allori. De fato, se Allori esboçou um tratado sobre as *regras do desenho*²⁰, Cigoli pretendeu ir além realizando um *tratado prático de perspectiva*. Indubitavelmente, sua referência maior e modelo a ser superado era o tratado de Vignola comentado por Egnazio Danti²¹. Contudo, a obra foi deixada incompleta, posto que de 1604 até o final de sua vida, em 1613, Cigoli esteve empenhado em importantes comissões em Roma que acabaram por desviá-lo desse projeto. O manuscrito, para o qual o sobrinho de Cigoli, Gianbattista Cardi, até chegou a conseguir o *imprimatur* em 1628 e 1629, não foi publicado à época, e apenas recentemente uma edição completa foi produzida²².

Na sexta parte daquele que deveria constituir o segundo livro do tratado, Cigoli apresenta dois instrumentos elaborados por ele para a realização *em perspectiva de qualquer objeto, a*

¹⁹ PANOFSKY, 1996, p. 65. Cf. fig. 26 da seção II ou as ilustrações presentes nas diversas edições do livro *Unterweysung der Messung*.

²⁰ Cf. BAROCCHI, 1973, II, pp. 1941-81 e cap. 2.5 da seção anterior.

²¹ VIGNOLA-DANTI, 1583.

²² CIGOLI, 1992 – edição crítica aos cuidados de Rodolfo Profumo.

*partir de qualquer distância*²³. Era o final do tratado, inserido depois de o artista ter discorrido sobre os elementos e as regras gerais da disciplina. O texto tem início com a seguinte revelação: *‘Depois de ter-me exercitado na perspectiva com as costumeiras regras de linhas, a experiência’ fez-me perceber que apenas essas regras não são suficientes à necessidade dos pintores*²⁴. Logo em seguida, Cigoli aborda a questão da impossibilidade da contrafação dos escorços da figura humana de acordo com uma rigorosa orientação teórica, afirmando ser esse o maior dos problemas, pois que o corpo humano,

[...] difícilimo entre os mais difíceis, é o mais necessário de todos, e não menor é a dificuldade, o tempo e a tediosa fadiga [exigidos em sua contrafação]. Essas regras impeditivas constringem-nos, para chegarmos à conclusão de nossa obra, a abandonar todas as regras e a operar, ‘como se dirá’, a olho e ao acaso, o que consome muito da dignidade da tão nobre arte da pintura.

Efetivamente, há aqui alguma semelhança em relação à crítica de Carlo Urbino da Crema aos adeptos do uso de modelos plásticos auxiliares²⁵. Ambos os autores estavam cientes de que o trabalho feito ao acaso ou com o auxílio de pequenos modelos de cera ou argila comportava o risco de que a pintura fosse destituída de sua parte mais nobre e que lhe fazia arte liberal, isto é, de sua fundamentação teórica. Mas enquanto Carlo Urbino propunha uma teoria para a representação dos corpos, Cigoli respondia com um aparato mecânico (fig. 3) que correspondia aos avanços científicos da época de um modo muito mais satisfatório do que os instrumentos apresentados por Dürer ou do que a quadrícula – a qual, de resto, Cigoli rebate nominalmente²⁶.

Cigoli admite que o estudo da teoria era mais importante aos principiantes, os quais deveriam tratar de dominá-la ainda durante o período de aprendizado. Todavia, de modo bastante sincero e ao reexaminar assuntos abordados previamente por Vignola-Danti²⁷, ele confessa que os artistas que já atuavam profissionalmente, na tentativa de colocar em prática suas criações, acabavam por abandonar a regra e entregavam-se ao operar *a olho*²⁸. Por isso ele pondera:

²³ CIGOLI, 1992, pp. 149-69.

²⁴ CIGOLI, 1992, p. 149 (f. 84r). O texto entre aspas deve-se às intervenções de Gianbattista Cardi.

²⁵ Cf. ff. 111r-v e 112v, in: PANOFISKY, 1996, p. 54, n. 153 (cf. cap. 2.4 da seção anterior e cat. anexo).

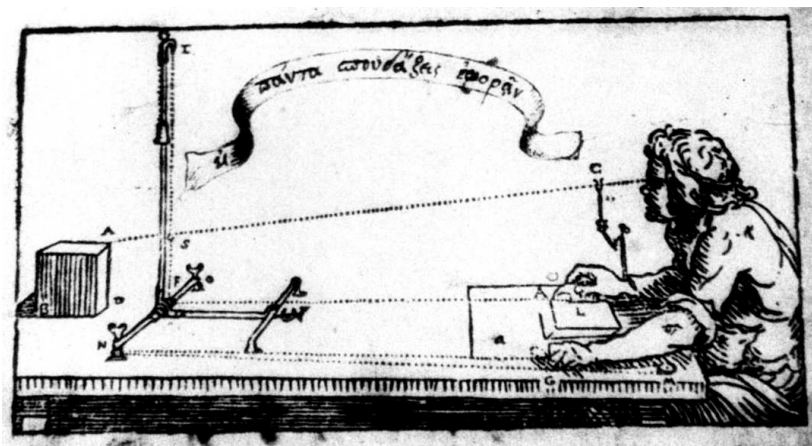
²⁶ Cf. CIGOLI, 1992, p. 150 (f. 84v).

²⁷ Isto é, pinturas que alternam o objeto representado de acordo com o ponto de vista porquanto feitas sobre superfícies escalonadas (cf. VIGNOLA-DANTI, 1583, pp. 94-6).

²⁸ Cf., e.g., CIGOLI, 1992, p. 163 (f. 94r).

Das coisas até aqui ditas, quem as tiver compreendido e experimentado, se também for versado em alguma das regras tradicionais da perspectiva poderá compreender o quão mais facilmente se possa retratar [com nosso instrumento] não apenas tudo aquilo que é [possível] com as demais regras, mas também aquilo que mais importa imitar com sumo refinamento, isto é, a figura humana ou qualquer outro corpo irregular, o que, através das habituais regras não pode ser feito – ao menos não sem infinito tédio e fadiga [...] ²⁹.

Se não havia uma teoria eficaz para a contrafação dos escorços da figura humana, ao menos era necessário um instrumento mais preciso do que a quadrícula. Era essa a alternativa que propunha Cigoli.



3
LUDOVICO CARDI, dito CIGOLI
Ilustração do frontispício do manuscrito
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,
Florença

Dos instrumentos apresentados por Cigoli, certamente este aqui ilustrado era o que mais se prestava a aplicações práticas (fig. 3). Servia não apenas para realizar escorços de figuras e colocar em perspectiva paisagens e arquiteturas, mas também para projetar desenhos sobre superfícies distantes. Afrontava, portanto, o problema da realização de grandes decorações pictóricas em cúpulas e abóbadas dispensando a quadrícula e valendo-se, em vez disso, de cursores como termos de referência. Em razão dessa atualidade, o instrumento alcançou um grande sucesso, tendo logo sido ilustrado no famoso tratado de Nicéron³⁰. Enfim, ao *perspectógrafo* criado por Cigoli – como o definiu Kemp³¹ – veio somar-se o pantógrafo de Christopher Scheiner³², e juntas essas invenções forneceram as bases para a elaboração de

²⁹ CIGOLI, 1993, p. 163 (f. 94v).

³⁰ Cf. NICERON, 1651, pranchas 36-8 – mas já presente na edição de 1646 do *Thaumaturgus opticus*.

³¹ Para outras informações a respeito da invenção de Cigoli e de sua fortuna, cf. KEMP, 1990, sobretudo pp. 177 e ss.

diversos outros dispositivos para a realização de escores e perspectivas.

Considerada, portanto, toda essa situação, em que reflexões puramente teóricas eram complementadas por elaborados instrumentos mecânicos, em que se pronunciava uma forte tendência que privilegiava sempre mais o homem fundamentado na razão, então se pode perceber que o ensino de uma técnica e a abordagem de temas práticos e de ateliê não constituía exatamente o principal interesse daqueles que se dedicavam a refletir sobre a pintura. Nesse sentido, talvez o exame de um pequeno e, em sua época, inexpressivo texto possa contribuir com alguns elementos para a compreensão da situação dessas questões práticas que, por via de regra, acabavam sendo pouco apreciadas nos tratados artísticos.

Durante o século XVII, atuou em solo vêneto o pintor e teórico da arte Giovanni Battista Volpato. Proclamando-se autodidata, esse artista atribuiu grande importância à prática de se copiar obras de mestres consagrados como fundamento para formação de novos pintores. De fato, Volpato acreditava tanto nesse método que jamais o conseguiu abandonar, chegando mesmo ao ponto de ser acusado e condenado, em 1687, por falsificar duas pinturas de Jacopo Bassano³³. E foi em concordância com essa forte convicção que Volpato, em um texto intitulado *il modo da tener nel dipinger*, procurou esclarecer alguns dos procedimentos a serem seguidos para que a obra original não fosse danificada no momento em que fosse decalcada pelo copista³⁴. Efetivamente, essa era uma importante tarefa, mas que na realidade não exigia muito mais do que uma certa habilidade manual para ser realizada. Volpato, portanto, estava abordando uma questão prática, de modo que a situação era oportuna para a composição de um tratado a respeito de um conjunto de assuntos preparatórios e secundários da pintura.

Ao escrever sobre essas questões, no entanto, Volpato optou por recorrer a um interessante estratagema. O texto tem a forma de um diálogo; contudo, em vez de dois pintores, são dois simples ajudantes de ateliê que interagem, cada um estando a serviço de um mestre

³² SCHEINER, 1631. Cf. as ilustrações do frontispício e da p. 95 para o uso do aparelho como *máquina de perspectiva* – embora, segundo KEMP (1990, p. 180), essa deva ter sido uma função secundária da invenção, seu uso maior sendo o de reproduzir, ampliar ou reduzir modelos bidimensionais.

³³ Sobre o processo de Volpato, cf. FAVERO, 1994, pp. 131-9.

³⁴ Cf. PALOMINO, 1947, pp. 518-9, em que o autor, apesar de considerar essa uma prática nociva aos que desejam se aprimorar na arte da pintura, ensina justamente o método criticado por Volpato para decalcar os contornos. Para maiores informações sobre essa questão, cf. BAMBACH, 1999, pp. 127 e ss.

diferente. Eles então iniciam uma aprazível conversação, a qual tem lugar durante uma refeição abundante em vinho. Discutem diversas das atividades que habitualmente desempenhavam como preparação para o trabalho dos pintores. Em um certo momento, o ajudante mais experiente, Livio, recomenda a seu companheiro, Silvio, que consulte os livros de Armenini e Raffaello Borghini para aprender mais sobre a maneira correta de preparar e utilizar os vernizes. O colóquio segue, mas com a contestação de Silvio:

Silvio. Se [esses autores] trataram de pintura não [deveriam ter] escrito sobre esses assuntos que não pertencem nem à arte nem aos artistas, pois isso seria indecente. As nossas operações são vis e mecânicas, e nelas não há artifício algum além do trabalho manual.

Livio. [Eles] não tiveram essa prudência em separar os assuntos, [mas] é importante que o pintor os conheça e saiba para poder fazer-se servir e para ordenar a quem compete tal tarefa [...]³⁵.

Naturalmente que não se tratava mais do ambiente florentino-romano de Cigoli. Mas esse exemplo, proveniente de um autor que se pretendia sem raízes e sem mestres³⁶, torna evidente uma crença que já estava completamente difundida. Os tratados artísticos, com a intenção de evitar que a pintura se precipitasse novamente entre as artes mecânicas, não deveriam mais se estender sobre práticas de ateliê³⁷. Por isso Volpato, que desejava abordar esses assuntos, precisou recorrer a um diálogo mantido entre ajudantes de pintores. Ainda assim, é preciso ressaltar que esse empreendimento editorial acabou frustrado e que o texto somente foi publicado no século XIX³⁸.

Enfim, biografias de artistas, demonstrações teóricas, apresentação de aparatos mecânicos mais sofisticados e, como logo se verá, especulações conceituais, esses eram os gêneros adequados para se escrever sobre a pintura do Seiscentos em diante. A quadrícula continuava essencial aos pintores e, ao que parece, os modelos plásticos auxiliares também continuavam a ser empregados; entretanto, esses aparatos eram mencionados apenas de forma acessória,

³⁵ In: MERRIFIELD, 1849, p. 743. Quanto à identificação dos dois interlocutores, Silvio e Livio, cf. FAVERO, 1994, pp. 141-2, em que esse autor identifica Livio como o aprendiz de Ottavio, *alter ego* do próprio Volpato em outro seu projeto literário (*La verità pittoresca*).

³⁶ Cf. FAVERO, 1994, pp. 13-20.

³⁷ Cf., a esse respeito, o artigo de GLATIGNY, 2006, pp. 365-84.

³⁸ Uma primeira edição, de modesta difusão, foi realizada em Bassano, em 1847, com o título *Del preparare tele, colori, od altro spettante alla pittura*. Entretanto, certamente se tornou mais popular a edição realizada por MERRIFIELD, 1849, pp. 719-55.

raramente alcançando um posto de maior destaque. Ponderados, portanto, esses elementos, é preciso ter um certo cuidado ao se avaliar a escassez de menções na literatura artística produzida a partir do século XVII relativas ao uso de modelos plásticos auxiliares por parte dos artistas contemporâneos. Esses registros, muito provavelmente, não correspondiam à realidade prática dos ateliês.

2. ARTISTAS SUBMETIDOS APENAS À *IDÉIA* E AO *IDEAL*

Paolo Pino considerou que os pintores deveriam, antes de passar à prática, compreender *teoricamente* a arte da pintura. Disse ele que os pintores são *inteligentes em sua arte teoricamente sem o operar*³⁹. É claro que o escopo principal de uma tal afirmação ainda é a inserção da pintura entre as artes liberais; contudo, mais do que uma referência à teoria da arte propriamente dita, de fundamentação matemática e racional, Pino referia-se à necessidade que o pintor tinha de uma prévia elaboração mental da obra. Com efeito, já em seu prefácio aos leitores ele havia asseverado que Alberti escrevera um tratado sobre a pintura que, *embora promettesse o contrário, era mais de matemática do que de pintura*⁴⁰. Pino desejava consolidar a posição da pintura entre as artes liberais sem, no entanto, precisar estender-se em formulações matemáticas. Portanto, ele insistia no fato de que para que esse objetivo fosse alcançado e a pintura pudesse ser considerada à altura da dialética, da gramática, da retórica e das disciplinas matemáticas, o artista deveria, sem se limitar a uma rigorosa imitação da realidade, colocar em prática o que fora concebido por sua faculdade imaginativa. Para tanto, Pino afirma que era preciso fazer com que a *coisa imaginada* fosse antes *trazida à presença da idéia* por meio dos demais sentidos intrínsecos.

De acordo com Aristóteles e seus comentadores, as informações provenientes dos sentidos físicos somente chegariam ao intelecto através da intermediação das faculdades dos sentidos intrínsecos – como o senso comum, a fantasia ou a imaginação, a estimativa ou a capacidade de raciocínio, a memória. Via de mão dupla, as impressões colhidas pelos sentidos físicos e intrínsecos deveriam ser transformadas em perfeita abstração, a qual seria então reconvertida em objeto artístico. Pino valia-se, portanto, de uma linguagem filosófica que, empregada havia vários séculos, tornara-se corrente nas dissertações a respeito das atividades da alma. Ocorre que esse mecanismo, já em Pino e sempre mais à medida que avançava o século XVI, precisou ser complementado para poder atender satisfatoriamente às exigências das artes do desenho. Foi então que o conceito de *idéia*, em meio ao processo de recuperação de seu valor metafísico, teve sua força renovada e acabou por constituir-se como ponto de referência de uma

³⁹ PINO, 1548, f. 10v.

⁴⁰ PINO, 1548, f. 2v.

nova maneira de compreender a arte⁴¹.

Em *Autunno del Rinascimento*, Carlo Ossola apontou para o fato de que Varchi, no *Libro della beltà e grazia*, considerara a beleza corporal como inferior à beleza da alma⁴². Do mesmo modo que isso ocorria, na prática artística a imitação da natureza passava a ser inferior à imitação da *idéia*. O artista maneirista, à medida que se aproximava o final do século, relaxava sempre mais seu compromisso para com os assuntos de ateliê relativos à prática da pintura e direcionava sua atenção para sua própria imaginação.

Não é tarefa difícil encontrar, na literatura artística produzida a partir da segunda metade do Quinhentos, recomendações para que o artista se orientasse pela *idéia*. Por exemplo, Cristoforo Sorte, logo após ter exposto os métodos teórico e prático que aprendera com Giulio Romano para a realização de perspectivas⁴³, dá a entender que o desenho inserido no fólio 21r da segunda edição de seu tratado e feito a partir de uma das colunas espiraladas em escorço que ele pintara em uma das salas do *Palazzo Ducale* de Mântua teria sido apresentado por ele aos irmãos Cristoforo e Stefano Rosa (fig. 18 da seção II). A decoração dessa sala, da qual subsistem apenas vestígios escritos, fora encomendada por Federico Gonzaga, sendo que Sorte provavelmente contava com o respaldo de modelos provenientes de Giulio Romano – que, àquela época, ditava todas as regras na corte mantuana⁴⁴. Segundo Sorte, essa ocasião teria representado o *primeiro princípio e fundamento* dos irmãos na *profissão da perspectiva em escorço*. Ainda que Sorte simplesmente estivesse tentando granjear para si algum prestígio ao se declarar iniciador dos então célebres irmãos Rosa, todavia é inegável a autoridade que Giulio Romano exerceu sobre eles, de modo que é totalmente plausível que eles conhecessem tanto o método teórico quanto o prático relatados por Sorte⁴⁵. Ocorre, no entanto, que na continuação dessa passagem Sorte

⁴¹ Em tempo, vale aqui recordar, apenas para que não fique a falsa impressão de que essa passagem de Pino seja inaugural, a famosíssima carta de Rafael enviada a Baldassare Castiglione em que o artista mencionava aquela *certa idéia* que lhe vinha à mente quando precisava pintar uma bela mulher (in: BOTTARI-TICOZZI, 1822, I, pp. 116-7). A respeito desse tema, continua fundamental o estudo de PANOFISKY, 1994.

⁴² OSSOLA, 1971, pp. 123-4. Ademais, essa passagem de Varchi, conforme assinalado por BAROCCHI (1960, I, p. 88, n. 6-7), pode ser relacionada ao pensamento de Leone EBREO (*Dialoghi d'amore*, 1535).

⁴³ Cf. cap. 2.1 da seção II.

⁴⁴ SORTE, 1594, ff. 20r-21v (cf. cat. anexo). Cf. ainda SCHULZ, 1961, pp. 92 e ss e 1976, p. 120, n. 27.

⁴⁵ De todo modo, a coluna ilustrada por Sorte (fig. 18 da seção II) é muito semelhante à que Viola Zanini apresenta

declara que a essa iniciação os irmãos Rosa *acrescentaram juízo e inclinação natural*, sem o que não teriam conseguido realizar com tanto êxito seus trabalhos nas cidades de Brescia e Veneza⁴⁶.

Segundo Sorte,

[...] aqueles que desejam atingir o mais alto grau nesta ou em qualquer outra excelentíssima profissão, estes precisam não apenas dos bons princípios e dos seguros fundamentos daquela matéria em que desejam se exercitar, mas também de inclinação natural, a qual trazem consigo proveniente dos influxos celestes [...]. E essa idéia natural – ou melhor, celeste instrução que nos infundem, para tal fim, os corpos superiores – não apenas nos ajuda a operar, mas nas maiores e mais perfeitas excelências com império governa⁴⁷.

Além dos conhecimentos teórico e prático, era necessária uma inclinação natural, de modo que Sorte entrelaçava saberes científicos, empíricos e inatos⁴⁸. Ademais, é importante ressaltar que essa inclinação natural, por Sorte subitamente convertida em *idéia natural*, evidentemente possuía uma forte fundamentação neoplatônica. Com efeito, a reaparição do conceito de *idéia*, com sólida estrutura, mesclava indiscriminadamente platonismo e aristotelismo.

Uma notável alteração foi empreendida por Sorte entre a primeira edição de suas *observações*, de 1580, e a segunda, de 1594. Nesta, como preparação para o desfecho da obra, ele acrescentou um pequeno mas significativo trecho. Afirmando que os pintores, antes de tudo, devem ter excelente *desenho, perspectiva, proporção e colorido*, ele em seguida adverte que, *além disso, não sendo suficiente contrafazer as coisas naturais, visíveis e palpáveis, é também preciso que o perfeito pintor faça filosoficamente coisas imagináveis*⁴⁹. A essa altura, mesmo para um artista formado sob a influência de Giulio Romano de acordo com preceitos teóricos e práticos próprios do Renascimento, o método dos pontos principal e de distância ou o recurso aos modelos plásticos e à quadrícula não bastava. Se na edição de 1580 isso já podia ser entrevisto, o acréscimo de 1594 parece ter sido efetuado com a intenção de salientar uma tendência já

em seu tratado sobre a arquitetura fazendo referência aos irmãos Rosa e à obra realizada por eles em Santa Maria dell'Orto, em Veneza, a qual foi destruída em 1864 (cf. VIOLA ZANINI, 1629, p. 33). Ademais, para informações sobre os irmãos Rosa e o método do ponto de fuga *deslizante* utilizado em obras que dispunham de um espaço longo e estreito, cf. SCHULZ, 1961, pp. 90-102, assim como VIOLA ZANINI, 1629, pp. 34-9.

⁴⁶ A mais famosa obra preservada dos irmãos Rosa é a decoração do teto da *Libreria di San Marco*, em Veneza, a qual tem no centro a *Alegoria da Sabedoria* de Tiziano.

⁴⁷ SORTE, 1594, f. 21v.

⁴⁸ Em termos gregos, ἐπιστήμη, ἐμπειρία e φύσις (*epistème, empeiria, physis*).

⁴⁹ SORTE, 1594, f. 22v. Cf. SORTE, 1580, f. 17v ou ainda BAROCCHI, 1960, I, p. 300.

amplamente difundida⁵⁰.

Em 1591, em grande parte movido pelas prescrições e censuras impostas pela Contra-Reforma, o padre Gregorio Comanini publicou um diálogo sobre a *Finalidade da pintura* em que se propunha, já desde o subtítulo, a estabelecer se o escopo principal dessa arte deve ser o útil ou o agradável⁵¹. Se os textos contra-reformistas com orientações aos pintores sustentavam que a finalidade da pintura *é persuadir as pessoas à piedade e orientá-las em direção a Deus*⁵², contrapunha-se a essa vertente o posicionamento de literatos, inspirados sobretudo por Tasso, para os quais *o objetivo da imitação é o agradável, não o útil*⁵³. Com base nessa divergência, Comanini então estabeleceu como interlocutores um religioso, um literato e um pintor – Ascanio Martinengo, Stefano Guazzo e Giovanni Ambrogio Figino. Entretanto, procurando conciliar Platão e Aristóteles, Michelangelo e Rafael, ele elaborou uma conversação em que as opiniões dos participantes, embora conflitantes, não se excluem totalmente; em vez disso, amiúde o debate simplesmente oscila em torno da preeminência dos termos em questão.

Efetivamente, enquanto Guazzo sustenta uma pintura hedonista que apenas secundariamente deveria ser pedagógica⁵⁴, Martinengo reivindicava o contrário⁵⁵. Comanini, por conseguinte, precisava de um elemento mediador para esse embate que, devido à própria estrutura, já apontava para a concórdia. Encontrou-o na figura do pintor Ambrogio Figino. Retrartista oficial de Carlo Borromeo, a pintura desse artista era, para Comanini, a perfeita exemplificação do conteúdo de seu tratado. Assim, sem contestar os preceitos básicos da Contra-Reforma, Comanini tampouco abandonava suas convicções artísticas enquanto homem culto e amante das discussões literárias. A pintura deveria, idealmente e sinteticamente, a um só tempo deleitar e ser útil. Nesse contexto, desde que não extrapolasse os limites do verossímil, até

⁵⁰ Pelo que se percebe que não eram infundados os temores expressos por ARMENINI (1587, pp. 223-4). Cf. cap. 2.3 da seção II.

⁵¹ Cf. COMANINI, 1591.

⁵² Conforme asseverado pelo cardeal Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, I, f. 67r), apontado por SPINA BARELLI, 1966, pp. 12-3.

⁵³ Opinião emitida por Giacomo Mazzoni (*Difesa della Commedia di Dante*, 1587, I, p. 398), in FERRARI-BRAVO, 1975, p. 17.

⁵⁴ COMANINI, 1591, pp. 12 e ss, 80-1.

⁵⁵ COMANINI, 1591, pp. 91 e ss.

mesmo a pintura que produzia o efeito de maravilha era admitida, porquanto era sobretudo nessa característica que estava, ao menos para aquele final de século, o principal componente produtor do deleite. Extrapolando os limites eclesiásticos, já havia chegado o tempo em que arquiteturas falsas pintadas em cúpulas e abóbadas como as realizadas por Sorte e os irmãos Rosa ou como as que ainda seriam realizadas por Colonna e Mitelli, devido à sensação de deslumbramento que provocavam no espectador, alcançariam um posto de primeira ordem no programa artístico vigente.

O diálogo atinge um de seus pontos mais significativos quando Guazzo, recorrendo a Platão, estabelece uma diferenciação entre a imitação icástica e a fantástica⁵⁶. Na verdade, Comanini interpretava o texto platônico à sua própria maneira, porquanto afrontava questões que eram estranhas ao texto do filósofo⁵⁷. Em todo caso, eram assuntos presentes na literatura artística ao menos desde Varchi e Vincenzio Danti. De fato, Varchi havia efetuado um confronto entre a pintura e a poesia segundo o qual esta representa sobretudo os conceitos e as paixões da alma, enquanto que aquela os corpos e as formas das coisas⁵⁸. Por sua vez Vincenzio Danti, a partir dessa noção, da oposição entre razão inferior e razão superior⁵⁹ e da diferenciação aristotélica entre história e poesia⁶⁰, havia contraposto os conceitos de retratar e imitar – isto é, representar as coisas como são ou como deveriam ser⁶¹ –, de maneira que Comanini abordava uma questão que perpassava a literatura artística italiana e que era, talvez mais do que nunca, atual⁶². Com esses precedentes, foi com naturalidade que o literato Guazzo pôde afirmar que qualquer arte imitativa *ou representa algo real e externo ao intelecto do artífice que o forma, ou*

⁵⁶ COMANINI, 1591, p. 28. Cf. *Sofista*, 235d-236c.

⁵⁷ A esse respeito, cf. PANOFSKY, 1994, notas 8, 144 e 259.

⁵⁸ Cf. VARCHI, 1549, pp. 113-4. Como apontou LEE (1940, pp. 254-5), nesse sentido Varchi antecipa Lessing.

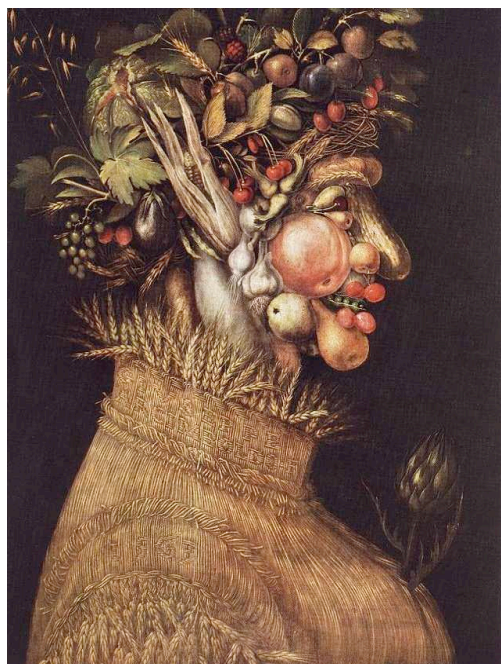
⁵⁹ Isto é, do confronto entre intelecto prático e intelecto especulativo. Sobre o tema, cf. QUIVIGER, 1987, sobretudo p. 224, assim como nosso capítulo 1.3 da seção II.

⁶⁰ Cf. *Poética*, 1451.

⁶¹ Cf. DANTI, 1567, pp. 33, 57-60.

⁶² Cf., e.g., o trecho em que Lomazzo afirma que através dos escorços, do claro-escuro, das cores e de outros meios *a pintura atinge a perfeita imitação da natureza, o que se faz por duas vias: uma é imitar os membros de modo semelhante ao natural, outra – que aquela tem por nada – é aquela que imita por meio das invenções [...]* (LOMAZZO, 1590, p. 29).

*assemelha algo imaginário e que tem seu ser somente na fantasia do homem que imita*⁶³. Ainda que posteriormente Comanini, ainda nas palavras do literato, defenda a linguagem *fantástica* como mais adequada ao poeta – ao passo que ao pintor seria mais conveniente seguir um repertório icástico⁶⁴ –, todavia ficam bastante patentes as alternativas que se apresentavam ao artista. Com efeito, o conciliador Comanini, apesar da especial sensibilidade lombarda aos ditames da Contra-Reforma, chega mesmo a propor uma circunstância aceitável para a imitação fantástica em pintura. As obras de Arcimboldo são então evocadas por seu aspecto icástico na representação fiel das flores ou frutos utilizados para a composição dos retratos e, ao mesmo tempo, por seu conteúdo alegórico e fantástico. Para Comanini, ao realizar alegorias como as da série das *quatro estações* (fig. 4) Arcimboldo exprimia *coisas insensíveis com simulacros sensíveis*⁶⁵.



4
GIUSEPPE ARCIMBOLDO
Verão, 1563
Kunsthistorisches Museum, Viena

Como já foi assinalado⁶⁶, a recolocação do conceito de *idéia* no âmbito dos debates

⁶³ COMANINI, 1591, p. 25.

⁶⁴ Cf. COMANINI, 1591, pp. 81-2.

⁶⁵ Cf. COMANINI, 1591, p. 49, mas cf. pp. 30-53 para o trecho sobre Arcimboldo.

⁶⁶ Cap. 1.3 da seção II.

artísticos havia sido vivamente incentivada depois que a disputa acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura atingiu seu ápice com o discurso proferido por Varchi. Essa discussão havia resgatado a noção de desenho como princípio para a pintura, escultura e arquitetura, disponibilizando então os elementos para a consumação de outros desdobramentos. A essa noção de desenho foram atribuídos dois significados, um físico, outro mental. Efetivamente, tal interpretação apareceria cristalizada já em Vasari, em 1568, pois que ao se propor a apresentar uma definição do desenho ele afirmara que *este não é mais que uma aparente expressão e declaração do conceito que se tem na alma, daquilo que se imaginou na mente e fabricou na idéia*⁶⁷.

Entretanto, foi com Federico Zuccari que a separação entre o desenho físico e o desenho mental atingiu seu estágio mais avançado. Com efeito, as ambições desse artista aumentaram muito depois que ele foi indicado por Bernardo Vecchietti para concluir a pintura da cúpula de Santa Maria del Fiore – a obra, iniciada por Vasari, havia sido interrompida com a morte do aretino em 1574. Zuccari então se envolveu de tal maneira com essa encomenda que entre 1577 e 1579 manteve em Florença uma casa planejada para exercer a tripla função de ateliê particular, escola e alojamento para seus ajudantes-aprendizes⁶⁸. Assim como um dos principais objetivos de Vasari ao fundar a *Accademia del Disegno*, em 1563, era o de formar artistas que o pudessem auxiliar nos projetos comissionados por Cosimo I, do mesmo modo Zuccari pretendeu algo semelhante para si. E embora esse tenha sido um empreendimento não plenamente concretizado, todavia a simples intenção de converter seu ateliê em uma espécie de escola já é sinal de que, mesmo àquela época, o interesse de Zuccari pelos assuntos didáticos e acadêmicos havia se convertido em algo de consideráveis proporções. Ademais, ajuda a comprovar isso um memorial encontrado por Nikolaus Pevsner na *Biblioteca Nazionale* de Florença – provavelmente escrito em 1578 ou 1579 – no qual Zuccari parecia estar propondo algumas mudanças estruturais para a

⁶⁷ VASARI, 1568, I, p. 111.

⁶⁸ Trata-se do conjunto que engloba a casa outrora pertencente a Andrea del Sarto – adquirida por Zuccari em 1577 – e o edifício anexo construído pelo próprio Zuccari entre 1578 e 1579. Esse patrimônio é atualmente mantido pelo *Kunsthistorisches Institut* de Florença. A respeito dessa empresa florentina de Zuccari, inclusive com informações sobre o programa iconográfico idealizado pelo artista para decorar o edifício – do qual possivelmente fariam parte as cenas de caráter exemplar que representam a *vida ilustrada* do irmão mais velho, Taddeo –, cf. WAŻBIŃSKI, 1985 ou WAŻBIŃSKI, I, 1987, pp. 305-32 e, mais recentemente, DIARA-GALORA, 2007 (com

academia florentina⁶⁹. De fato, através dessas iniciativas, conduzindo quase que simultaneamente os trabalhos do *duomo* florentino e seus projetos *didático-pedagógicos*, Zuccari empregava os meios que estavam ao seu alcance para tomar posse do posto deixado vago por Vasari – tanto no terreno artístico quanto no teórico.

Não se sabe ao certo a pedido de quem Zuccari formulou essas propostas de mudança para estrutura da academia florentina. Em todo caso, talvez se tratasse, conforme apontado por Waźbiński, de meros acréscimos ao estatuto da academia, de maneira que as proposições não seriam inteiramente reformadoras, mas antes teriam sido produzidas com a intenção de institucionalizar práticas que já faziam parte do programa vigente⁷⁰. Apesar de posicionamentos contrários⁷¹, Barzman parece ter razão ao sustentar que na academia, desde o princípio, procurou-se manter um certo equilíbrio entre o ensino da prática e o da teoria⁷². Com efeito, é esse o tom do memorial de Zuccari. Além de ele mencionar a necessidade de se ensinar aos jovens noções de matemática e perspectiva – o que, de certo modo, destoa das convicções que seriam apresentadas por Zuccari em seus próprios tratados –, ele faz referência às atividades práticas que deveriam ser desenvolvidas por eles. Ele chega mesmo a aludir ao uso de modelos plásticos auxiliares, mas o faz em um contexto bastante preciso. Trata-se da sexta proposição apresentada:

Ademais, [deve-se] mostrar aos jovens pintores o quanto é útil, bom e mesmo necessário fazer modelos de argila e reproduzi-los para dominar as luzes, as sombras e o esbatimento das figuras, e como essas figuras devem ser vestidas graciosamente, com discernimento nos tecidos e pregas, e como e por que devem ser feitos os cartões grandes e outras coisas do gênero. Do mesmo modo, [deve-se mostrar] aos escultores o quanto ilumina e é útil e bom o desenhar a pena, a lápis ou de outro modo, pois que sendo uma mesma alma em dois corpos – pintura e escultura –, e sendo a faculdade do desenho sua verdadeira alma, convém tanto a uma quanto à outra [conhecer] a prática e a ciência uma da outra⁷³.

Com efeito, Zuccari aqui se mostrava confortavelmente inserido no contexto de desfecho da

bibliografia atualizada sobre o tema).

⁶⁹ Reproduzido por PEVSNER, 1982, p. 48, n. 40; HEIKAMP, 1957, pp. 216-8; e WAŻBIŃSKI, II, 1987, pp. 489-93.

⁷⁰ WAŻBIŃSKI, 1985, p. 291. Ademais, BARZMAN (1989, p. 14, n. 4) lembra que os estatutos de 1585 não apresentam resoluções relativas ao programa didático da academia; segundo a estudiosa, isso seria decorrente justamente do fato de Zuccari já ter abordado o assunto em seu memorial.

⁷¹ Cf., e.g., GOLDSTEIN, 1975, p. 150.

⁷² Cf. BARZMAN, 1989, pp. 14-32.

⁷³ In: PEVSNER, 1982, p. 48, n. 40; HEIKAMP, 1957, p. 217 (cf. cat. anexo).

disputa acerca do *paragone* promovida por Varchi. Ao pintor era importante saber modelar, ao escultor não menos necessário era saber desenhar. Entretanto, essa troca de saberes somente era reconhecida e incentivada porque a pintura e a escultura estavam, desde sua origem, sendo consideradas como veículos para a expressão do desenho enquanto conceito mental, enquanto *idéia*.



5
FEDE GALIZIA
Retrato de Federico Zuccari, 1604
Uffizi, Florença

A reflexão teórica de Zuccari galgou sua máxima expressão quando foram publicados, em 1604 e 1607, o livro sobre a academia romana de San Luca e *Idéia*. O primeiro, embora redigido por Romano Alberti, era considerado pelo próprio Zuccari como obra sua⁷⁴. Trata-se de uma espécie de pública prestação de contas do programa e das ações conduzidos por ele durante o período em que esteve à frente da instituição. Já *Idéia* pode ser entendido como a concretização da pretensão de Zuccari de elaborar uma teoria que, em última instância, deveria render-lhe prestígio. Na visão de Zuccari, um pleno sucesso artístico não era constituído apenas por obras de grande importância. Essas obras eram fundamentais na medida em que conferiam ao artista o *status* de homem nobre (fig. 5)⁷⁵ – depois do caso de Bandinelli, e sobretudo a partir da segunda

⁷⁴ Cf. ZUCCARI, 1608, pp. 10-1: [...] *àquela época, a pedido do senhor Cardeal [Fedrico Borromeo], imprimir em Pavia o meu livro sobre a 'Accademia del Disegno' dos pintores, escultores e arquitetos de Roma.*

⁷⁵ Nessa pintura, Zuccari fez-se retratar com medalhas recebidas do cardeal Farnese – em reconhecimento dos trabalhos executados em Caprarola –, de Filipe II – pelos serviços prestados na Espanha – e do Doge de Veneza – pelo afresco da *Sala del Gran Consiglio* do Palazzo Ducale. Cf. SCRITTI, 1961, p. vii.

metade do Quinhentos, mais do que ser respeitado por pertencer ao seleto grupo das artes liberais, o artista ambicionava o reconhecimento através de títulos de nobreza. Contudo, para Zuccari isso não era suficiente; ele precisava ainda produzir uma consistente reflexão teórica para ser estimado não apenas por seus comitentes, mas também por seus pares. O resultado de seus esforços então ultrapassou os limites da literatura artística enquanto gênero voltado à expressão de práticas e reflexões sobre a pintura para atingir um patamar quase que puramente especulativo.

Quando Detlef Heikamp publicou, em 1961, a reprodução fac-símile desses dois livros, ele advertia que eles estavam entre os mais raros de toda a literatura artística italiana⁷⁶. Com efeito, já em uma carta endereçada a Francesco Gabburri, Mariette apresentava uma relação de livros desejados pelo amigo e que poderiam ser encontrados em Paris. Entre eles, ele mencionava as obras de Zuccari, dizendo: *Os dois livros do Zuccari são mais difíceis de encontrar do que bons de serem lidos, e neles não encontrei nada que pudesse aprender*⁷⁷. E não é que os escritos de Zuccari fossem raros e despertassem pouco interesse apenas no século XVIII. Giovanni Baglione, que, assim como Zuccari, também foi *principe* da academia romana⁷⁸, ao escrever a biografia de seu antecessor menciona a produção teórica dele simplesmente dizendo que ele *imprimiu alguns pensamentos e bizarrices a respeito de nossa profissão*⁷⁹. Embora Zuccari gritasse o contrário, seus pronunciamentos no âmbito da *Accademia di San Luca* substancialmente não traziam nada de novo para a teoria ou a prática artísticas, e se para alguns críticos em algum momento ficou uma impressão contrária, isso se deve ao fato de que não raro se tende a considerar a fase final do desenvolvimento de uma teoria, devido a seu aspecto de completude, como seu momento mais expressivo.

Assim, Zuccari deve ter provocado grande perplexidade entre os artistas que assistiam às sessões da academia em Roma quando apresentou, como se fosse a teoria mais recente e original, uma distinção entre o *desenho externo* e o *desenho interno*⁸⁰. À parte a terminologia empregada,

⁷⁶ SCRITTI, 1961, p. v.

⁷⁷ BOTTARI-TICOZZI, 1822, II, p. 294. Em relação a esse julgamento, cf. a defesa de Zuccari efetuada por MISSIRINI (1823, p. 63).

⁷⁸ Baglione exerceu essa função ao menos entre 1617 e 1619.

⁷⁹ BAGLIONE, 1642, p. 125.

⁸⁰ Cf. ZUCCARI-ALBERTI, 1604, sobretudo pp. 16-9. Cf. também ZUCCARI, 1607 – obra que é dividida em dois

não havia novidade alguma nisso. Ademais, o programa artístico contido nos tratados era tradicional na medida em que se fundava na prática, prevendo um condicionamento progressivo que compreendia o desenho de partes do corpo humano, de animais, de arquiteturas, de modelos plásticos auxiliares vestidos, de modelos vivos⁸¹. Com efeito, o que havia de inovador nos tratados era algo que excedia os limites da teoria e da prática artísticas, porquanto esse programa artístico estava inserido em um contexto puramente especulativo. Em síntese, o ponto central da teoria de Zuccari consiste na afirmação de que a capacidade humana de criar seu próprio *desenho interno* é reflexo do espírito divino, de maneira que seria através dessa *idéia* interior que o homem produziria suas criações artísticas⁸². Para Zuccari, ao contrário da *idéia* formada a partir de estímulos sensoriais tal qual se verifica em Pino, Vasari ou Armenini, é a *idéia* que, desde seu trono soberano, possibilita a percepção através dos sentidos. A *idéia* deveria governar a *república dos sentidos*⁸³. Contudo, conquanto de acordo com essas especulações as coisas pudessem ser colocadas nesses termos, na prática artística nenhuma grande alteração ocorria. As etapas do processo formativo deveriam ser respeitadas, e eram esses os fundamentos que constituíam as verdadeiras ferramentas com as quais o artista, através de uma longa prática, conseguiria formar um claro *desenho interno*, uma nítida *idéia*. O gesto feito e refeito incontáveis vezes deveria criar um repertório de imagens mentais, e o que era imitação da realidade podia então se transformar em imitação da imaginação. Em outras palavras, o gesto guiado e repetido tornava-se memória, a memória convertia-se em um grande labirinto e este, por sua vez, possibilitava o gesto automático. A imitação segundo os procedimentos tradicionais herdados do Renascimento mesclava-se à imitação da *idéia* produzida na mente do artista. O programa artístico de Zuccari não era seu; era, sim, o programa de sua época.

Quanto aos princípios matemáticos e científicos – que, conforme se falou no capítulo anterior, representavam outra alternativa aos pintores –, Zuccari considerava-os com bastantes reservas. Contrastando com quanto dito quando apresentou as *propostas de mudança* junto à

livros, o primeiro sendo dedicado ao *desenho interno*, o segundo ao *desenho externo*.

⁸¹ Cf. ZUCCARI-ALBERTI, 1604, pp. 5 e 8 (cf. cat. anexo).

⁸² ZUCCARI, I, 1607, pp. 13-4. Em um momento de grande síntese, Zuccari cria uma etimologia segundo a qual o *Disegno* seria o verdadeiro *segno di Dio in noi* (ZUCCARI, II, 1607, p. 83).

⁸³ ZUCCARI, II, 1607, p. 48.

academia florentina, Zuccari agora sustentava que as regras da pintura não deveriam ser elaboradas a partir da matemática e que os artistas que se dispunham a operar de acordo com a teoria e a matemática adotavam um caminho não apenas extenuante, mas antes improdutivo. Ele critica, segundo parece tendo Dürer em mente, aqueles que tentaram *formar os corpos humanos através de regras matemáticas*, pois que essas *regras não servem nem convêm* às artes do desenho. Para Zuccari, *o intelecto deve ser [...] livre, o engenho liberado e não limitado à servidão mecânica de tais regras*⁸⁴.

Enfim, as especulações conceituais apresentadas por Zuccari, extraindo seus pontos centrais de teorias e práticas presentes no cenário italiano havia um longo tempo, na verdade alcançaram poucos desdobramentos e logo foram suplantadas. A insistência nos aspectos especulativos provavelmente era considerada excessiva pelos demais artistas, que talvez julgassem esses assuntos até mesmo inacessíveis. Mesmo com a edição de *Idéia*, esses conceitos não obtiveram grande aceitação nos círculos artísticos romanos⁸⁵, porquanto a *idéia* maneirista cada vez mais estava sendo substituída pelo *ideal* acadêmico. De todo modo, como assinalou Panofsky, o teórico Zuccari, que entreviu o triunfo do *desenho interno* sobre o *desenho externo*, merece consideração por ter sido o primeiro autor a propor a elaboração de um inteiro tratado a afrontar, de modo especulativo, os problemas da criação artística⁸⁶.

Como Zuccari e Baglione, Pietro da Cortona também esteve à frente da academia romana⁸⁷. Com efeito, se a pintura de Pietro da Cortona está entre as mais representativas da arte barroca, isso só faz ressaltar que academicismo, classicismo e barroco são designações que não fariam sentido para seus destinatários. Dito isso, o fato é que, durante seu principado, de acordo com quanto reportado por Melchior Missirini, Pietro da Cortona teria procurado promover alguns debates na instituição. E embora não contando com o suporte de acadêmicos que o auxiliassem nessa empresa – posto que *não se interessavam muito pelas disputas* –, ele teria proposto, entre outros assuntos, que fosse retomada a distinção entre o *desenho interno* e o *desenho externo*

⁸⁴ Cf. ZUCCARI, II, 1607, pp. 29-31.

⁸⁵ A respeito da pouca influência de Zuccari, em oposição ao que dá a entender PEVSNER, 1982, pp. 53 e ss., 66 e 83, cf. MAHON, 1947, pp. 155 e ss. e HERRMANN-FIORE, 1982.

⁸⁶ Cf. PANOFSKY, 1994, pp. 83 e ss.

⁸⁷ Entre 1634 e 1636.

segundo Zuccari⁸⁸. Essa informação, que bem poderia induzir a uma reavaliação a respeito da recepção dos conceitos propostos por Zuccari, todavia não altera significativamente o que acima se disse. É preciso considerar, além do partidarismo de Missirini para com Zuccari⁸⁹, que esse mesmo relato novecentista mostra que o argumento parece ter provocado poucas reações, porquanto o interesse maior dos participantes foi direcionado para uma questão mais prática, isto é, se era mais apropriado fazer quadros com muitas ou com poucas figuras. De fato, a orientação teórico-prática de Pietro da Cortona e de seu entorno não provinha mais do passado, mas era extraída do presente.

Em 1652 foi publicado um *tratado sobre a pintura e a escultura* com o qual se pretendia, principalmente, apresentar *os usos* e as possibilidades disponíveis aos artistas e impedir que *abusos* fossem cometidos⁹⁰. A obra, escrita a quatro mãos, era fruto da colaboração entre Pietro da Cortona e o padre jesuíta Giovanni Domenico Ottonelli, sendo que ao religioso coube a redação do tratado e sua fundamentação teológica, enquanto que o artista atuou como consultor para os assuntos que lhe eram próprios⁹¹. Efetivamente, embora não se saiba ao certo em que momentos Pietro da Cortona interveio, supõe-se que ele forneceu a Ottonelli sobretudo observações sobre a prática da arte e algumas anedotas sobre artistas⁹². E é muito interessante encontrar, no momento em que são criticadas as figuras nuas e elogiadas as vestidas, uma afirmação que, pela forma, parece expressar um modo consensual de operação. O texto segue deste modo:

Digo então, quanto às obras vestidas, que é igualmente uma grande excelência e um muito louvável artifício o pintar ou esculpir bem uma figura vestida. E talvez na prática seja mais difícil fazer com que resulte com perfeita graça um modelo⁹³ vestido do que um nu, porque nesses casos não se tem diante dos olhos nem se

⁸⁸ Cf. MISSIRINI, 1823, p. 112. O trecho no qual Pietro da Cortona se fundamentava, devido às alusões a Vasari e Armenini, provavelmente provém de ZUCCARI-ALBERTI, 1604, pp. 18-9 – mas cf. também ZUCCARI, I, 1607, pp. 52-3.

⁸⁹ Missirini procurou, sempre que lhe foi possível, exaltar os antigos membros da academia. Quanto ao seu posicionamento em relação a Zuccari, cf. MISSIRINI, 1823, pp. 30 e ss., mas sobretudo pp. 63-4.

⁹⁰ OTTONELLI-BERRETTINI, 1973.

⁹¹ Conforme se entrevê no próprio prefácio da obra: *o teólogo que se atormentou para compor esta obra [...], o pintor que cooperou muitíssimo na composição deste livro* (OTTONELLI-BERRETTINI, 1973, *A chi legge*).

⁹² Cf. a introdução de Vittorio Casale à reimpressão do tratado (OTTONELLI-BERRETTINI, 1973, pp. xv-liii) e CASALE, 1976, pp. 67-99.

⁹³ No original, *naturale*, aqui traduzido como *modelo* conforme o *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de

observa o modelo para exprimi-lo, mas exprime-se o traje no modo em que o artista o imagina e acomoda-o sobre a figura. E, ao fazê-lo, não é pequeno seu suplício por querer encontrar a tradição e o gosto universal⁹⁴.

Um relato como esse pode muito bem ser vinculado à espécie de informações que Pietro da Cortona deve ter fornecido a Ottonelli. Para o artista barroco, a obsessão pela vivacidade determinava como prioridade a velocidade da execução. Nesse sentido, era intolerável o hábito de utilizar modelos plásticos recobertos por tecidos, sobretudo se se tratasse de tecidos pegados ao corpo⁹⁵. Um ideal artístico maior – posto que a *idéia* individual já havia sido substituída por um *gosto universal* – desencorajava o uso de modelos durante a realização da obra.

Até aqui, todos esses exemplos foram reunidos com a intenção de que, por meio de um percurso associativo, emergissem semelhanças e diferenças que, por sua vez, tivessem força para tornar compreensível a sobrevivência de uma prática artística. Compreender os níveis em que se articulavam práticas tradicionais de ateliê, teorias edificadas a partir da razão e da ciência, e modos de operar que privilegiavam um compromisso com uma *idéia* individual ou um *ideal* coletivo permite, em certa medida, também reconstituir uma parcela daquela época iniciada com a virada do século XVI para o XVII. Não será excessivo recordar que todas essas teorias, analisadas aqui separadamente, jamais foram aplicadas de modo inflexível e independente. Fora dos livros, em meio à diversidade de possibilidades oferecidas por uma realidade complexa, umas atuaram sobre as outras. Mas o fato é que, do Seiscentos em diante, a fortuna do emprego dos modelos plásticos auxiliares esteve às voltas com a equalização de problemas dessa natureza. Essa prática artística estava comprimida entre uma tradição que lhe fornecia a estrutura e poéticas que tendiam a lhe interditar o uso.

Enfim, é preciso ainda ao menos acenar para outro componente relacionado ao uso de modelos plásticos auxiliares ao longo do tempo. De acordo com uma tradição originada em meados do século XVII, Correggio, além de modelar ele próprio figuras em argila, costumava valer-se do auxílio do renomado modelador Antonio Begarelli. De fato, Francesco Scannelli e

BALDINUCCI (1681).

⁹⁴ OTTONELLI-BERRETTINI, 1973, p. 47.

⁹⁵ Longe o tempo em que o artista, como Piero della Francesca, *acomodava tecidos molhados* sobre seus modelos de argila (cf. VASARI, 1568, III, p. 264, mas também VASARI, 1568, IV, p. 17 [cf. cat. anexo]).

Lodovico Vedriani, possivelmente fundamentados em uma fonte comum, difundiram o mito de que Begarelli teria fornecido modelos para Correggio para serem empregados na execução dos afrescos da catedral de Parma, e a partir daí a fortuna crítica desse episódio movimentou diversos autores ao longo dos séculos XVIII e XIX⁹⁶.

Deixadas à parte as motivações promotoras desse debate, em 1786 ele foi então renovado quando Girolamo Tiraboschi, ao que parece seguindo os passos de Carlo Giuseppe Ratti, escreveu sobre a ocasião em que teriam sido encontrados na catedral de Parma, no momento da preparação para as cerimônias funerais da infanta duquesa Louise Elisabeth – filha de Luís XV e esposa de Filipe de Bourbon, o duque de Parma –, modelos que logo foram associados aos que supostamente teriam sido empregados por Correggio durante a feitura dos afrescos⁹⁷. De fato, é provável que essa descoberta jamais tenha ocorrido, tudo não passando de tentativas de demonstrar uma hipótese que não contava com nenhum documento comprobatório. Assim, sem comprovação, essas polêmicas arrefeceram durante o século XIX. Com a eclosão do romantismo, toda essa tradição foi contestada não por se considerar esses relatos excessivamente fantasiosos, mas por se acreditar que um talento tão profícuo em invenção quanto Correggio não precisaria copiar servilmente estatuetas modeladas por quem quer que fosse. Nesse sentido, o parecer emitido por Luigi Pungileoni, refutando por completo afirmações dessa natureza, é emblemático daquilo que seguramente não era uma opinião isolada⁹⁸. Ignorava-se a longa tradição de relatos sobre o caso assim como todos os depoimentos quinhentistas sobre essa prática que fora tão comum entre os artistas daquele período. Ainda não foram encontrados documentos capazes de demonstrar que Begarelli fornecia modelos para Correggio, mas tampouco há razão para considerar impensável o uso de modelos plásticos por parte desse pintor – fossem feitos por Begarelli ou por ele próprio. Com efeito, mesmo no século XIX um autor como Valdrighi, apesar de ciente da falta de documentação fidedigna sobre a questão, já reconhecia que o uso de modelos

⁹⁶ Cf. o artigo de LIGHTBOWN, 1964, pp. 7-21 e cat. anexo: SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

⁹⁷ Ratti afirma que o pintor Giuliano Traballesi teria encontrado um dos modelos quando, em Parma, estudava os afrescos de Correggio. Cf. RATTI, 1781, pp. 71-2, nota a (cf. cat. anexo).

⁹⁸ Cf. PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3 (cf. cat. anexo).

plásticos era um *louvável costume* dos tempos de Correggio e Begarelli, pelo que o caso não podia ser simplesmente desconsiderado⁹⁹. De qualquer modo, esse julgamento de Pungileoni oferece um bom indício a respeito da espécie de preconceitos levantados contra o uso de modelos plásticos auxiliares depois que o estereótipo romântico de gênio artístico tomou conta do pensamento ocidental.

Embora os modelos plásticos auxiliares tenham sido empregados entre os séculos XVII e XIX, todavia não havia mais o mesmo entusiasmo dos séculos precedentes. Isso ocorreu tanto porque não representavam adequadamente as novas formas de fazer arte quanto porque seu uso, por várias razões, precisava ser dissimulado. De fato, continuidade e ruptura talvez constituam as mais marcantes características quando se trata de avaliar a extensão do emprego desses modelos a partir do século XVII, porquanto não foram poucas as vicissitudes relativas à sua aceitação ou rejeição. A institucionalização das academias de arte, as polêmicas que ocorrem naquele ambiente acerca do espaço que deveria ser concedido ao estudo da matemática, o desdobramento do conceito de *idéia* em *ideal*, as liberdades que se permitiram os artistas barrocos, o método prático preconizado pelos jesuítas, a ânsia por processos mecânicos mais elaborados e avançados cientificamente para a transposição de modelos, todos são componentes representativos dos séculos XVII e XVIII e todos estão profundamente vinculados à utilização dos modelos plásticos auxiliares. Compreender o fenômeno desses modelos é, de algum modo, compreender o homem, os artistas e a arte daquele período.

⁹⁹ Cf. VALDRIGHI, 1824, p. 39 (cf. cat. anexo). Para estudos modernos sobre a relação entre Correggio e Begarelli, vejam-se BONSANTI, 1992 (sobretudo pp. 76-8) e GASPAROTTO, 2008, pp. 427-37. Ademais, vale lembrar que após os restauros efetuados nos afrescos da catedral de Parma entre 1972 e 1980, Eugenio Riccòmini, diretor da fase conclusiva dos trabalhos, indagando-se a respeito de como Correggio teria realizado aquela pintura, voltou a considerar a possibilidade de o artista ter utilizado não apenas modelos plásticos, mas ainda um modelo arquitetônico de toda a cúpula (cf. RICCÒMINI, 1983, pp. 122-31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o século XV e boa parte do XVI foram extremamente raros os amadores de arte que demonstraram interesse por modelos de cera ou argila feitos por escultores¹, e possivelmente Bernardo Vecchietti, ao preservar alguns dos modelos de Giambologna, foi um dos primeiros *coleccionadores* a reconhecer a importância de peças dessa natureza². E se a situação era essa com os modelos feitos por escultores, o que se poderia esperar de modelos feitos por pintores? Os modelos plásticos auxiliares produzidos e utilizados por pintores desapareceram quase que completamente, de modo que procurar pela história desses modelos é como estar às voltas com um objeto que impõe sua presença com sua ausência. Na tentativa de recompor essa história, portanto, foi preciso lançar mão de documentos escritos e imagens relacionados aos modelos plásticos mas que, na verdade, não são mais do que possibilidades de pesquisa. De fato, essas possibilidades, muitas vezes distantes umas das outras, foram reunidas e entrecruzadas com a intenção de formar uma trama na qual os modelos plásticos auxiliares, projetados, pudessem ter sua imagem reconstituída. Procurou-se, de certa forma, construir uma espécie de véu ou quadrícula, interseção da *pirâmide histórica* que deveria servir como referência para a compreensão dessa prática artística.

O fato de serem raros os modelos plásticos auxiliares ainda hoje preservados estimula a aproximação a outras questões. Na biografia de Michelangelo, Vasari fala com espanto da *maneira difícil* que *com facilíssima facilidade* era empregada pelo artista na condução de suas obras³. As mais difíceis poses de seus personagens pintados e esculpidos, todo o esforço inerente à luta do artista contra o bloco de pedra, tudo Michelangelo fazia parecer ser fácil. Exemplo extremo e modelo insuperável, Michelangelo era, a um só tempo, farol e lanterna para os demais artistas; indicava-lhes o caminho a ser seguido e esclarecia-lhes o pensamento em um movimento simultâneo que apontava para fora e para dentro, para o mundo exterior e para o interior do próprio indivíduo. De fato, a oposição entre o fácil e o difícil era um *topos* tradicional do mundo clássico e do Renascimento. *A arte é ocultar a arte*. As grandes fadigas que constituíam o ofício

¹ A esse respeito, cf. o estudo de POPE-HENNESSY (1970, sobretudo pp. 8-9) sobre a coleção Gherardini.

² Cf. BORGHINI, 1584, p. 14.

³ Cf. VASARI, 1568, VI, pp. 15-6.

da pintura, todas as etapas intermediárias entre a idéia inicial e a efetiva realização da obra, de acordo com essa estratégia precisavam ser dissimuladas. Por isso eram tão criticados os artistas que deixavam entrever em suas obras, devido a uma aparência seca, dura e artificial, os laboriosos procedimentos necessários para sua realização. Incautos, revelavam o segredo mais precioso da arte e quebravam todo o encanto que poderia animar a obra.

Os modelos plásticos auxiliares, legítimos integrantes do processo de elaboração de uma pintura, não podiam fazer exceção a esse sistema; e embora tivessem seu posto assegurado dentro da metodologia então em vigor, todavia de certa forma precisavam ser ocultados para não deixar transparecer uma impressão de dificuldade operativa.

Paradoxalmente, no entanto, essa mesma dificuldade operativa podia comportar um sentido oposto. Assim, os modelos plásticos, juntamente com todos os demais subterfúgios que intervinham no longo processo de execução de uma pintura, podiam ser mencionados como forma de mostrar que o pintor, não medindo esforços para alcançar os mais elevados resultados, havia conscientemente escolhido trilhar um caminho árduo e repleto de obstáculos que, ao final, acabaria por proporcionar-lhe como recompensa o despertar de seu próprio talento. Nesse sentido, mencionar o uso de modelos plásticos fazia parte de um discurso mais amplo cuja intenção última era a de enaltecer a virtude do pintor.

Considerada toda essa situação, é possível perceber que os modelos plásticos auxiliares estavam inseridos em uma ambígua estratégia que ora tendia a acenar para a laboriosidade inerente à pintura e ora a eliminar seus rastros. Em todo caso, esses instrumentos eram de imensa importância no contexto de uma concepção artística segundo a qual era essencial se expressar plasticamente. Desde a primeira função que parece ter sido atribuída a esses modelos, isto é, a atuação como aparato auxiliar para a contrafação dos panejamentos, até os mais complexos esforços da figura humana buscados ao longo do século XVI, foi sempre a busca por traduzir em termos bidimensionais as formas tridimensionais o que estimulou o seu uso. É essa questão maior, que envolve as relações entre a pintura e a escultura, entre o desenho e o relevo, o que perpassa o emprego dos modelos plásticos auxiliares e lhes confere validade e interesse. De fato, em momentos sucessivos da história da arte esses modelos acabaram por ser substituídos por outras estratégias. Modelo natural, ideal artístico, imaginação, memória ou mesmo um conceito, o certo é que entre a idéia inicial do artista e a execução da obra sempre se interpôs

algo. Em última instância, portanto, é preciso reconhecer que esta pesquisa não se insere apenas em um conjunto de esforços para delimitar os meios através dos quais a imitação artística se realiza, mas sim em panorama mais amplo que compreende que é a imitação enquanto método operativo o que unifica, dá sentido e constitui a arte.

**CATÁLOGO DE PASSAGENS EXTRAÍDAS DA LITERATURA
ARTÍSTICA RELATIVAS À UTILIZAÇÃO DE MODELOS
PLÁSTICOS AUXILIARES POR PINTORES**

Este catálogo reúne tanto as citações sobre o uso de modelos plásticos auxiliares no sentido *stricto* quanto no sentido *lato* do termo (cf. cap. 2 da seção I). É igualmente importante salientar que o principal foco de interesse desta pesquisa sempre foi o século XVI; portanto, sobretudo no que se refere aos séculos XVII e XVIII, esta seção não foi projetada com a intenção de ser exaustiva, mas simplesmente para oferecer uma noção da sobrevivência dessa prática artística ao longo do tempo.

Salvo menção contrária, todas as traduções são de nossa autoria. A respeito disso e em tempo, a tradução de um tão vasto repertório de textos, o qual abrange inúmeros autores de diversas regiões e períodos, constitui uma tarefa a um só tempo estimulante e desalentadora. Se o objetivo de reunir tantas passagens sobre um mesmo tema anima, pesa o confronto com tão variado conjunto de estilos. Por isso não nos propusemos, pretensiosamente, a tentar preservar a maneira própria de cada autor. Em vez disso, procuramos conferir um aspecto homogêneo a todos os textos, pois que, em última instância, nossa intenção é tão somente proporcionar um acesso cômodo ao tema dos modelos plásticos auxiliares. De fato, em muitos casos os originais resistem à construção moderna, de modo que melhor será se o resultado desse trabalho for julgado não como uma tradução, mas, antes e no máximo, como uma recolha de versões.

1400c. CENNINO CENNINI (1370c.-1440c.)

- 1982, p. 97 Se quiseses adquirir boa maneira ao fazer montanhas – e quiseses que elas pareçam naturais –, debes apanhar pedras grandes, que sejam irregulares e não polidas, e retratá-las ao natural, dando luz e sombra segundo a razão conceder.
- 1982, p. 198 Quero agora tratar de outro assunto, o qual é muito útil porque te confere, [pintor], grande renome quanto ao desenho quando se trata de copiar e retratar objetos do natural; este denomina-se moldar¹.

1435-6 LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472)

- 1999, p. 145 Se, no entanto, alguém gosta de retratar obras de outros, porque elas têm com ele mais paciência do que as coisas vivas, quanto a mim prefiro então reproduzir uma escultura medíocre a uma pintura excelente. Com efeito, das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las, enquanto com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes². (Trad. Antonio da Silveira Mendonça.)

depois de 1447 LORENZO Ghiberti (1378-1455)

- 1998, p. 97 Também a muitos pintores, escultores e estatuários³ proporcionei imensa fama em suas obras; forneci-lhes muitíssimos modelos de cera e argila e, para os pintores, desenhei muitíssimas coisas.

1461-4c. FILARETE (1400c.-1469c.)

- 1972, p. 676-7 E assim, também para os panejamentos, observa o natural. Há bons tecidos

* As datas em negrito correspondem às primeiras edições ou ao ano em que a obra foi escrita; as demais datas referem-se às edições consultadas.

¹ As passagens subseqüentes, em que Cennini expõe o modo para realizar fôrmas de gesso moldadas diretamente sobre o modelo natural, não serão aqui reproduzidas porque nelas Cennini tem como finalidade ensinar os procedimentos necessários para a fundição de esculturas – muito embora, com essa introdução, ele evidencie que as peças obtidas por esse processo seriam convenientes também ao pintor (cf. CENNINI, 1982, pp. 198 e ss.).

² Benedetto Varchi faz alusão a essa passagem ao tratar do *paragone* entre a pintura e a escultura: *Não resta dúvida que os pintores fazem melhor e aprendem mais quando retratam a partir do relevo em vez de pinturas, conforme declara Leon Battista Alberti [...]* (VARCHI, 1549, p. 109). Quanto à data em que o tratado foi escrito, 1435 para a versão latina, 1436 para a vulgar.

³ Ao distinguir entre *scultori* e *statuarii*, Ghiberti evidencia as diferenças entre o escultor que trabalha com o mármore – com a pedra – e o que trabalha com o bronze, distinção esta que alcançaria imensa fortuna depois do parecer, não isento de um juízo de valor desfavorável para com os praticantes da fundição, de Michelangelo sobre o assunto (cf. VARCHI, 1549, p. 155: *Compreendo como escultura aquela que se faz por meio de subtração; aquela que se faz por adição é semelhante à pintura*).

mesmo entre aqueles que são antigos, e há diversos modos para aprender a fazê-los. Quando for o caso de fazer um, se for moderno, debes vestir [a figura] com o traje que desejas fazer. Se for antigo, debes fazer como digo. Debes ter em mãos uma pequena figura de madeira com os braços, as pernas e o pescoço articulados, e depois debes fazer uma roupa de linho conforme o traje que mais te agradar, como se fosse o de uma pessoa viva⁴. Em seguida, debes colocá-lo e acomodá-lo no modelo, na posição em que desejares que fique. Caso aqueles tecidos não permaneçam como o desejado, então debes pegar cola líquida e banhar bem a tal figura. Depois, debes acomodar as pregas segundo a tua maneira, e uma vez secas elas assim ficarão. Quando, enfim, desejares alterar essa disposição, debes colocar a figura em água quente, e assim ela poderá ser transformada. A partir desse modelo poderás retratar as figuras que desejares que fiquem vestidas. [...] Há ainda outro modo se quiseses aprender a retratar bem a partir do natural ou mesmo do relevo. Precisarás de um quadro de meia braça, dois terços ou mesmo uma braça inteira de cada lado. Nessa moldura feita com quatro pedaços de madeira, pequenos quadrados devem ser feitos com fios de linha ou de fino cobre, divididos com a distância de dois dedos de um a outro. Em seguida, quando tiveres de retratar algo, como uma cabeça ou o que quer que seja, debes colocar esse quadro diante dos olhos e através dele ver o que estiveres retratando. E vendo através desse quadro dividido o exemplo que estiveres retratando, assim o poderás quadricular de acordo com o modo que aqueles pequenos quadrados quadriculam-no. Assim, verás cada parte mensurada e quadriculada e, segundo o quadro estiver mais próximo ou mais distante, aqueles quadrados parecerão maiores ou menores.

1492c. LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

- 1995, p. 175⁵ O pintor deve primeiro acostumar a mão reproduzindo desenhos de mão de outros mestres e, feito esse condicionamento, auxiliado pelo julgamento de seu instrutor, deve depois se habituar a reproduzir boas coisas de relevo, com aquelas regras que se dirão a respeito do reproduzir a partir do relevo⁶.
- 1995, p. 185⁷ Primeiramente, reproduz desenhos de um bom mestre formado em arte a partir do natural, e não da prática; em seguida, relevos, os quais devem ser

⁴ Sobre esse assunto, cf. WEIXLGÄRTNER, 1954, pp. 37-71 e WOODCOCK, 1998, pp. 445-64.

⁵ Leonardo pode estar aqui se referindo ao relevo propriamente dito, o que, de resto, é bastante natural por se tratar de um artista formado no ateliê de um escultor, o relevo constituindo para ele o gênero de escultura mais semelhante à pintura. Ademais, cf. LOMAZZO, 1584, p. 159, em que Lomazzo afirma estar reproduzindo uma passagem escrita por Leonardo.

⁶ Referindo-se, provavelmente, ao item *Do reproduzir a partir do natural ou do relevo artificial* (VINCI, 1995, p. 187).

⁷ Cf. nota 5.

acompanhados por desenhos feitos desse relevo; finalmente, a partir de um bom modelo natural, o qual deve estar em ação.

1995, p. 357

Os tecidos devem ser retratados a partir do natural [...], e não te habitues, como fazem muitos, a modelos cobertos com papel ou fina pelica, porque assim grandemente havias de te enganar.

1525

PIETRO BEMBO (1470-1547)

1973, p. 1535⁸

Esta cidade⁹ [...] diariamente vê acorrerem para si muitos artífices de sítios vizinhos e longínquos, os quais, trabalhando com apuro no pequeno espaço de seus cadernos ou em suas ceras, copiam a forma das belas antigas figuras de mármore e mesmo de bronze [...], os arcos, as termas, os teatros e as demais construções [...]. Depois, quando planejam realizar alguma nova obra, observam esses modelos e, procurando assemelhar-se-lhes em artifício, tanto mais acreditam que devam ser louvados por seus esforços quanto mais suas obras assemelham-se às antigas, pois sabem e vêem que as obras antigas se aproximam mais à perfeição da arte do que as feitas desde então. Isso fizeram, mais do que outros, o senhor Giulio¹⁰, o florentino Michelangelo e Rafael Urbino – um igualmente pintor, escultor e arquiteto, o outro pintor e arquiteto também –, e fizeram-no com tamanha diligência que ambos se tornaram tão excelentes e tão claros que é mais fácil dizer quanto eles estejam próximos dos antigos mestres do que qual dos dois seja maior e melhor mestre que o outro.

1527c.

PAOLO GIOVIO (1483-1552)

1971, p. 7¹¹

[Leonardo da Vinci] antepunha ao pincel a plástica como modelo para as imagens a serem representadas sobre o plano.

1547

BENVENUTO CELLINI (1500-1571)

1549, p. 152¹²

[...] e para mostrar mais claramente a grandeza [da escultura], atualmente se

⁸ *Prose della volgar lingua*, libro III, cap. [I]. In: BAROCCHI, 1973, II. Cf. essa passagem com o relato oferecido no final do século por Armenini referindo-se a seu período de formação em Roma (ARMENINI, 1587, pp. 9-10).

⁹ Roma.

¹⁰ Segundo Barocchi (1973, II, p. 1535, nota 3), trata-se de Giulio de' Medici.

¹¹ *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaëlis Urbinatis vita; fragmentum trium diagororum*. In: BAROCCHI, 1971, I.

¹² In: VARCHI, 1549. Trata-se da resposta de Benvenuto Cellini à polêmica suscitada por Benedetto Varchi acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura. A respeito dos modelos plásticos auxiliares utilizados por Michelangelo, cf. ainda VASARI, 1568, I, p. 122; LOMAZZO, 1584, p. 252; LOMAZZO, 1590, p. 36; ARMENINI 1587, pp.

reconhece que Michelangelo é o maior pintor de que já se tenha tido notícia, tanto entre os antigos quanto entre os modernos, e isso porque tudo aquilo que ele faz em pintura extrai dos mui estudados modelos de escultura¹³; e tampouco saberia eu encontrar atualmente quem mais se aproxime dessa verdade de arte do que o virtuoso Bronzino.

1548 **PAOLO PINO (149?-1565)**

1548, f. 29r-v É preciso que o nosso pintor [...] tenha noções de escultura, o que também é oportuno ao fazer modelos para ver as poses e acomodar os tecidos [...].

1549 **ANTON FRANCESCO DONI (1513-1574)**

1549, f. 15v-16r¹⁴ [Pino]: E quanto à qualidade desses panejamentos, ela consiste inteiramente no fundamento dos nus, onde se encurtam e onde se recolhem.

[Silvio]: Enfim, sem a escultura não és nada, Pino.

[Pino]: Mas o método mais seguro e cômodo é acomodar os tecidos sobre modelos de argila ou de madeira com membros articulados, para que se possa fazer com o tecido todas as atitudes que aprouver. E como foi dito, a qualidade de tais panejamentos provém do relevo, não de forma diferente do que fazem as peles, os ossos e os músculos, ou verdadeiramente as águas que correm sobre as margens dos rios, as quais com suas ondas mostram como é a forma da margem que está por baixo. Assim também as pregas devem revelar os membros humanos, de modo que sequer um mínimo detalhe ou escuridão de sombra interrompa e deforme mais que o necessário. E serão tanto mais belos os panejamentos quanto mais puderem ser notados, sem impedimento algum, os nus subjacentes. Sobre esses nus compõe-se, com variados acessórios, a forma do traje de acordo com a vontade do artista, e serão tanto mais belos quanto com mais bela graça forem dispostos sobre os nus. Isso é o que, por hora, quero dizer sobre a qualidade dos panejamentos. Depois, quanto àquilo que concerne à graça e à prática, certamente eu não saberia dizer de onde procede, pois é sabido que se aprende a fazer os panejamentos acomodando-os sobre homens vivos, sobre modelos de argila, de madeira ou

86-7, 94, 98-9, 224-5; DU FRESNOY, 1668, p. 109.

¹³ Essa afirmação de Cellini seria contestada – ainda que exclusivamente no âmbito do *paragone*, sem preocupações sobre a validade ou não da prática – por Vincenzo Borghini após a morte de Michelangelo: *Afirma Cellini que a excelência de Michelangelo provém do fato de ele extrair dos modelos*; [...] *não acredito que se possa negar que os modelos auxiliam a pintura, mas tampouco se pode negar que os desenhos auxiliam a escultura* (in: VARCHI; BORGHINI, 1998, pp. 92-3).

¹⁴ Doni oferece assim sua resposta ao *Diálogo sobre a pintura* de Pino (1548) – em que a questão do *paragone* é abordada, sobretudo entre os ff. 24v-28r. Na obra de Doni, debatem sobre pintura e escultura a Natureza, a Arte, o escultor Silvio e o próprio Pino.

de outro modo, isto é, extraindo os panejamentos [da maneira] dos escultores ou pintores.

1549, f. 20r¹⁵

[Silvio]: [...] mas pode-se dizer que a escultura é mãe, que com seu relevo gera luz e sombras, e disso é composta toda a posição dos tecidos, os quais não podem ser feitos se antes não forem acomodados sobre os relevos, e a partir destes devem ser retratados.

1549, f. 29r-v

[Silvio]: E para mostrar-te com um claro exemplo que tenho razão, sabes, [Pino], que quando quiseres compor uma história, seja ela grande e copiosa o quanto for, possuindo tu o desenho como convém, [podes] tomar uma ou duas esculturas de relevo completo e retratá-las de infinitas faces. [...] E se em tal modo e com tal ordenação operares com a figura, conseqüentemente operarás ainda com toda espécie de animais, isto é, de um cavalo farás infinitos, e do mesmo modo de um touro ou de um cordeiro um rebanho. E a figura de relevo completo é tão capaz e universal que, uma vez que a fizeres e que esteja pousada sobre o solo, a mesma há de servir-te ao fazê-la no ar, pois parecerá voar e dela poderás servir-te em diversos modos. Então vejas o quanto tu, com a pintura, deves ao relevo, do qual te serves em tantos modos, pois que se este faltasse, na verdade não farias nada – como já te disse –, porque das concavidades e dos relevos extrais a força das tuas luzes, das tuas sombras e dos teus contornos.

1549

MICHELANGELO BIONDO (1500-1565)

1549, f. 11v-12v¹⁶

Portanto, acredito que nada mais conveniente à pintura podia ser encontrado do que essa interseção¹⁷. [Com efeito], o pintor prudente costuma perguntar aos seus pares como eles dela se servem, porquanto aquele que não é bem instruído quanto a isso costuma se equivocar em certas circunstâncias. Assim, quanto ao modo de fazê-la, deve-se tomar uma linha de lã fiada com diligência, da cor que se quiser, contanto que grossa. Os fios devem ser repartidos de modo paralelo e perpendicular entre todos os pontos marcados na moldura. Esse aparato deve ser disposto entre o objeto que se quer representar e o olho, de modo que, através do espaçamento entre os fios, a

¹⁵ Nesse trecho, o escultor Silvio rebate as afirmações que fizera o pintor Pino (ff. 15v-16r).

¹⁶ Biondo não menciona diretamente os modelos plásticos auxiliares; todavia, como se refere a objetos *imóveis* e *fixos* como modelo, é bastante aceitável que a utilização deles possa ser considerada – ainda que aliada à observação do natural.

¹⁷ Biondo refere-se à utilização da quadricula (o véu albertiano). Trata-se de um recurso recomendado ao menos desde Alberti (ALBERTI, 1999, pp. 109-110), Filarete (FILARETE, 1972, p. 677) e Leonardo (VINCI, 1995, pp. 189-190, não obstante VINCI, 1995, pp. 163-4), aprovado por Dürer (cf. com a gravura *Homem desenhando modelo feminino deitado* [em nossa seção II, fig. 17]), Vasari (VASARI, 1568, I, p. 119), Cristoforo Sorte (SORTE, 1594, f. 20r-v) e Bernardino Campi (CAMPI, 1584, p. 124) e condenado por Paolo Pino (PINO, 1548, f. 16v) – que critica declaradamente Alberti (apesar de PINO, 1548, ff. 5v-6r) – e Doni (DONI, 1549, f. 9r-v).

quadrícula possa ser inserida na pirâmide visual.

A interseção possui muitíssimas comodidades, a primeira das quais é que as superfícies, sempre imóveis, oferecem-se de modo invariável. Assim definidos os termos, logo há de se encontrar a primeira reprodução da pirâmide, o que, de fato, é muito difícil sem o auxílio da interseção, e o sábio pintor perceberá por si só que é impossível imitar algumas coisas sem esse aparato. Daqui decorre que, tratando-se de pintura, quando é considerada uma mesma superfície, ao pintar sempre será considerada a mesma pintura – o que não ocorre com igual facilidade para quem faz o mesmo em escultura. Portanto, que sejam imitados aqueles que avaliam as partes, a distância com que o objeto se afasta do centro e se esta está correta ou alterada. Justamente daí decorre a grande utilidade da quadrícula, isto é, ela mantém sempre a mesma imagem fixa diante do pintor. Uma segunda utilidade diz respeito aos estilos dos contornos e aos limites das superfícies ao se pintar um quadro corretamente, os quais facilmente podem ser estabelecidos se a quadrícula, uma vez mais, for observada nas transposições da frente, na similitude do nariz, na paridade das bochechas, na parte inferior do queixo e em todas as outras partes similares¹⁸. O pintor ainda estenderá isso ao transpor para o quadro ou para o local em que deseja pintar; para tanto, estudará as partes a serem representadas no melhor modo que souber. Finalmente, digo que essa quadrícula presta grande ajuda na finalização da pintura, porque desse modo vêem-se descritas e pintadas no plano da quadrícula as partes proeminentes e arredondadas. Assim o próprio pintor, a partir de sua experiência e de seu juízo, pode compreender quanta utilidade proporciona a quadrícula para se pintar de modo fácil e correto.

Não se devem ouvir aqueles que dizem, mesmo cientes de que um determinado pintor fosse muito acostumado ao dito aparato e que tivesse sido grandemente auxiliado por ele em sua pintura, que esse modo de operar não é útil ao pintor. Além daquilo que acima se disse, ocorre que sem esse aparato o pintor não pode fazer o que deseja. Se não me engano, ele não busca o esforço, mas sim fazer sua pintura no modo mais fácil possível, que seja elevada e semelhante ao corpo ou à imagem exemplar, e não compreendo de que modo alguém, sem o auxílio da quadrícula, possa conseguir o que almeja. Portanto, aqueles que desejam produzir frutos na pintura devem lembrar-se do uso da quadrícula, pois que sem esse aparato o pintor torna-se hesitante, ao passo que com ele avança com mais equilíbrio. O mesmo fundamento busca-se nas transposições, uma vez que com a quadrícula pinta-se cada vez melhor, e é preciso submeter-se às linhas paralelas e perpendiculares em que está o termo preestabelecido da pintura.

¹⁸ Nesse ponto, provavelmente Biondo se refere à utilização de modelos vivos.

1550, 1568**GIORGIO VASARI (1511-1574)**1568, I, p. 112¹⁹

Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, depois que tiver a mão um pouco adestrada e para se tornar mais inteligente nas artes, precisa exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo, ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com panos fixados às costas, os quais servem como tecidos e vestimenta. Porque todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem grande agilidade – estando paradas – àquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem²⁰. Depois que tiver desenhado objetos dessa espécie, praticado bastante e adquirido segurança no traço, é preciso começar a retratar coisas da natureza, exercitando-se de forma adequada e segura com todo esmero e diligência possíveis. Isso porque as coisas que provêm da natureza são, de fato, aquelas que proporcionam fama a quem a elas se dedica, pois que possuem em si, além de uma certa graça e vivacidade, algo do simples, fácil e doce que é próprio da natureza – o que se aprende perfeitamente com a natureza, mas jamais de modo suficiente com a arte²¹.

1568, I, p. 114-5²²

Os claros, os tons medianos e os escuros obtêm-se do cartão ou desenho feito para a execução da obra. É necessário que este seja bem ordenado e conduzido com bom desenho, com juízo e invenção. Uma vez que a disposição na pintura não é outra coisa senão a distribuição [dos elementos] no local em que se faz uma figura, que os espaços concordem com o juízo do olho, que não sejam disformes e que a área seja repleta em um ponto e vazia em outro. Isso provém do desenho e da prática de se retratar modelos vivos ou modelos de figuras feitos para aquilo que se deseja fazer, e esse desenho não pode ter uma boa origem se não se praticou continuamente retratando coisas naturais e estudando as pinturas dos grandes mestres e as estátuas antigas. Mas, sobretudo, o melhor são os nus masculinos e femininos, e deles ter na memória, devido à prática, os músculos do tronco, das costas, das pernas, dos braços, dos joelhos e dos pés. Depois, por meio de muito estudo, ter a certeza de que, sem ter à frente o natural, possam-se formar posições para cada gesto a partir da própria fantasia.

1568, I, p. 120²³

Costumam ainda muitos mestres, antes de transferir a história para o cartão,

¹⁹ Do capítulo XV (introdução sobre a pintura), o qual é dedicado à definição do conceito de desenho.

²⁰ Essa justificativa para a utilização dos modelos plásticos auxiliares, de imensa fortuna, seria retomada ao menos por Vincenzio Borghini (in VARCHI-BORGHINI, 1998, p. 97), Raffaello BORGHINI (1584, p. 139) e Antonio PALOMINO (1947, p. 474-5).

²¹ Passagem citada por PACHECO, 2001, p. 346.

²² Cf. nota 19. Trecho citado por PACHECO, 2001, p. 347.

²³ Nesse capítulo (XVI da introdução), Vasari discorre sobre os esboços, os desenhos e os cartões.

fazer um modelo de argila sobre um plano, dispondo de forma circular todas as figuras para ver os contrastes, isto é, as sombras que, atrás das figuras, são causadas por uma lâmpada [...]. E desse ponto, reproduzindo o todo da obra, fazem as sombras que atingem o dorso de uma e de outra figura, de modo que, por esses procedimentos trabalhosos, os cartões e a obra mostram-se melhor realizados quanto à perfeição e à força, e do papel destacam-se pelo relevo – o que revela o conjunto mais belo e melhor acabado²⁴.

1568, I, p. 122-3²⁵ [Quanto aos escorços], jamais houve pintor ou desenhista que tenha feito melhor do que o nosso Michelangelo Buonarroti, e ainda ninguém melhor o podia fazer, uma vez que ele, divinamente, fez as figuras em relevo. Primeiramente, para esse fim, fez ele modelos de argila e de cera, e a partir destes – que permanecem parados mais do que o modelo vivo – extraiu os contornos, as luzes e as sombras²⁶. Esses [escorços] proporcionam aos imperitos imensos inconvenientes porque eles não conseguem atingir com o intelecto a profundidade de tal dificuldade, a qual é a mais penosa de bem se realizar em pintura. É certo que os nossos antecessores, como amantes da arte, encontraram o modo de deduzi-los em perspectiva através de linhas – coisa que antes não se conseguia fazer –, e impulsionaram-nos tão adiante que hoje se alcançou a verdadeira maestria no fazê-los [...].

Dessa espécie [de escorços] os pintores modernos fizeram alguns difíceis, como por exemplo em uma abóbada as figuras que, quando se olha para cima, escorçam e afastam-se; denominam-se *di sotto in su*, e têm tanta força que como que furam as abóbadas. Esses escorços, no entanto, não podem ser feitos se não forem retratados a partir do natural ou se não forem reproduzidos os movimentos e as posturas a partir de modelos dispostos à altura adequada²⁷.

1568, III, p. 264²⁸ Piero [della Francesca] cultivou bastante o hábito de fazer modelos de argila, e sobre eles acomodava tecidos molhados com infinitudes de pregas para retratá-los e deles se servir.

1568, III, p. 543²⁹ Andrea [del Verrocchio] deleitou-se muito em modelar com gesso, isto é, com a matéria que se obtém de uma pedra macia extraída de Volterra, Siena e outros locais da Itália. Essa pedra, depois de passada pelo forno, triturada e misturada com água morna, torna-se macia, de modo que se pode fazer com ela o que se deseja. Em seguida ela solidifica e endurece e no seu interior

²⁴ Essa passagem é citada por PACHECO, 2001, p. 436.

²⁵ Do capítulo que trata dos escorços (XVII da introdução).

²⁶ Passagem citada por PACHECO, 2001, p. 390. Cf. também nota 12.

²⁷ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 155-6.

²⁸ Da biografia de Piero della Francesca. Cf., na seqüência do catálogo, VASARI, 1568, IV, p. 17.

²⁹ Da biografia de Andrea del Verrocchio.

podem ser fundidas figuras inteiras. Andrea, então, costumava moldar com fôrmas assim feitas coisas da natureza – isto é, pés, joelhos, pernas, braços e torsos – para poder com mais comodidade tê-las à sua frente e imitá-las³⁰.

- 1568, IV, p. 17³¹ E como [Leonardo da Vinci] quis que sua profissão fosse a pintura, empenhou-se muito em retratar a partir do natural, e algumas vezes em fazer modelos de argila sobre os quais acomodava panos molhados³². Depois, com paciência, retratava-os sobre algumas finíssimas telas brancas³³ ou de linho, trabalhando em preto e branco com a ponta do pincel de um modo extraordinário – como se pode verificar em alguns desses desenhos que estão em nosso livro.
- 1568, IV, p. 106³⁴ No ano de 1494 Piero de' Medici foi exilado. Assim, sem favorecimento ou auxílio, Mariotto [Albertinelli] retornou ao ateliê de Baccio [Fra Bartolomeo³⁵], onde se dedicou com mais intensidade a fazer modelos de argila, a estudar, a trabalhar diante do natural e a imitar as obras de Baccio, pelo que, em poucos anos, tornou-se um mestre diligente e experiente.
- 1568, IV, p. 299-300³⁶ A maneira de Leonardo agradava sobremaneira a Lorenzo [di Credi], e ele soube imitá-la tão bem que não houve quem o fizesse melhor quanto à limpeza e ao acabamento diligente da obra. Isso se pode ver em muitos desenhos feitos com tinta ou aquarela que estão em nosso livro, dentre os quais estão alguns retratos de modelos de argila – recobertos por linho encerado e argila líquida – que são imitados com tamanha diligência e acabados com tamanha paciência que quase não se pode acreditar, tanto menos igualar.
- 1568, IV, p. 355³⁷ Àquela época Andrea [del Sarto], graças ao seu talento, havia se tornado familiar a Giovanni Gaddi [...], o qual – uma vez que sempre se deleitou com

³⁰ BALDINUCCI (1845, I, p. 538) também menciona essa prática de Verrocchio assim como seu hábito de realizar máscaras mortuárias.

³¹ Da biografia de Leonardo da Vinci.

³² Nessa passagem, Vasari refere-se ao antigo hábito de se sobrepor ao modelo panejamentos umedecidos e colados ao corpo, o que parece derivar da observação dos relevos greco-romanos da Antigüidade. Esse procedimento é aprovado por Filarette (1972, p. 676-7). Leonardo, por sua vez, é enfático ao refutá-lo (VINCI, 1995, p. 357), o que faz com que o relato de Vasari assuma um aspecto um tanto quanto inusitado. Cf. ainda Vasari sobre Piero della Francesca (1568, III, p. 264) e sobre Niccolò Soggi (1568, V, p. 189); Bernardino Campi, (1584, p. 125); e Pacheco (2001, p. 443), que mostra ter conhecimento do texto leonardiano.

³³ Tela de *rensa*, assim denominada porque originária de Rheims (Rens), na França.

³⁴ Da biografia de Mariotto Albertinelli.

³⁵ Note-se ainda que Vasari, na biografia de Fra Bartolomeo, afirma que o artista costumava trabalhar valendo-se de um modelo de madeira articulado (cf. VASARI, 1568, IV, p. 101).

³⁶ Da biografia de Lorenzo di Credi.

³⁷ Da biografia de Andrea del Sarto.

as artes do desenho – fazia então Jacopo Sansovino trabalhar ininterruptamente. Pelo que, agradando-lhe a maneira de Andrea, encomendou-lhe um quadro com uma Nossa Senhora, o qual, por ter Andrea utilizado modelos e outros engenhosos esforços, foi estimado como a obra mais bela que até então tivesse pintado³⁸.

1568, IV, p. 572³⁹ Pintou [Giovan Francesco Caroto] para o conde Raimondo della Torre um gabinete inteiro com diversas cenas de pequenas figuras. E como se deleitou em fazer [figuras] de relevo – não apenas modelos para aquilo que precisava ou para acomodar tecidos sobre eles, mas ainda outras peças para seu próprio deleite –, vêem-se algumas [dessas figuras] na casa dos seus herdeiros, e em especial uma cena de meio relevo que é bastante razoável.

1568, V, p. 189⁴⁰ Niccolò [Soggi] também se dedicou muito a fazer modelos de argila e de cera, colocando sobre eles tecidos e pergaminhos molhados. Esse foi o motivo pelo qual enfraqueceu imensamente sua maneira, pois que enquanto viveu teve sempre a mesma, e por mais esforço que fizesse jamais conseguia dela se livrar⁴¹.

1568, V, p. 189-90⁴² Nessa obra Niccolò [Soggi] não se saiu muito bem, visto que em alguns nus e nas figuras vestidas que aparecem na decoração daquelas armas Niccolò pôde compreender que o estudo dos modelos é nocivo a quem deseja adquirir boa maneira.

1568, V, p. 191-2 [Niccolò Soggi] foi conduzido ao senhor Baldo Magini que, embora tivesse em mente que Andrea del Sarto pintaria a obra⁴³ [...], decidiu-se, devido às súplicas e aos conselhos de Antonio, a incumbir Niccolò de realizá-la. Este, com todos os meios de que dispunha, esforçou-se para fazer uma bela obra, o que, no entanto, não conseguiu. À parte a diligência inicial, nessa obra não se reconhecem qualidades quanto ao desenho ou outros elementos que mereçam ser elogiados, porque aquela sua maneira dura o conduzia, devido aos esforços com aqueles seus modelos de argila e cera, a um fim quase sempre cansativo e desagradável.

1568, V, p. 203⁴⁴ Tribolo, terminada a guerra – durante a qual produzira alguns modelos de

³⁸ Trata-se, com grande probabilidade, da *Madona com Cristo e São João Batista*, 1518c. (Galleria Borghese, Roma). Cf. ainda VASARI, 1568, VI, p. 177.

³⁹ Da biografia de Fra Giocondo e outros veroneses.

⁴⁰ Da biografia de Niccolò Soggi.

⁴¹ Esse julgamento de Vasari serviu como fonte para Baldinucci (1846, II, p. 58).

⁴² Da biografia de Niccolò Soggi, sendo que Vasari se refere às armas de Leão X pintadas no início de seu pontificado.

⁴³ Trata-se de um quadro para um tabernáculo feito por Antonio da Sangallo em Prato. De acordo com Vasari, Niccolò foi recomendado pelo próprio Antonio para realizar a obra.

⁴⁴ Da biografia de Niccolò Tribolo. Sobre essa pintura de Andrea del Sarto – perdida –, cf. VASARI, 1568, IV, p.

argila para seus amigos –, fez para seu grande amigo Andrea del Sarto três figuras de cera, das quais Andrea se serviu ao pintar em afresco e retratar do natural, na praça junto da Condotta, três capitães pendurados pelo pé que tinham fugido com os pagamentos.

1568, V, p. 281-3⁴⁵ Tendo o senhor Palla Rucellai encarregado Giuliano Bugiardini de fazer-lhe um quadro, o qual seria colocado em seu altar em Santa Maria Novella, começou Giuliano a pintar o martírio da virgem Santa Catarina⁴⁶. Mas – e é grande coisa – manteve-o doze anos entre as mãos sem jamais conseguir terminá-lo, pois não tinha imaginação nem sabia como realizar os tantos e diversos objetos que intervinham naquele martírio. E ainda que estivesse sempre formando pensamentos extravagantes sobre como poderiam ser feitas aquelas rodas e como deveria fazer a flecha e o incêndio que as destruiu, todavia, um dia mudando aquilo que havia feito no outro, em todo esse tempo jamais a finalizou. [...] ⁴⁷ Mas então, tendo Palla Rucellai solicitado que seu quadro fosse terminado, [...] Bugiardini resolveu trazer um dia Michelangelo para ver a obra; assim, conduziu-o até onde ela estava. Depois de ter-lhe relatado com quanta fadiga havia feito o raio que, vindo do céu, destrói as rodas e mata os que as giravam, assim como o sol que, surgindo por entre uma nuvem, liberta Santa Catarina da morte, pediu abertamente a Michelangelo – que entretanto não conseguia conter o riso ao ouvir as desventuras do pobre Bugiardini – que lhe dissesse de que modo podia fazer, à frente do quadro, oito ou dez figuras principais de soldados que estivessem em seqüência, em guarda e em fuga, caídos, feridos e mortos, pois que ele não os conseguia colocar em escorço de um modo que todos pudessem caber, em seqüência, em um espaço tão estreito como havia imaginado. Então Michelangelo, para agradá-lo, tendo compaixão daquele pobre homem, aproximou-se do quadro com um carvão, contornou com as primeiros linhas, apenas esboçadas, uma seqüência de maravilhosas figuras nuas, as quais, em escorços diversos, variadamente caíam, umas para trás e outras para frente, com alguns mortos e feridos feitos com aquele juízo e aquela excelência próprios de Michelangelo. Feito isso, foi-se, com os agradecimentos de Giuliano, que não muito depois levou Tribolo – seu grande amigo – para ver o que Michelangelo fizera, relatando-lhe todo o fato. Mas uma vez que, como foi dito, Michelangelo fizera as figuras apenas contornadas, Bugiardini não as podia empregar, pois nelas não havia nem sombra nem nada. Foi quando Tribolo resolveu ajudá-lo. Fez-lhe alguns modelos em relevo, com argila, os quais realizou de modo excelente, conduzidos com a mesma dignidade e

392 e desenhos do *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* dos Uffizi, inv. 329 F, 330 F, 321 F, 328 F.

⁴⁵ Da biografia de Giuliano Bugiardini.

⁴⁶ *O martírio de Santa Catarina de Alexandria* ainda hoje se encontra em Santa Maria Novella (fig. 3 da seção II).

⁴⁷ Nesse ponto, Vasari interrompe o relato para enumerar diversos retratos feitos por Bugiardini ao longo daqueles doze anos.

maneira com que Michelangelo fizera o desenho, e com um cinzel dentado cinzelou-os para que tivessem mais aspereza e maior força. Assim feitos, entregou-os a Giuliano. Mas como aquela maneira não agradava à pureza e à fantasia de Bugiardini, tão logo Tribolo partiu ele, com um pincel, banhando-o sucessivamente em água, alisou tanto [os modelos] que, eliminadas as ranhuras, eles acabaram por ficar completamente polidos. Assim, onde as luzes deveriam servir para retratar e fazer sombras mais ásperas, sucedeu que se eliminou aquilo que fazia a obra perfeita. Tendo depois Tribolo ouvido isso do próprio Giuliano, riu da simplicidade daquele homem, que finalmente concluiu a obra, e não se tem notícia de que Michelangelo alguma vez a tenha visto.

1568, V, p. 333⁴⁸ E ainda que se vejam nessa obra⁴⁹ alguns torsos contorcidos, de costas ou de frente, e algumas inclinações dos flancos, tudo feito por Jacopo [Pontormo] com extraordinário estudo e grande esforço – pois que para quase todas as figuras fez modelos de argila completos –, todavia o conjunto está distante da sua maneira e, como a quase todos parece, está sem equilíbrio. Na maior parte das figuras os torsos são grandes, os braços e as pernas pequenos; isso para não falar das cabeças, nas quais não se vê nada daquela maestria e singular graça que ele costumava lhes conferir para total satisfação de quem admira as suas demais pinturas. Pelo que parece que nessa obra considerou apenas algumas partes e não conferiu importância alguma às outras mais importantes. [...] Mas a verdade é que, estando velho e muito cansado de fazer retratos, modelos de argila e de trabalhar sobremaneira em afresco, foi acometido por uma hidropisia, o que, finalmente, provocou sua morte aos 65 anos. Depois disso, foram encontrados em sua casa muitos desenhos, cartões, belíssimos modelos de argila e um quadro de Nossa Senhora [...].

1568, V, p. 412⁵⁰ Mas é bem verdade que, fazendo essa obra⁵¹, Benvenuto [Garofalo] fez aquilo que até então não havia sido usado na Lombardia, isto é, fez modelos de argila para ver melhor as sombras e as luzes. Serviu-se ainda de um modelo articulado de madeira que tinha todos os membros removíveis, o qual ele acomodava a seu modo, vestido com tecidos, em diversas posições. Mas, o que é o mais importante, retratou a partir do modelo vivo e do natural todas as minúcias, porque sabia que o caminho correto consiste na imitação e na observação do natural.

⁴⁸ Da biografia de Jacopo Pontormo.

⁴⁹ Coro da capela maior de San Lorenzo, em Florença – obra perdida. Sobre o assunto, cf. FALCIANI, 1998, pp. 84-99.

⁵⁰ Da biografia de Benvenuto Garofalo.

⁵¹ Vasari refere-se ao *Massacre dos inocentes* que Garofalo pintou para a capela da igreja de *San Francesco* em Ferrara (1519); atualmente o original está na Pinacoteca Nazionale da mesma cidade (fig. 2 da seção II).

- 1568, V, p. 460-1⁵² [...] colocou-se Battista [Franco] a desenhar com imensa diligência as estátuas de Michelangelo que estão na Sacristia Nova de San Lorenzo, quando então, dedicando-se a desenhar e a reproduzir em relevo todos os escultores e pintores de Florença, com eles muito aprendeu. Todavia, revelou-se o seu erro de jamais ter querido retratar a partir do natural ou colorir, limitando-se a imitar estátuas e poucas outras coisas que lhe enrijeceram e enfraqueceram a maneira a tal ponto que não conseguia se livrar dela nem fazer com que suas obras não ostentassem um aspecto duro e cortante [...]⁵³.
- 1568, V, p. 539⁵⁴ Mas, antes de partir, [Daniele da Volterra] pensou em levar consigo alguma obra com a qual se faria apresentar. Assim, tendo feito em uma tela a óleo uma flagelação de Cristo em que aparecem muitas figuras, e porque a realizara com todo o cuidado possível, servindo-se de modelos e retratos do natural, levou-a consigo.
- 1568, V, p. 545⁵⁵ Tendo o senhor Giovanni della Casa [...] começado a escrever um tratado sobre a pintura⁵⁶, e querendo esclarecer alguns detalhes e algumas minúcias com o auxílio dos homens de tal profissão, encomendou a Daniele [da Volterra], com toda a diligência que lhe fosse possível, um modelo de argila de um Davi. Depois fez Daniele pintar, ou melhor, retratar em um quadro o mesmo Davi – que é bellissimo – de todos os lados, isto é, de frente e de costas⁵⁷. Esse quadro, coisa caprichosa, pertence hoje a Annibale Rucellai⁵⁸. Ao mesmo senhor Giovanni fez um Cristo morto com as Marias; e, em uma tela⁵⁹ produzida para ser enviada à França, fez Enéias que, despindo-se para dormir com Dido, é surpreendido por Mercúrio – que parece falar algo a Enéias conforme se lê nos versos de Virgílio.

⁵² Da biografia de Battista Franco.

⁵³ Na seqüência, Vasari fala sobre a amizade mantida entre Battista Franco, Bartolomeo Ammanati e Girolamo Genga. Battista Franco teria conhecido Ammanati quando ambos estudavam o túmulo dos Medici em San Lorenzo, depois do que os três teriam morado juntos.

⁵⁴ Da biografia de Daniele da Volterra.

⁵⁵ Da biografia de Daniele da Volterra.

⁵⁶ Schlosser (1993, p. 210) acredita que com esse tratado – perdido – della Casa tivesse a intenção de participar das disputas desencadeadas por Benedetto Varchi acerca do *paragone* entre pintura e escultura.

⁵⁷ Note-se aqui que Vasari aceita uma proposição de Leonardo (VINCI, 1995, p. 160).

⁵⁸ Essas obras – trata-se de duas telas com Davi e Golias – foram recentemente restauradas e podem ser vistas no museu do Louvre (fig. 15 e 16 da seção II).

⁵⁹ Em 1922, Hermann Voss encontrou – em uma coleção particular, na Suécia – uma pintura em painel com essas características. Talvez se tratasse de uma cópia, visto que Vasari menciona uma obra feita sobre tela; de todo modo, desconhece-se sua localização atual. O mais surpreendente, entretanto, é que há uma escultura, atribuída a Daniele e não mencionada por Vasari, que representa Dido em atitude idêntica à da pintura. Essa peça está atualmente em Munique – *Bayerisches Nationalmuseum* (fig. 1 e 2 ao final do catálogo). Cf. JOANNIDES, 1993, pp. 818-9 e ROMANI, 2004, pp. 136-43.

1568, VI,
p. 177-8⁶⁰

A amizade e as experiências que Andrea del Sarto e Jacopo Sansovino compartilharam durante a infância e a juventude auxiliaram muito a ambos. Um na pintura e outro na escultura, perseguiram a mesma maneira quanto ao desenho, alcançaram a mesma graça quanto à execução. Isso porque, debatendo entre si sobre as incertezas da arte e fazendo Jacopo modelos de figuras para Andrea, ajudavam-se muito um ao outro. E que isso seja verdade demonstra o quadro de *São Francisco*⁶¹ feito para as freiras da rua Pentolini, no qual há um São João Evangelista que foi retratado de um belíssimo modelo de argila que, naqueles dias, Sansovino fizera ao concorrer com Baccio da Montelupo, pois a *Arte di Por Santa Maria*⁶² queria fazer uma estátua em bronze com quatro braços para um dos nichos de Orsanmichele em frente à rua *dei Cimatori*. E ainda que Jacopo tenha feito um modelo de argila mais bonito do que o de Baccio, todavia a encomenda foi conferida ao Montelupo – sendo ele mestre mais experiente –, não obstante fosse melhor a obra do jovem.

1568, VI, p. 179⁶³

Tendo visto Pietro [Perugino] a bela maneira de [Jacopo] Sansovino, conseguiu que ele lhe fizesse muitos modelos de cera, e entre outros um Cristo deposto da cruz, com muitas escadas e figuras, algo que de fato era belíssimo. Essa peça, junto de outras coisas dessa espécie e modelos de diversas fantasias foram depois todos recolhidos pelo senhor Giovanni Gaddi e hoje estão na casa deste em Florença, na praça da Madona⁶⁴.

1560

BERNARDINO SCARDEONE (1478-1574)

1560, p. 371⁶⁵

Conforme se diz, Francesco Squarcione foi homem de grandíssimo juízo nessa arte, ainda que não de muito exercício. Todavia, possuiu esculturas e muitas pinturas, e instruíra através desse método e técnica Andrea [Mantegna] e seus demais discípulos, utilizando esses materiais mais do que os modelos produzidos por ele próprio [...].

⁶⁰ Da descrição das obras de Jacopo Sansovino.

⁶¹ Trata-se da *Madona das harpias* (1517), dos Uffizi (fig. 4 da seção II).

⁶² I.e., *Arte della seta*.

⁶³ Da descrição das obras de Jacopo Sansovino.

⁶⁴ O grupo foi conservado e atualmente se encontra em Londres, no Victoria and Albert Museum (fig. 5 da seção II).

⁶⁵ Agradeço essa referência ao professor Marco Collareta, que gentilmente chamou minha atenção para o uso de modelos tridimensionais por parte do Squarcione. Para uma visão mais apurada sobre a *vida* desse pintor escrita por Scardeone, cf. COLLARETA, 1999, pp. 29-36. Entretanto, é importante notar que Scardeone está se referindo a esculturas antigas – as quais talvez Squarcione tivesse trazido de sua viagem à Grécia – e não a modelos plásticos auxiliares propriamente ditos. Cf. ainda VASARI, 1568, III, p. 548.

1564

VINCENZIO BORGHINI (1515-1580)1998, p. 96-7⁶⁶

Dizem os pintores que [...] não compreendem em que modo a escultura possa ser sua lanterna⁶⁷, porque dizem que a essas artes tudo lhes é proposto como modelo pela natureza e pelo mundo, o qual possui os dois elementos que devem ser levados em consideração para sua arte, isto é, o relevo e a cor. Desses dois elementos, a escultura abraçou apenas um e, abandonando as cores, precipitou-se inteira ao relevo. A pintura então abraçou as cores todas, mas nem por isso abandonou o relevo, o qual ela vai investigando e imitando muito sollicitamente e com toda a diligência e indústria, de modo que quer que as cores lhe sirvam principalmente para esse acordo e essa finalidade. E não pretendem de modo algum extrair esse relevo da escultura, mas da própria natureza, do próprio [relevo] e dos modelos vivos – e sem o suplicar. E se os escultores disserem que o relevo da natureza lhes pertence, os pintores, rindo, perguntarão se eles o compraram, onde está o contrato ou, se lhes foi dado pela natureza, onde está o termo de doação [...]. [Os pintores], para fazer seus relevos, não precisam de outro auxílio além do da própria natureza, o qual reconhecem como proveniente dela e dela o querem, não de outros. E do mesmo modo que os escultores freqüentemente se servem de esboços e desenhos, assim também eles se servem às vezes de modelos; todavia, fazem-no por uma certa comodidade⁶⁸, para não precisar fazer posar o modelo nu durante o dia inteiro, exposto, com grande desconforto, ao frio do inverno ou às moscas do verão. Todavia às vezes se servem, como disse, de modelos para observar certos ângulos e extrair algo de universal, mas quanto à perfeição e ao acabamento só se contentam com o modelo vivo, e ainda dizem mais, isto é, que quem quer que retrate sempre das estátuas e esculturas jamais será perfeito e sempre se verá nas suas figuras uma certa aspereza e dureza, pois o macio e suave é dado pela figura viva e não pela pedra⁶⁹.

⁶⁶ In: VARCHI-BORGHINI, 1998. Também in: BAROCCHI, 1971, I, pp. 623-4. Trata-se de um trecho da tardia contribuição de Vincenzo Borghini à disputa acerca do *paragone*, a qual surgiu quando foram reacendidas as polêmicas sobre o tema no momento em que se tentava decidir qual deveria ser a disposição das representações da pintura, escultura, arquitetura e poesia nas exéquias de Michelangelo transcorridas em San Lorenzo. Borghini era o lugar-tenente da *Accademia del Disegno*, e então, refletindo sobre o assunto, escreveu um texto não publicado à época e intitulado *Selva di notizie* – o manuscrito, identificado por Barocchi, é mantido pelo *Kunsthistorisches Institut* de Florença.

⁶⁷ Referindo-se à célebre afirmação de Michelangelo contida na resposta à sondagem de Varchi (cf. VARCHI, 1549, pp. 154-5). Sobre o assunto, cf. BERBARA, 2005, pp. 103-9.

⁶⁸ Segundo Vasari, por serem *imóveis e sem sentimento*, os modelos *conferem grande agilidade àquele que desenha* (Vasari, 1568, I, p. 112).

⁶⁹ A esse respeito, cf. as críticas de Vasari a Niccolò Soggi e Battista Franco (VASARI, 1568, V, pp. 189-92, 460-1).

1564**GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO (15??-1584)**

1564, f. 81v

Antes de mais nada, o pintor sensato e prudente deve procurar dominar o tema da história. Depois, deve ordená-la conforme deve ser, e nisso deve imitar o arquiteto, o qual, antes de iniciar o edificio que deseja executar, faz dele um modelo em madeira ou um desenho sobre papel. Assim como o arquiteto, o pintor deve fazer os esboços, os cartões e os modelos⁷⁰, e não deve confiar na mente, porque ela é fraca – algumas vezes, um belo capricho é esquecido se não é desenhado sobre o papel.

1568?**BENVENUTO CELLINI**

1857, p. 365

Ocorre que a sua luz vem a ser a escultura, e todos os grandes pintores, para tudo o que quiseram fazer em pintura, primeiramente fizeram pequenas esculturas a partir das quais retrataram. E com essa admirável luz, conforme diz o nosso magnífico Michelangelo⁷¹, foram iluminados. Como exemplos, podem-se ver a obra do pintor Masaccio em Santa Maria del Carmine, em de Florença; e algumas belas obras do pintor Leonardo da Vinci em Milão e Florença; e [obras] em Roma do nosso Michelangelo – escultor, pintor e arquiteto.

1569c.**CARLO URBINO DA CREMA (1510/20-post 1585)**f. 111r-v-112r-v⁷²

Não há dúvida alguma de que o artifício e o fim do desenho consiste na disposição dos corpos e dos objetos. Tampouco se deve acreditar naqueles que, por saber distribuir juntos um ou mais corpos – assim como há e houve muitos –, e confiantes em tal qualidade, ao final viram-se enganados e não conquistaram aquele pleno louvor que teriam tido se possuíssem discernimento para dispor os objetos. E isso mais ainda, porquanto mais difícil, quanto à disposição dos corpos elevados, com ou sem parâmetro. Entendo que possuem parâmetro aqueles corpos humanos que ficam assentados, com parâmetro de distância, sobre pedestais, palcos ou qualquer outro plano superior, sobre nichos e semelhantes locais. Contudo, são mais difíceis aqueles que são feitos entre as nuvens e soltos no ar, de acordo com a vontade do pintor, como que voando sem qualquer parâmetro de distância, pois que nesse caso o pintor não é orientado por uma posição real ou estável conhecida quanto à altura e à distância. Todavia, acreditavam e ainda

⁷⁰ Talvez aqui se trate de desenhos-modelo de figuras isoladas. Com o mesmo sentido, *cartoni*, *schizzi* e *modelli* reaparecem no fôlio 91r.

⁷¹ Cf. a resposta de Michelangelo à sondagem promovida por Varchi (VARCHI, 1549, pp. 154-5).

⁷² Trecho extraído do *Codex Huygens (Regras do desenho)*, manuscrito pertencente à Morgan Library de Nova Iorque, que gentilmente nos forneceu reproduções dos fôlios 111r-112v. Parcialmente também citado por PANOFKY, 1996, p. 54, n. 153.

acreditam alguns ótimos pintores – que desejam alcançar tal arte no formar os corpos – que a prática do retratar pequenos e bem acabados modelos de madeira, estuque, cera ou argila constitui a verdadeira arte da qual pode se servir o pintor para imitar os objetos. Sem consideração pela verdadeira ciência – na qual está depositado o todo das demonstrações que até aqui fizemos – [acreditam que possam] extrair desses modelos o desenho de acordo com o movimento e o ponto de vista e depois transferi-lo, em tamanho adequado, segundo deva ser realizado em parede ou tela. Esses pintores esforçavam-se e esforçam-se mais para ver os escorços, as luzes, as sombras e as invenções de movimentos do que para aprender ou executar a disposição dessas partes na subsequente transferência de um modelinho de mais ou menos um palmo ao tamanho maior – servindo-se deles, como digo, sem qualquer outra regra, pelo que temos visto muitíssimos e recorrentes erros. Porque se o olho abraça uma quantidade pequena como aquela, e querendo-a transferir para um tamanho maior em uma obra, digo que se aquela pequena quantidade não for feita ou retratada conforme à regra – formando-a de acordo com o ângulo em relação à distância, altura e posição daquele, e assim transferindo-a para um tamanho maior proporcionalmente, de modo que seja obtido o corpo de acordo com a verdade da visão proporcionalmente –, [nesse caso], devido à distância, na ampliação os pontos e membros que se percebem no modelinho podem ser vistos, revelando-se na transferência ao [tamanho] maior devido à posição do corpo e do olho.

E para concluir o método e a regra que devem ser seguidos ao se servir dos pequenos modelos – quando sob um mesmo ângulo serão transferidos os corpos maiores a partir dos menores, desde que o parâmetro da altura e da distância seja proporcional ao modelinho e também ao corpo que se deve transferir em tamanho maior –, [note-se que] é no formar o ângulo que se verifica a qualidade da transferência. E isso seja dito para incitar os meus artistas a conhecer isso, e começaremos com essa primeira figura da visão superior, demonstrando as alterações de corpo que são produzidas em relação ao local, ao olho e à distância⁷³.

[...] E isso como advertência àqueles que se servem dos modelinhos, para não os privar deles, uma vez que são o auxílio daqueles que são desprovidos da parte mais nobre em que a nossa arte vai buscar a nobreza.

1571

ACADEMIA DO DESENHO

n. 24. f. 30r⁷⁴

Ainda durante a mesma manhã foi feita a votação por conta do estudo que no

⁷³ Carlo Urbino refere-se ao desenho no fólio 111r (fig. 29 da seção II). Ao longo do fólio 112r-v, o autor procede com a explicação técnica do desenho.

⁷⁴ Manuscrito mantido no Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, n. 24, f. 30r – pasta relativa ao período entre 1563 e 1571. Referindo-se à manhã de 14 de janeiro de 1571. Reproduzido também in:

momento é desenvolvido na academia, isto é, que cada um deve fazer um modelo de argila e dispor sobre ele tecidos, o qual deve ser retratado duas vezes por semana, isto é, aos domingos e às quintas-feiras. E depois que o modelo tiver sido retratado, deve-se sortear a quem deva ser dado outro, e que ninguém possa vir assistir se não estiver desenhando. Assim, a votação foi vencida por dezessete favas pretas contra duas brancas.

1575-8 FEDERICO ZUCCARI (1543-1609)

1982, p. 48⁷⁵

Ademais, [deve-se] mostrar aos jovens pintores o quanto é útil, bom e mesmo necessário fazer modelos de argila e reproduzi-los para dominar as luzes, as sombras e o esbatimento das figuras, e como essas figuras devem ser vestidas graciosamente, com discernimento nos tecidos e pregas, e como e por que devem ser feitos os cartões grandes e outras coisas do gênero. Do mesmo modo, [deve-se mostrar] aos escultores o quanto ilumina e é útil e bom o desenhar a pena, a lápis ou de outro modo, pois que sendo uma mesma alma em dois corpos – pintura e escultura –, e sendo a faculdade do desenho sua verdadeira alma, convém tanto a uma quanto à outra [conhecer] a prática e a ciência uma da outra.

1580 CRISTOFORO SORTE (1506/10-1595/7)

1594, f. 20r-v

Digo portanto que, quando eu era mantido pelo excelentíssimo senhor Federico Gonzaga, duque de Mântua, fui encarregado de pintar um aposento no castelo – no lado que oferece vista para o lago –, o qual foi construído com o teto em forma de arco, com uma ampla área ao centro e com uma pequena nave ao redor. Nele deveria ser representada uma galeria com colunas tortas, balaústres e teto semelhante àqueles aposentos que há em Roma na sala de Sua Santidade, de tal modo que se representasse um belíssimo claustro⁷⁶. E quando me exercitava com Giulio Romano – o qual era pródigo em belíssimas invenções, tanto em pintura e arquitetura quanto em perspectivas de planos e escorços –, ele mostrou-me dois modos para conduzir a dita obra. O primeiro considera dois pontos, um dos quais deveria ser colocado no meio do espaço –

WAŻBIŃSKI, 1987, II, p. 493.

⁷⁵ In: PEVSNER, 1982, p. 48, nota 40. Carta encontrada por Nikolaus Pevsner na Biblioteca Nacional de Florença em que Federico Zuccari solicita uma reforma na *Accademia del Disegno*. Também reproduzida por HEIKAMP, 1957, pp. 216-8 e WAŻBIŃSKI, 1987, II, pp. 489-93.

⁷⁶ Essa encomenda recebida de Federico Gonzaga, e que não foi conservada, era destinada ao *Palazzo Ducale* de Mântua. Na seqüência da passagem aqui reproduzida, Sorte dá a entender ter contado com o auxílio dos irmãos Cristoforo e Stefano Rosa para realizá-la, embora isso não fique totalmente claro no texto (cf. SCHULZ, 1961, p. 95). Quanto aos aposentos papais em Roma, Barocchi (1960, I, p. 297, n. 4) acredita que Sorte esteja se referindo à Sala dos Pontífices, no *Appartamento Borgia*, a qual foi pintada por Pinturicchio.

que é o ponto para o qual convergem as linhas –, ao passo que o outro seria disposto abaixo do horizonte⁷⁷. Isso deveria ser feito do mesmo modo que se observou na perspectiva do plano há pouco demonstrada⁷⁸ – seja no que se refere ao ponto para o qual convergem as linhas, seja quanto ao ponto disposto abaixo do horizonte. O outro modo consiste em um espelho sobre o qual se entrelaça, em uma moldura, uma quadrícula com a mesma dimensão do espelho. Essa quadrícula deve ser feita com linha ou com fios de seda preta, dividida em tantos quadrados quantos se quiser. Em seguida, ela deve ser disposta sobre o espelho, muito bem fixada. E querendo-se imitar no teto colunas, figuras ou outra coisa em escorço, deve-se fazer, primeiramente, o objeto que se quer pintar em relevo, isto é, deve-se fazer um modelo. Este deve ser colocado à altura adequada, à distância que deve ser representado, com a iluminação conveniente para que se possam ver a incidência das sombras e os relevos nos seus devidos lugares. E o mencionado espelho, sobreposto pela quadrícula, deve ser colocado embaixo [do modelo], no meio da sala ou lugar em que se há de pintar. É preciso garantir que o espelho seja o horizonte, mas que fique acomodado de tal modo que o reflexo de tudo que se há de imitar possa ser visto. Feito isso, é necessário que o pintor se instale adequadamente, com o olhar fixo, com um papel quadriculado em mãos, até que tenha delineado o que vê no espelho, insistindo nas sombras, nas esfumaturas e nas luzes com os seus reflexos apropriados. Se o que foi dito for seguido, sem nenhuma resistência há de se ver a obra alcançar sucesso, como prova a seguinte figura⁷⁹.

1583

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA (1507-1573) – EGNAZIO DANTI (1536-1586)

1583, p. 87⁸⁰

Tendo tomado as luzes e sombras de um modelo, [Tommaso Laureti] coloriu

⁷⁷ Método fundamentado na projeção geométrica e que se vale do ponto principal – conhecido também como ponto de horizonte ou de perspectiva (cf. VIGNOLA-DANTI, 1583, pp. 4-6) – e do ponto de distância, o qual, nesse caso, deveria ser rebaixado para que fosse criada a ilusão de um escorço mais acentuado. Efetivamente, o resultado corresponde ao afastamento do ponto de distância.

⁷⁸ Sorte faz alusão ao f. 19v, em que expõe o método tradicional – com ponto principal e ponto de distância – para a projeção em perspectiva quando não se trata de uma visão de baixo para cima.

⁷⁹ Sorte faz referência a um desenho impresso ao f. 21r, o qual representa, em escorço, uma coluna em escorço com relevos bastante salientes. Esse desenho não consta na edição de 1580, e Barocchi (1960, I, pp. 271-301, 526-39), que não conseguiu consultar a edição de 1594, procurou suprir essa lacuna com um desenho que representa uma arquitetura sendo projetada em um espelho (p. 537). Embora o desenho proposto por Barocchi não apresente uma relação direta com o que foi inserido na edição de 1594, seguramente ilustra com muito maior precisão o método de Giulio Romano (cf. figuras 18 e 19 da seção II).

⁸⁰ A citação faz parte do capítulo VIII, no ponto em que Danti discorre sobre o modo para se realizar perspectivas em abóbadas. O comentador faz referência a uma pintura, hoje perdida, realizada por Tommaso Laureti em Bolonha na *sala di Alessandro* do *palazzo Vizani* (cf. SCHULZ, 1961, p. 98). Trata-se, com efeito, de um modelo arquitetônico.

o forro vivazmente e representou essa galeria como se fosse feita de diversas pedras nobres.

- 1583, p. 89-90⁸¹ [Ottaviano Mascherino] então, depois que obteve a concavidade da *[Sala] Bologna* [...], fez os cartões de acordo com as regras usuais. Em seguida transferiu-os para a abóbada e, fixando o olhar no meio da sala, no lugar da distância, foi lentamente, com o auxílio de um nível, corrigindo todas as coisas. E quem quiser saber o quão extraordinária é essa prática, que suba para ver de perto as colunas da arquitetura pintada em perspectiva nessa *[Sala] Bologna*. Quem assim fizer verá que essas colunas parecem coisas extravagantes, uma vez que, para respeitar as concavidades da abóbada, foi necessário fazê-las com linhas extravagantes para que, ao serem vistas, parecessem corretas. E como o valor dessas arquiteturas pintadas em perspectiva está no distribuir corretamente as luzes e as sombras, de modo que tenham força e pareçam verdadeiras, Mascherino fez um modelo em relevo de um quarto dessa abóbada, assim como em coisas semelhantes é necessário fazer. Com o auxílio desse modelo observou as luzes e as sombras e transferiu-as para a pintura exatamente no modo que são vistas no modelo. Isso faz com que essa galeria pintada em perspectiva pareça ser verdadeira, iludindo quem a vê – sobretudo em relação à altura.

1584 BERNARDINO CAMPI (1522-1591)

- 1584, p. 121-9⁸² *O parecer sobre a pintura do senhor Bernardino Campi – pintor cremonense*

Tendo sido eu, com insistência, amplamente requisitado por alguns pintores amigos meus – sobretudo por Antonio da Udine, Vincenzo da Caravaggio e pelo cremonense Brandimarte dalla Torre⁸³ – para que lhes fizesse um discurso sobre a arte da pintura, durante vários dias resisti à vontade deles por saber-me inexperiente para tal empreitada. Mas, enfim, vencido por seus pedidos e para que não pareça que ao fingir não ser capaz eu queira evitar a fadiga, coloquei-me a escrever estas poucas e mal compostas linhas.

Digo então, segundo o meu parecer, a qualquer elevada inteligência que queira aprender a arte da pintura, que antes é necessário aprender a imitar toda

⁸¹ Ainda sobre as perspectivas em abóbadas. Danti agora se refere ao teto da *Sala Bologna* do Vaticano – decorada por ordem de Gregório XIII e atualmente não acessível ao público. Uma vez mais, trata-se de um modelo arquitetônico. Cf. o método de Giulio Romano descrito por SORTE, 1580, f. 20r-v assim como KEMP, 1990, pp. 70-2.

⁸² In: LAMO, 1584.

⁸³ Pouco se sabe sobre esses pintores. Antonio da Udine, o Moretto, é citado por Lamo (1584, p. 56); teria auxiliado Bernardino na decoração da casa de Alessandro Castiglione. Vincenzo da Caravaggio talvez seja Moietta Vincenzo da Caravaggio, o qual, segundo Lomazzo (1584, pp. 421-2), era especialista na composição de frisos *com festões, brasões, grotescas e coisas similares*.

espécie de desenho, escolhendo, no entanto, sempre os melhores e mais nobres. Depois, é preciso aprender a retratar o relevo que recebe a luz do alto e incide no meio do mesmo, sempre com atenção a tudo aquilo que faz. É como se se figurasse uma coluna, a qual, recebendo a luz ao meio, fosse sombreada nas demais partes. Depois disso será necessário aprender a retratar a partir do natural, como seria fazer um retrato em cada modo que acontecesse na pintura, e fazê-lo bem⁸⁴. E surgindo a ocasião de pintar uma história, é necessário esboçar a invenção⁸⁵ no melhor modo possível, tendo, no entanto, sempre a lembrança dos desenhos já retratados.

Em seguida, [que o artista] faça uma figura de relevo, em cera, de mais ou menos meio palmo – segundo o seu parecer. Essa figura deve estar em pé, com as pernas um pouco abertas e os braços estendidos, de modo que facilmente se possa moldar com gesso e⁸⁶ produzir em cera tantas quantas forem necessárias para a história. Enquanto estiverem frescas será possível ajustá-las em seus atos, ao passo que se endurecerem demasiadamente poderão então ser colocadas por um tempo em água morna, e assim amolecerão. Como o pintor fará tantas figuras quantas precisar, poderá ajustá-las segundo a sua invenção, depois fixá-las sobre uma tábua com o auxílio de um ferro quente e acomodá-las aí de acordo com o seu desenho⁸⁷.

Depois disso [o pintor] deve tomar uma moldura que esteja no esquadro – isto é, que tenha todos os quatro ângulos retos – e, com um compasso, deve marcar por toda a sua volta uma medida que seja tão grande quanto a cabeça de uma das figuras de cera. Em cada ponto marcado na moldura deve fixar um pequeno prego e, de um prego ao outro, deve estender finos fios por toda a moldura. Isso se deve fazer na altura e no comprimento da moldura, de modo que se obtenha uma quadrícula com quadradinhos *iguais entre si (sic)*⁸⁸. Ao mesmo tempo, [o pintor] deverá marcar a dita quadrícula sobre o papel

⁸⁴ A esse respeito, Paola Barocchi (1971, I, p. 931, nota 3) já ressaltou como a concepção absolutamente prática da proposta metodológica de Bernardino está ainda em concordância com os preceitos de Leonardo (Cf. VINCI, 1995, pp. 175, 185). Ademais, o método de Bernardino – isto é, imitação de desenhos, relevos e natural – está em conformidade também com Vasari (cf. VASARI, 1568, I, pp. 112, 114); apenas depois de acostuada a mão com os desenhos é que o pintor deveria passar aos corpos com relevo – ainda que, para Vasari, as *coisas vivas* fizessem parte de um programa mais avançado.

⁸⁵ Aqui se optou por traduzir *invenzione* por *invenção* – e não *criação* – com a intenção de evidenciar, tanto quanto possível, a distinção entre aquilo que se alcança por meio da técnica e de esforços pessoais – *in+venio* – e aquilo que pode ser fruto da mente de um *homem criador*. *Invenção* com o sentido de *criação*, todavia, é um conceito que já pode ser sentido, por exemplo, na obra de Comanini.

⁸⁶ No original “ou”, o que parece ser um engano.

⁸⁷ O método de utilização dos modelos plásticos auxiliares proposto por Bernardino, que insere os modelos em uma espécie de *palco*, encontra semelhanças sobretudo com a prática de Tintoretto (cf. RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7). De todo modo, mesmo em Vasari encontram-se recomendações semelhantes (cf. VASARI, 1568, I, p. 120).

⁸⁸ Cf. nota 17.

que se quer desenhar. Tirará depois a quadrícula da moldura e a colocará reta, em pé, junto às figuras de cera. Fará uma linha ao longo da tábua na qual estão as ditas figuras, a qual deve se encontrar com um dos fios da quadrícula, e fará outra, transversalmente, a qual deve se encontrar com outro fio da quadrícula. E isso se deve fazer porque o homem, ao retratar, não pode estar seguro do que vê se não for guiado por essas duas linhas. Depois, deverá [o pintor] traçá-las sobre o papel marcado, e tudo aquilo que vir dentro da quadrícula colocada junto às figuras de cera será desenhado sobre o mesmo papel quadriculado⁸⁹. Considerando-se, no entanto, que a obra deva ser vista em um local elevado, o modelo deverá ser posto no alto, acima do pintor. E se o modelo for posto no alto e o pintor estiver embaixo, ao ver se perderá o plano em que repousam as figuras e em que estão marcadas aquelas duas linhas que asseguravam a visão. Portanto, nesse caso será necessário colocar uma tábua atrás das figuras, na qual devem ser desenhadas aquelas duas linhas que se encontram com os fios da quadrícula para que as exigências da visão sejam atendidas⁹⁰. Mas se a obra tiver de ser vista em um local rebaixado, então o pintor colocará o modelo embaixo estando ele no alto para retratar; e se a obra tiver de ser vista à altura da visão, deve-se colocar o modelo à altura da visão. E em qualquer modo que se tenha de ver a pintura, à altura da visão, em um local elevado ou rebaixado, se for necessário manter uma certa distância, deve-se colocar o modelo distante para retratá-lo. Se, todavia, a obra precisar ser vista de perto, deve-se colocar o modelo próximo, disposto, naturalmente, de um modo que se possa vê-lo. E com esses esforços, bondoso leitor, [o pintor] terá então as figuras conforme a história, as luzes e os caimentos das sombras e o diminuir das figuras em perspectiva.

Apresentando-se figuras vestidas, é então necessário fazer outro modelo de cera que seja bastante esguio, de um palmo e meio, porque se [o pintor] não o fizesse assim a figura vestida ficaria apenas esboçada. Esse modelo deve ser formado como se disse acima e, depois, deve ser acomodado na posição da figura vestida. E, para vesti-lo, é preciso tomar dois tipos de tecido, isto é, um fino e outro grosso, banhando-os com água⁹¹ e acomodando-os ao redor segundo o juízo. Querendo fazer uma vestimenta grossa, [o pintor] tomará o tecido grosso; querendo fazê-la fina, tomará o tecido fino; se quiser vestir de seda, tomará da mesma seda. Se alguém tiver um pequeno modelo de madeira

⁸⁹ Cf. Michelangelo BIONDO, 1549, f. 12r-v.

⁹⁰ Quanto a esse inconveniente, convém recordar as soluções apontadas por De Piles (DU FRESNOY, 1668, p. 110). Sobre os escorços, cf. ARMENINI, 1587, pp. 89-92. Cf. ainda com o método utilizado por Cristorofo Sorte (1594 (1580), f. 20r-v). Ademais, a proximidade entre os métodos de Bernardino e de Giulio Romano é evidenciada ainda mais porque se sabe que o jovem Bernardino, após deixar o ateliê de Giulio Campi, transferiu-se para Mântua, para junto de Ippolito Costa, para acompanhar os trabalhos que realizavam Rinaldo Mantovano e Fermo Ghisoni a partir dos cartões de Giulio Romano – Bernardino somente retornaria a Cremona em 1541 (cf. LAMO, 1584, p. 29).

⁹¹ Cf. nota 32.

será bom, mas a mim agradaria mais se ele fosse de tamanho natural, pois que se encontrariam mais coisas que se acomodariam a ele. E se quiser fazê-lo ficar em pé, que ele tenha uma argola na cabeça para fixá-lo ao forro e, assim, [o pintor] poderá retratá-lo com o auxílio da quadrícula descrita acima – com a ressalva de que esta necessitaria ser feita com a medida da cabeça de tal modelo. A partir daí, procuraria toda espécie de vestimentas segundo o seu parecer.

Se quiser ampliar o desenho da obra, faça-o sobre a quadrícula, e faça com que cada um dos quadradinhos seja tão grande quanto as cabeças das figuras que tiverem de estar na obra; assim, facilmente se remeterão do pequeno ao grande. Apresentando-se na obra figuras nuas, cabeças, braços, mãos ou pés, então é necessário retratar a partir do natural. E querendo fazer as coisas mais perfeitas, observe as coisas antigas e boas de relevo, ou mesmo dos melhores escultores modernos, porque aí se vê uma diferença que o homem por si só não reconhece tão facilmente.

Tendo eu dito acima que é necessário fazer uma figura de cera – e fazer para ela a fôrma de gesso para fundir as demais figuras de cera –, e porque sei que haverá muitos que não saberão fazer isso, digo que se deve fazer deste modo. Feita a figura de cera, e querendo fazer-lhe a fôrma, tome um pouco de argila, triture-a e misture-a com água de modo que ela fique pastosa. Da pasta faça uma base sob a figura e comprima-a⁹² até que se esconda pela metade na dita pasta. Faça com que a argila a envolva corretamente, deixando ver, no entanto, o corpo – nesse caso as costas. Depois faça em volta uma barreira, isto é, um molde de contenção também de argila. Para tal, tome óleo de oliva e passe-o na figura com um pincel⁹³. A seguir consiga gesso quebrado ou marmóreo, o qual deve ser preparado do modo que segue. Tome o mencionado gesso e divida-o em pedaços do tamanho de um ovo. À noite, coloque tudo em um forno, depois que for retirado o pão, e lá dentro deixe ficar até de manhã; só então o retire. Se quiser proceder de outro modo, acenda um bom fogo de carvão e coloque dentro o dito gesso, e deixe-o aí ficar até que esteja bem vermelho. Depois o retire, mas podendo cozinhá-lo no forno é muito melhor. Estando cozido o gesso, é preciso pilá-lo e macerá-lo até que passe por uma finíssima peneira. Depois busque água, a qual deve estar tão quente quanto a mão possa suportar, e nesta destempere o gesso peneirado de modo que não fique nem líquido nem duro. Lance-o⁹⁴ sobre a figura de cera, colocada, como se disse, naquele molde de contenção de argila, e deixe-o ficar aí até que se tenha prendido. Depois retire a argila que

⁹² O verbo é *calcare*, aqui traduzido como comprimir, mas que também significa decalcar.

⁹³ Nesse ponto, Bernardino interrompe a descrição a respeito do modo em que devem ser feitas as fôrmas para ensinar como se trabalha com o gesso.

⁹⁴ Bernardino retoma aqui a descrição a respeito do modo em que devem ser feitas as fôrmas.

há em volta e embaixo e vire o gesso que está embaixo para cima, e faça com uma faca – atrás, na extremidade – cortes em dois ou três lugares para poder encontrar uma fôrma com a outra, mas sem retirar a figura de dentro. Depois faça em volta, uma vez mais, um molde de contenção de argila. Passe sebo derretido cuidadosamente sobre o gesso, passe óleo de oliva sobre a figura, jogue em cima o gesso mole, como se disse acima, e deixe-o ficar até que se tenha prendido. Assim, a fôrma da figura estará perfeitamente realizada e poderá ser removida pela parte dos pés ou da cabeça. Um caminho poderá ser feito entre um pedaço e outro da fôrma para que aí se possa infundir a cera líquida.

Se quiser produzir as figuras de cera utilize cera nova. Se for verão, para cada libra de cera coloque uma onça de terebintina – se for inverno, serão necessárias duas onças por libra. Coloque a cera em um recipiente e leve ao fogo. Faça com que esquente completamente, até que se possa suportar um dedo dentro, e quando estiver liquefeita despeje-a na fôrma. Antes disso, no entanto, deixe a fôrma em água morna até que esteja bem banhada. Depois, retire-a da água, enxugue-a com um pano e una as duas partes. Se houver alguma rachadura, preencha-a com argila. Depois, lance dentro a cera como se disse acima. Coloque a fôrma, com a cera dentro, na água fria, e aí a deixe ficar até que a cera endureça. Finalmente, abra a fôrma e encontrará a figura bem formada.

Falei sobre o desenho. Agora me resta lembrar que se devem observar diligentemente as proporções ao fazer as figuras. E, segundo o meu parecer, a proporção é esta que indico aqui ao lado⁹⁵, observando, no entanto, que as figuras de Hércules e outros heróis devem ser mais cheias, e que as figuras das mulheres devem ter as mãos e os pés um pouco menores e as unhas longas.

1584

RAFFAELLO BORGHINI (1537c.-1588)

1584, p. 139

E querendo progredir no desenho, é conveniente retratar esculturas de mármore, de gesso ou de outro material, porque essas coisas, estando imóveis, conferem grande agilidade a quem desenha⁹⁶. Depois, quando a mão estiver bastante segura, pode-se retratar a partir do natural, praticando muitíssimo, pois que as coisas provenientes do natural são aquelas que proporcionam glória.

1584, p. 551

Tintoretto, sendo muito inclinado pela natureza ao desenho, pôs-se, com grande aplicação, a desenhar o que de melhor havia em Veneza, e estudou

⁹⁵ V. figura 3 ao final do catálogo.

⁹⁶ Cf. VASARI, 1568, I, p. 112.

muito as estátuas de Marte e Netuno, de Jacopo Sansovino⁹⁷. Depois tomou como principal professor as obras do divino Michelangelo – sem se ater a gasto algum para ter as suas próprias cópias das figuras da sacristia de *San Lorenzo* – e igualmente todos os bons modelos das melhores estátuas de Florença.

1584, p. 558 Tintoretto encontra-se atualmente com 60 anos, mas nem por isso deixa de se ocupar virtuosamente e tampouco de estudar. Experimenta grande prazer em ter modelos do excelente Giambologna – conhecedor que é do que é bom – e, embora velho, não se cansa de imitá-los.

1584, p. 645 Trabalha nesse momento [Francesco Poppi] [...] em um quadro para a capela que os Salviati estão construindo em *San Marco*, no qual deve pintar a cena em que o Salvador do mundo cura o leproso, obra que se espera que seja belíssima, seja porque [Poppi] a faz com a concorrência de Batista Naldini e Alessandro Allori, seja porque ele resolveu fazer vários desenhos, coisa que ele não usou nas outras obras suas, pois que sendo ele muito favorecido pela natureza, até agora fez as suas obras nesta arte sem fazer outro desenho que aquele que, com o gesso e em poucas linhas, lançou sobre as mesmas obras, e depois com as cores as concluiu sem ter diante de si cartões ou outro exemplo⁹⁸.

1584 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO (1538-1600)

1584, p. 127⁹⁹ Também eu possuo uma pequena cabeça de argila de um menino Jesus, feita pelo próprio Leonardo da Vinci, na qual se vê a simplicidade e a pureza do menino acompanhadas de um não se quê que denota sabedoria, inteligência e majestade, e o aspecto, embora seja o de uma criança jovem, parece ter algo de experiente e sábio, algo que é verdadeiramente excepcional¹⁰⁰.

1584, p. 159¹⁰¹ De onde se pode ainda inferir que a escultura não é mais do que uma

⁹⁷ Ao que parece, Borghini confunde essas esculturas feitas por Sansovino para o Palazzo Ducale de Veneza com o *Mercúrio* e a *Minerva* realizados por Sansovino para a *loggetta do campanile* da praça de San Marco (Veneza), os quais efetivamente Tintoretto parece ter estudado (cf. KRISCHEL, 1996, pp. 6, 31-4).

⁹⁸ A pintura de Poppi ainda pode ser vista na igreja de San Marco, em Florença. Nessa passagem, no entanto, o que chama a atenção é o fato de a metodologia empregada por Poppi prescindir completamente de modelos.

⁹⁹ Do livro II, capítulo VIII.

¹⁰⁰ Embora Lomazzo não mencione a finalidade desse modelo, ainda assim a passagem integrará esta coleção por sabermos que Leonardo utilizou modelos plásticos auxiliares para compor as figuras dos meninos representados em *A Virgem dos rochedos* (cf. KWAKKELSTEIN, 1999, pp. 181-198). De todo modo, também é preciso considerar a identificação proposta por Pedretti (1957, pp. 65-6), que relacionou a descrição de Lomazzo à terracota da antiga coleção Gallaudt – a qual possivelmente provém do ateliê de Verrocchio.

¹⁰¹ Do livro II, capítulo XIV. Lomazzo afirma estar citando um texto escrito por Leonardo da Vinci. Sobre o assunto, veja-se PEDRETTI, 1957, pp. 64, 66, n. 8 e VINCI, 1995, pp. 54-5.

extenuante imitação da modelagem, uma lenta prática de entalhar mármore com diligência, e que ela tanto mais se eleva e faz-se perfeita quanto mais se aproxima da modelagem. Esta, ainda que não possua os escorços, por não ter em si menos desenho, composição dos músculos e circunscrição do que a pintura, é considerada sua irmã, de modo que a pintura vem a ser tia da escultura e irmã da modelagem. Quanto a esta, porque dela sempre me deleitei e ainda me deleito – como demonstram diversos cavalos inteiros, pernas e cabeças que fiz, e ainda cabeças humanas de Nossa Senhora, jovens Cristos inteiros e em partes, e cabeças de velhos em bom número –, posso afirmar que nela há uma imensa facilidade em comparação à arte da pintura ou bem desenhar.

1584, p. 184¹⁰² Outra falta ainda se percebe nos panejamentos dos antigos pintores, os quais, de certa forma, parecem feitos em camadas, pois que os extraíam, creio eu, de modelos de homens vestitos com papel.

1584, p. 212-3¹⁰³ Então, posto que tanta qualidade e estima possuem as luzes, com todo estudo e indústria é preciso dedicar-se-lhes para alcançar um perfeito domínio e arte. [Mas isso dever ser] acompanhado pelo desenho conforme eu disse, embora a arte da proporção, da colocação e do escorço pouco será útil e poucos elogios renderá ao pintor se não se tiver o conhecimento das mesmas luzes por meio da razão e da arte – e não extraídas através da simples imitação de modelos e relevos sob a falsa escolta da visão [...].

1584, p. 226-9¹⁰⁴ *Dos efeitos que produz a luz nos corpos terrosos.*
[... assim], há de se conhecer um certo vício relacionado ao ato de desenhar, o qual verdadeiramente, posto que inimigo do verdadeiro, deve ser evitado, assim como o evitaram Leonardo da Vinci, Rafael e os demais bons pintores.

1584, p. 251-3¹⁰⁵ [Os escorços] são de grande importância, pois que não apenas produzem resultado aqueles que são muito bem conduzidos, mas também os que não possuem extraordinário engenho. Pude verificar isso ao aprovar dois escorços de figuras realizados no modo em que podiam ser feitos. Foram até avaliados por mestres em tal particularidade. Contudo, posteriormente pude constatar que eram falsos e que tinham sido retratados empiricamente a partir de modelos com o auxílio do véu e da quadrícula, ou simplesmente a olho. De modo algum essas vias são adequadas para se fazer os escorços, porquanto, além do embuste do fazer empiricamente, não podem ser vistas a

¹⁰² Do livro II, capítulo XXII.

¹⁰³ Do livro IV, capítulo I.

¹⁰⁴ Do livro IV, capítulo XIV. Nesse capítulo, Lomazzo aborda os problemas relativos à iluminação dos corpos de argila, metal, pedra e carne. A menção aos modelos plásticos auxiliares, no entanto, é apenas indireta – embora sua condenação seja evidente.

¹⁰⁵ Do livro V, *Sobre a perspectiva*, capítulo II, *Do valor da perspectiva* [isto é, dos escorços].

profundidade e as partes posteriores do modelo – sem as quais se equivooca quem pretende fazer bons escorços. E enganam-se enormemente os pintores que acreditam que Michelangelo fazia os seus escorços retratando-os a partir de modelos¹⁰⁶, pois ele, que era um conhecedor de tais coisas, valeu-se da arte das flexões e transposições em todos os seus escorços, os quais são dignos de admiração devido ao vigoroso e seguro girar de membros – os quais, por assim dizer, podem até ser vistos de ambos os lados. E não há outro meio para realizar tais prodígios além desse que aqui – e ainda mais no outro livro¹⁰⁷ – é exposto.

Continuando, digo ainda que [os escorços] apresentam outra qualidade quando as figuras são compostas e relacionam-se umas com as outras, isto é, que elas parecem ter, de qualquer local que sejam vistas, a mesma altura. E como essa é a primeira qualidade que se estabelece, é como se as subseqüentes se voltassem para trás, alcançando bons efeitos do mesmo modo, como se pode verificar nas obras de Rafael e de outros mestres. Finalmente, a maior e principal qualidade dessa arte é que ela mostra o meio pelo qual se podem fazer figuras perfeitas e corretas em todos os modos; ela separa-se da escultura sem imitar ou ver o relevo desta. A esse respeito pensavam os escultores quando diziam que os pintores não podiam trabalhar sem modelos que os auxiliassem a ver as luzes, a acomodar os tecidos, a realizar os escorços e outras coisas do gênero, pois que tinham em mente somente alguns pintores estúpidos que costumam se valer desses modelos. [Os pintores que assim procedem] não realizam uma figura nem mesmo em um ano e, por conseguinte, uma vez que, com pouco juízo, valem-se da escultura, chegam a morrer de fome – o que não deixa de ser uma justa e merecida pena por sua ignorância. Os pintores talentosos não utilizaram esculturas; em vez disso, depois de elaborados com segurança os cartões de acordo com os métodos ditos e com os que ainda se dirão no discurso sobre o natural¹⁰⁸, eles – com poucos traços de carvão e realces – cobrem rapidamente com um tecido a figura desenhada, vestem-na com segurança, fazendo as dobras do panejamento não exatamente como são no natural, mas de acordo com a estrutura da figura¹⁰⁹. O resultado é uma figura bem feita, verossímil e

¹⁰⁶ Cf. nota 12. Desse ponto em diante Lomazzo parece estar mais preocupado em ressaltar a superioridade da pintura em relação à escultura do que em admitir a utilização de modelos plásticos auxiliares – o que, de resto, é feito em outros momentos (cf. LOMAZZO, 1584, p. 321 e LOMAZZO, 1590, pp. 36, 53). Adiante, a questão do *paragone* torna-se mais evidente quando o próprio Benedetto Varchi é citado (cf. pp. 328-31).

¹⁰⁷ Refere-se ao livro VI, *Sobre a prática da pintura* (sobretudo pp. 315-27).

¹⁰⁸ Cf. livro VI, capítulo III, p. 285: *Para se fazer uma figura vestida bem proporcionada convém que antes ela seja desenhada nua com a sua verdadeira proporção [...]*.

¹⁰⁹ Cf. o comentário de Roberto Paolo Ciardi, que aponta como, para Lomazzo, os esboços velozes sobrepõem-se ao recurso aos modelos plásticos ou a qualquer outro expediente (in: LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, 1974, II, p. 221, n. 4).

desprovida de deformidades. Desse modo procedeu, com perfeição, Gaudenzio [Ferrari], o qual possuía um modo inigualável ao fazer as pregas dos tecidos, a saber, uma maneira que aliava natureza e arte¹¹⁰. [Esses pintores talentosos] reproduzem as luzes, por sua vez, com a mesma arte com que fazem os contornos, uma vez que, como sabem aqueles que têm experiência, um fundamento não pode seguir sem o outro. Com essa facilidade [Gaudenzio] conseguiu realizar muitas obras, todas belas, bem distribuídas e bem interpretadas. Assim também sucedeu a Rafael, Polidoro [da Caravaggio]¹¹¹ e Albrecht Dürer – pintor que, embora tivesse uma maneira bárbara, foi muito estudioso e inteligente, tendo feito, por assim dizer, mais histórias, fantasias, guerras e caprichos que todos os demais juntos, tudo bem disposto como se pode comprovar nas diversas gravuras feitas por ele com grande diligência e perfeição.

Portanto, quanto a isso não devem pensar os escultores que a pintura tenha de se servir em alguma parte da arte deles para alcançar bons resultados, porque ainda que ela se servisse de modelos, todavia esses provêm da plástica e não da escultura¹¹². Em resumo, o bom pintor serve-se do método que acima se expôs – pelo qual a pintura se torna mais nobre que as demais artes – para, depois, servir-se do natural no que se refere aos tecidos, pois que aí se discernem perfeitamente os caimentos, o que não ocorre com aqueles amontoados de trapos banhados com água e argila que muitos utilizam, com os quais jamais se representa um tecido de modo correto. Desse modo nasceram diversas maneiras de panejamentos, todas afastadas da verdade, pelo que claramente se pode compreender quanto se devam evitar tais práticas, não tanto porque nos fazem desperdiçar o tempo, mas porque jamais conduzem as obras à verdade.

1584, p. 317-8¹¹³ Para mostrar como se devam representar nos objetos ou fachadas pintadas todas as formas, tanto próximas quanto distantes, primeiramente se deve ter uma quadrícula com a mesma largura da folha que se tem sobre a mesa. E atrás dessa quadrícula devem-se dispor todas as figuras quadradas ou redondas ou de qualquer outra espécie, ou altas ou baixas, sendo geometricamente desenhadas, assim como os cavalos e as figuras de relevo articuladas que assumem qualquer posição que se queira.

¹¹⁰ O ideal de união entre natureza e arte é, com efeito, uma proposta de interação entre conhecimento inato e conhecimento adquirido, entre talento e técnica, entre φύσις e τέχνη, enfim, trata-se de um tema recorrente em Lomazzo (cf., e. g., 1584, pp. 247 e 279).

¹¹¹ Entretanto, sabe-se que tanto Rafael quanto Polidoro da Caravaggio utilizaram esculturas como modelo. Para Rafael, veja-se LANZI, 1968, I, p. 307; quanto a Polidoro, que se valia sobretudo de relevos antigos, cf. LANZI, 1968, I, p. 315.

¹¹² Cf. LOMAZZO, 1584, p. 328.

¹¹³ Do livro VI, capítulo XIV – o que vale também para a próxima passagem.

1584, p. 321 E saiba-se que as figuras oblíquas e inclinadas podem ser feitas com esse método¹¹⁴, ainda que seja algo muito difícil e trabalhoso. No entanto, é melhor fazê-las com o método que se disse acima, que é mais seguro, isto é, com o auxílio de figuras de madeira, argila e cera e seus devidos tecidos e luzes. Além disso, com a interseção de fios de cobre será possível marcar as grandezas e a profundidade de cada membro, dos cavalos e de tudo o que se quiser fazer. E é certo que usando esse modo logo hão de se encontrar os erros que se cometem quanto à perspectiva. Assim, mais rapidamente tudo poderá ser feito, fazendo a olho os calcanhares, os joelhos e todos os demais membros com um só ponto.

1584, p. 457¹¹⁵ E essa é a terceira parte que anteriormente¹¹⁶ dissemos que se deveria considerar, embora ainda haja muitos outros modos de se pintar os tecidos, como o de Bramante, o de Andrea Mantegna e o de outros mais que os extraem de modelos vestidos com folhas e telas coladas¹¹⁷. Essa via foi também seguida por Bramantino antes de sua ida a Roma.

1586

GIOVANNI BATTISTA ARMENINI (1530-1609)

1587, p. 6¹¹⁸ As partes [da composição], sobretudo as figuras, desenham-se bem com o auxílio de modelos e do natural para uma perfeição completa. [É preciso que se saiba] como esses modelos devem ser feitos, vestidos e retratados em proporção aos devidos meios e adequados a esse efeito, e com que arte devem ser transferidos corretamente para os cartões, de acordo com a medida dos desenhos menores [...].

1587, p. 59¹¹⁹ Depois, muitos ainda fogem desse caminho¹²⁰ por ser ele muito longo e

¹¹⁴ Lomazzo refere-se a um aparato (cf. pp. 319-21) idealizado por ele próprio (cf. p. 320) para a transferência das medidas do modelo para o desenho. Entre o pintor e o modelo deveria ser disposta uma moldura sobre a qual uma régua era marcada. Com o auxílio de uma linha e de um peso, as informações do modelo encontravam seus correspondentes na régua e então eram transferidas para o desenho – sobre o qual uma régua análoga era assinalada. A união dos pontos formava então o desenho (cf. com o aparato ilustrado e comentado por VIGNOLA-DANTI, 1583, pp. 60-1).

¹¹⁵ Do livro VI, capítulo LVI, *Composição dos tecidos e das pregas*. A respeito da prática mencionada nessa passagem, cf. Filarete (1972, pp. 676-7), Leonardo (VINCI, 1995, p. 357), Pacheco (2001, p. 443) e Vasari (1568, IV, p. 17). Quanto ao parecer de Lomazzo sobre o tema, na sequência do texto ele afirma que o natural *é o verdadeiro exemplo, o princípio, o fundamento e o verdadeiro mestre da arte*, deixando claro que a utilização dessa prática de modo algum é recomendada por ele. E se isso não bastasse, cf. o final do trecho acima reproduzido (1584, pp. 251-3).

¹¹⁶ No início desse mesmo capítulo, p. 455.

¹¹⁷ Como fontes para esses julgamentos sobre a *maneira seca* de Mantegna e Bramante quanto aos panejamentos, cf., respectivamente, VASARI, 1568, III, p. 551 e VASARI, 1568, IV, p. 75.

¹¹⁸ Trecho pertencente à *Introdução*.

¹¹⁹ Livro I, capítulo 7.

difícil, e em seu lugar fabricam eles próprios modelos, retratam modelos vivos nus, executam maquetes, fazem cartões com muito estudo e esforço e, assim, executam suas invenções.

1587, p. 86-7¹²¹

Pois que me parece um caminho de enorme erro o extenuar-se em excesso, quase que às cegas, como fazem tantos jovens. Devido a um princípio inadequado, eles não vão adiante. Corrompem as ordens, presumindo-se demasiadamente. Tornam-se tão audazes que, mesmo faltando-lhes muitas das partes até aqui descritas – e ainda outras necessárias –, com muito esforço e dificuldade atrevem-se, todavia, a fazer vários desenhos de belíssimas estátuas, de arcos, de colunas, de modelos vivos nus e de novos modelos feitos por eles próprios. À parte os próprios autores, essas obras e desenhos são tidos por quem os considera como algo digno de risos. Com efeito, eu jamais vi desenhos dessa espécie, sobretudo os que tenham sido retratados a partir dos modelos ou do natural, que tenham resultado em algo apazível – a menos que tenham sido feitos por especialistas extremamente habilidosos. E, portanto, nesse ponto eu advirto a todos, pois que ainda que alguém tivesse um modelo feito por Baccio Bandinelli ou por Michelangelo, jamais o conseguiria retratar adequadamente se antes não tivesse alcançado muita prática, juízo, maneira e invenção. Os modelos, devido à sua dureza natural, são incompletos e pobres nos ornamentos e adornos – estes, na verdade, são comuns nos seres vivos. Jamais se verão nos modelos os tecidos a voar ou os cabelos e a barba a tremular como ocorre com as brincadeiras e os gracejos do modelo vivo. O natural, no seu vaivém e nos seus acabamentos de diversos lados, com outros semelhantes movimentos e agrupamentos de diversas coisas, é o meio pelo qual se alcançam aquela suavidade, facilidade e graça que costumam dar aos seus desenhos os bons artistas quando querem finalizar. Muitas vezes, tais desenhos tornam-se belíssimos e agradáveis aos espectadores apenas com esses acréscimos. Pelo que acredito que isso tenha comprovado o que freqüentemente costumava dizer Michelangelo, isto é, que o estudo dos modelos é pernicioso aos principiantes.

1587, p. 91¹²²

Portanto, o expediente a ser utilizado para os escorços – para que resultem bem conforme se disse anteriormente – será exposto agora. Deve-se ter um relevo bem feito e bem iluminado. Depois, deve-se tomar uma pequena moldura de madeira – de ao menos dois palmos – e sobre ela formar uma quadricula de fios finos e esticados. Esses fios, dispostos de modo horizontal e vertical, devem ser como aquelas grades de ferro que comumente se vêem nas janelas dos edifícios e das casas, de tal modo que a interseção dos ditos

¹²⁰ Armenini refere-se aos que adotam como programa pedagógico a imitação do antigo e dos grandes mestres.

¹²¹ Livro II, capítulo 3. O título do capítulo em que está contido esse trecho é *Da tolice daqueles que costumam se extenuar, antes de alcançar boa maneira, estudando as estátuas, o natural e os modelos [...]*.

¹²² Livro II, capítulo 4. Esse capítulo é inteiramente dedicado aos escorços: *Dos escorços e das dificuldades para fazê-los bem, e com que arte e modo alcançam proporção, relevo e exatidão*.

fios forme doze ou mais quadrados perfeitos. Em seguida, se se quiser representar o relevo, deve-se colocar essa quadricula em pé, entre o pintor e o relevo. Este, então, deve ser imitado de modo que, olhando-se pela quadricula, o olhar abarque um pouco mais que a totalidade do relevo. Conforme seja o número de quadrados antepostos ao relevo, uma quantidade igual deve ser traçada, com grafite ou outro material, sobre o papel em que se quer fazer o desenho. Esses quadrados devem ser perfeitos e podem ser feitos com o tamanho que se quer fazer a dita figura, de tal modo que ao se olhar o relevo pela quadricula serão vistos, por exemplo, os fios do primeiro quadrado tocando a boca, os do segundo o peito, os do terceiro o umbigo, os do quarto a cintura e assim acontecerá, sucessivamente, até os pés. O número de quadrados será conforme ao quanto se quer escorçar o relevo, porque quanto mais se escorçar a figura, em menos quadrados ela caberá. Tendo primeiro o olhar fixo no relevo e depois no papel, desenhando-se os contornos e os membros de acordo com o que se vê através da quadricula. Feitos os contornos, fazem-se as sombras do mesmo modo para cada linha, de tal maneira que com pouco esforço, com o auxílio desses limites preestabelecidos e caminhando de quadrado em quadrado, alcança-se o fim. Assim, as proporções e as exatas medidas das próprias figuras retratadas serão as mesmas e terão a mesma força no desenho que delas se fez.

1587, p. 93-4,
96-99¹²³

Há um antigo e muito digno hábito dos grandes pintores segundo o qual, ao sentir que têm a obrigação de fazer uma obra honrada e em pouco tempo, assim que têm a criação definida, colocam-se a produzir muitas figuras de relevo, e às vezes mesmo composições inteiras. E isso procuram fazer, o máximo que podem, com belas proporções e precisas medidas, razão pela qual a maior parte desses artistas faz [esses relevos já] com o tamanho e a forma que os quer retratar nos seus desenhos finalizados no papel. Isso, de fato, demanda muita fadiga e trabalho de muitíssimo tempo, pois [os artistas] encontram-se como que impelidos a dever se colocar nessa prática – a qual, entretanto, não é própria deles senão em trabalhos desse gênero. E isso fazem tanto para resolver os problemas relativos aos escorços e às sombras que nascem dessas figuras – o que muitas vezes gera dúvidas – quanto para esclarecer a mente acerca de várias outras coisas que são exigidas nas composições. A luz que encontram por meio desse artifício lhes é de tamanho proveito e de tal força que as suas obras, como aquelas extraídas do natural, alcançam um resultado extremamente bom. Essas obras aproximam-se de uma profunda perfeição, muito maior do que as de outros dignos homens pintadas com outros métodos. Portanto, são tidas em grande consideração e

¹²³ Livro II, capítulo 5: *Da medida do homem extraída das estátuas antigas e da natureza, alcançada por duas vias; das mínimas partes da cabeça; com quais materiais se devem fazer os modelos e por quais razões os pintores deles se utilizam, da facilidade de se fazer muitos em pouco tempo para tirar proveito, e como eles, em vários modos, devem ser vestidos com diversas qualidades de tecidos, de que forma devem ser imitados e em que consiste a dificuldade de fazê-los bem.*

estimas pelos especialistas e pelos artistas que as fazem. Assim, parece-me oportuno discorrer sobre esses modelos, sobre o modo de fazê-los bem – e com agilidade – para que alcancem uma absoluta perfeição. Alguns os fazem de cera, outros de argila, alguns grandes, outros pequenos, alguns vestidos, outros nus, alguns em pé, outros sentados ou deitados, [sempre] de acordo com a necessidade, com as posições e com os temas daquilo que querem pintar. Mas é preciso que se saiba que em todos são necessárias as devidas medidas, das quais aqui serão expostas somente as mais importantes, porque as menores minúcias e sutilezas de linhas e quadrados serão deixadas àqueles que fazem as figuras de marchetaria e as perspectivas – como a esse respeito trataram Albrecht Dürer e alguns outros poucos. Há pintores aos quais o conhecimento das medidas parece ser supérfluo, talvez se fundamentando naquilo que a esse respeito costumava dizer o grande Michelangelo, isto é, que é preciso ter a medida nos olhos e não na mão, uma vez que a mão opera e o olho julga – o que é mais do que verdadeiro¹²⁴. Mas, no entanto, se forem consideradas as suas obras, há de se ver que ele jamais ultrapassou os termos das devidas medidas, como fizeram muitos para reprovação e vergonha tanto de si próprios quanto das suas obras – as quais não merecem sequer ser mencionadas [...]¹²⁵.

É preciso se certificar de todas essas medidas várias vezes, tanto com o natural quanto com as mais perfeitas estátuas que haja em Roma, ainda mais que em pintura as regras desaparecem e perdem-se por menor que seja o esboço que se faça. Com efeito, já vi diversas histórias desenhadas e pintadas pelos melhores artistas nas quais não há esboço algum, pelo que nada de relevo nelas se nota por não se observar a isso. Essa é a razão pela qual a muitos parece que os pintores talentosos não utilizam as medidas como compasso. Isso, de fato, é verdadeiro, [mas] porque o modo que eles possuem para se servir dessas medidas é sempre e antes de mais nada alcançado através da luz do seu juízo, o qual se fundamenta, no entanto, em um profundo conhecimento das mesmas. É isso o que compreendia Michelangelo sobre aquele compasso – sobre o qual mais acima se falou – que se deveria ter nos olhos.

Agora há de se tratar dos modelos de cera, isto é, com quais medidas e materiais eles devem ser feitos. Para que a cera se torne mais maleável, para que tenha mais vigor e para que fique mais forte ao endurecer alguns misturam a ela sebo, terebintina e piche. [Há alguns que adicionam à cera] um terço de óleo de linho com um pouco de argila vermelha para que ela endureça e assuma uma coloração avermelhada, [enquanto que] outros lhe adicionam terebintina e corantes brancos. Feitas essas misturas, tudo então é

¹²⁴ Cf. VASARI, 1568, VI, p 109.

¹²⁵ Armenini inicia neste ponto seu parecer sobre as medidas e proporções do corpo humano (pp. 94-6, que aqui se deixará de traduzir). Sobre esse tema, cf. com o último parágrafo do parecer de Bernardino CAMPI, 1584.

levado ao fogo em uma panela. Depois de esfriar, obtém-se uma massa com a qual as figuras são formadas, e com o calor das mãos essa mistura conserva-se sempre macia¹²⁶.

Aqueles que fazem os modelos de argila devem se certificar de que ela seja muito limpa e livre de impurezas. Depois, enquanto ela ainda estiver macia, esboça-se aquilo que se quer. Uma vez endurecida, [a peça] deve ser finalizada com palitos de osso, ferro ou madeira, e quem desejar que fique lisa deverá poli-la com um pequeno e delicado pincel. Não se pode fazer uma armação interna para as figuras – seja de madeira, ferro ou outro material – porque elas trincam e racham quando endurecem. Há ainda muitos que, naquelas figuras que devem ficar em pé, fazem-nas com a cabeça e o corpo ocos por achar difícil mantê-las assim quando são maciças. Mas se há de se fazer figuras grandes, devem-se misturar à argila restos de tecidos e de pêlos de animais para que não rachem, e para essas figuras deve-se fazer uma estrutura de madeira sobre a qual se esboçam os maiores volumes com estopas ou palha atadas com barbante. E assim se deve proceder no melhor modo possível, e com a mencionada argila cobre-se e finaliza-se a figura nua antes de se colocar sobre ela qualquer tecido. Essa armação pode ser feita do mesmo modo – com fios de ferro ou cobre – para todas as figuras de cera ou estuque, sejam elas grandes ou pequenas. Somente é importante que sejam feitas com as suas devidas medidas, conforme acima se mostrou¹²⁷.

Minha principal intenção aqui é revelar as minúcias dessa prática para quem a estudar, de modo que tempo e esforço sejam diminuídos. Assim, encontrou-se um modo que parece ser muito apropriado e fácil. Trata-se de uma bem feita figura de relevo – seja de homem ou de mulher, de acordo com a necessidade –, da qual se devem fazer fôrmas de gesso. Estas, como se sabe, são feitas de muitas partes, e com essas fôrmas podem-se formar, com argila macia, quantas figuras aprouver – tal como muitas seriam necessárias no caso de se ter de realizar uma grande e copiosa composição. Talvez, antes que os resultados sejam conhecidos, isso vá parecer uma brincadeira, mas dessa abundância de figuras, dispostas todas juntas, proporcionalmente e sobre o mesmo plano, é possível extrair, antes de mais nada, a ordem para se compor corretamente e sem defeitos a história. Em seguida é possível escolher qual pose é mais agradável e necessária, pelo que se alcança uma enorme clareza sobre qualquer dúvida que se tenha a respeito das luzes, dos escorços, dos caimentos e das poses. E que não se pense que eu não saiba que, por menor que seja a alteração que se faça em uma figura ao serem movidos os seus membros, forçosamente um efeito diferente do primeiro será produzido, porquanto isso é verdadeiro e admissível. Mas nem por isso se pode negar que uma boa figura, composta de muitas partes, possa ser manipulada

¹²⁶ Para esse trecho e o que segue, cf. VASARI, 1568, I, pp. 87 e ss.

¹²⁷ Cf. nota 125.

adequadamente e com pouco esforço. Das várias alterações, vê-se que a primeira dificuldade quase sempre está nos pontos em que os ossos se articulam e contorcem-se em diversos modos. Se, no entanto, se retirar um pouco da argila interna desses pontos, de modo que possam ser comprimidos, seguramente se chegará ao acabamento desejado. Sejam braços, pernas ou o tronco, tudo se conduzirá com tamanha qualidade que com apenas uma olhadela para um bom modelo natural há de se alcançar a correspondência das proporções; e quanto ao restante, como no princípio, todos os membros ficarão completos com o material apropriado, as medidas corretas e a beleza proporcionada. Portanto, vê-se quão grande é a tolice daqueles que, para produzir seus modelos, recomeçam sempre do princípio – ao passo que poderiam ter quase que infinitos se tivessem seguido o modo acima descrito. É preciso saber se servir das facilidades, e as maiores dificuldades devem ser deixadas àqueles que as desejam.

Mas quem ainda não sabe que a partir de uma ou duas esculturas, somente com o girá-las em diversas direções, podem ser extraídas muitas outras figuras em pintura, e todas diferentes entre si? Quem quer que considere o *Juízo Final* de Michelangelo perceberá que esse método foi utilizado por ele¹²⁸. Tampouco faltaram aqueles que disseram que Michelangelo possuía alguns modelos de cera feitos por ele próprio e que lhes torcia os membros à sua maneira – banhando antes as articulações em água quente para que amolecessem. Quanto ao sucesso de tal método, deixo a prova à apreciação de cada um. Eu bem sei que Leonardo da Vinci, de acordo com o que ouvi de um seu discípulo em Milão, ao observar essa obra, talvez por estar ciente do método utilizado, teve a ousadia de dizer que apenas isso lhe desagradava nela, isto é, que o artista havia utilizado muito poucas figuras, razão pela qual parecia que via músculos tanto em um jovem quanto em um velho, e o mesmo para os contornos¹²⁹.

Há muitos que cobrem e vestem os modelos em diversos modos e com diferentes tecidos. Assim, se se quiser vesti-los com tecidos grossos, deve-se tomar um corte de linho, que seja razoavelmente firme, e deve-se banhá-lo na argila líquida – em forma de lama – para que as pregas se mantenham imóveis e suaves. Em seguida, o modelo deve ser vestido com esse tecido. As pregas devem ser acomodadas para que a anatomia se revele de modo correto, de

¹²⁸ Cf. nota 12.

¹²⁹ Como se sabe, Michelangelo realizou os afrescos do *Juízo* entre 1534 e 1541, ou seja, após a morte de Leonardo. Se Leonardo realmente disse algo semelhante, provavelmente se referia aos afrescos do teto da capela Sistina – terminados em 1512 –, os quais ele poderia ter visto entre 1513 e 1516. Ainda a respeito do julgamento negativo da obra decorrente da falta de variedade das figuras, cf. a carta de Lodovico Dolce a Gasparo Ballini (in: BAROCCHI, 1971, I, pp. 781 e ss.). Giulio BORA (2003, p. 271), por sua vez, acredita que esse discípulo de Leonardo ao qual Armenini se refere seja Francesco Melzi. Essa anedota narrada por Armenini seria retomada por Francesco SCANNELLI (1657, p. 36). Finalmente, quanto à utilização que o próprio Leonardo fez de modelos plásticos, cf. GIOVIO, 1971, p. 7 e KWAKKELSTEIN, 1999, pp. 181-198.

acordo com o juízo do artista. Mas se as vestes forem finas, devem-se tomar tecidos finíssimos, e se se quiser simular um tecido translúcido, toma-se do mesmo – ainda que esse deva ser banhado em cola fina, não em lama. Mas a dificuldade de todos os tecidos consiste em acomodá-los bem ao redor do nu, quase sem apertá-lo, assim como ocorre com a pele sobre os ossos ou com a água sobre a areia. Assim sendo, embora com brevidade, essas são as vias para produzir e servir-se amplamente dos modelos.

1587, p. 100¹³⁰

Portanto, que os esboços, os desenhos, os modelos e o natural – enfim, todos os esforços feitos previamente – não sejam realizados para outro fim ou efeito senão o de serem representados perfeitamente nos cartões.

1587, p. 103¹³¹

Antes de finalizar, além do desenho que, entretanto, tem-se em mãos como exemplo, é necessário um estudo mais detalhado. É preciso conferir tudo, desde o início, através de todos aqueles meios que habitualmente são feitos para que se tenha mais certeza a respeito [da composição], os quais são todos extraídos do natural com o auxílio da maneira e dos modelos – conforme anteriormente se disse. E uma vez finalizados [os cartões], vê-se que alcançaram tal força pelo relevo que [praticamente] saltam do papel.

1587, p. 138-9¹³²

Porquanto ninguém pode verdadeiramente formar por completo toda a sua invenção ou tampouco a imaginar na *idéia* – a menos que seja quase como uma sombra, de acordo com as razões já mencionadas¹³³ –, assim, às vezes é necessário esboçar ora uma parte e ora outra, e mesmo toda a composição de forma vaga, como rapidamente se costuma fazer [...]. De modo que é muito útil que sejam feitos muitos esboços para que o talento se revele e tudo se embeleze. Depois, com limites mais fixos, chega-se aos desenhos acabados, a partir dos quais se formam os modelos e, com mais segurança, estes são então desenhados e transferidos para os cartões, quando é costume confrontar com o natural.

1587, p. 155-6¹³⁴

Portanto, considero dignos de pouco louvor aqueles que operam de outro modo¹³⁵ e que evitam o artifício dos escorços. Preguiçosos e vis, desdenham os esforços e o estudo dos modelos, sem os quais é impossível que as pinturas

¹³⁰ Livro II, capítulo 6. Esse capítulo é dedicado à feitura e à utilidade dos cartões.

¹³¹ Livro II, capítulo 6.

¹³² Livro II, capítulo 11.

¹³³ Armenini, à p. 137, apresenta sua definição de *idéia*, a qual já anuncia a distinção entre *disegno interno* e *disegno esterno* que iria propor Zuccari (cf. ZUCCARI-ALBERTI, 1604, pp. 18-9).

¹³⁴ Livro III, capítulo 3. Esse capítulo trata da pintura de absides e abóbadas, ou seja, Armenini se dedica aqui a pinturas que devem ser vistas de baixo para cima como, em casos extremos, são as decorações com *sfondato*; à página 155 ele oferece como exemplos desse gênero Correggio e Pordenone.

¹³⁵ Isto é, em oposição a Correggio e Pordenone.

feitas em escorço alcancem um resultado satisfatório¹³⁶.

- 1587, p. 223¹³⁷ Nenhum de vocês jamais julgue possuir suficientemente as coisas que aqui foram ditas apenas com a inteligência, mas é oportuno sempre se certificar de tudo ou com o próprio natural ou com o relevo deste. Tampouco jamais confie em si mesmo ainda que as coisas tenham sido desenhadas e estudadas milhares de vezes, porque estejam certos de que somente com a maneira não se pode suprir tudo, e ela jamais será suficiente para todas as partes¹³⁸.
- 1587, p. 224 Vêem-se muitos jovens nestes tempos, os quais se habituam nesses erros¹³⁹ por confiar demasiadamente na *idéia* e na prática, pois que sem colocar à frente qualquer exemplo para imitar, ou ao menos para esclarecer a si próprios e se certificar de tudo, põem-se a fazer figuras e histórias abundantemente, ousando exibi-las em templos muito honrados.
- 1587, p. 224 Uma vez que no princípio é conveniente o embate com as fadigas, que não se façam desenhos ou mesmo pinturas sem que se coloque à frente algum exemplo natural, ou ao menos tirado do natural, ou formado no melhor modo que seja possível, para que sejam observados e imitados de acordo com aqueles modos e conselhos anteriormente ditos.
- 1587, p. 224 E [...] sabe-se, pela boca daqueles que, nos tempos de Michelangelo, foram-lhe familiares, que ele com freqüência costumava dizer e ainda escrever em diversas das suas cartas que ele, para todas as suas obras, sempre fazia modelos e que se certificava de tudo com o natural quando as finalizava¹⁴⁰. O mesmo pode ser dito a respeito das obras feitas por Daniele [da Volterra], e aqueles que não faziam modelos jamais realizaram suas obras sem o auxílio de um bom modelo natural ou antigo.
- 1587, p. 225 [...] quando, no início de minha atividade, cheguei a Roma e passei a desenhar as fachadas de Polidoro [da Caravaggio], fui requisitado para fazer alguns desenhos por uns certos Ponzio e Bartolomeo¹⁴¹ – ambos escultores franceses que viviam juntos –, os quais me conduziram a sua casa para que eu pudesse copiar suas obras de variadas maneiras. Uma noite, Francesco Salviati¹⁴²

¹³⁶ Cf. VASARI, 1568, I, p. 123.

¹³⁷ Livro III, capítulo 15. É o último capítulo da obra (pp. 206-229); Armenini oferece conselhos aos pintores iniciantes e sugere-lhes os exemplos a serem seguidos entre os melhores artistas.

¹³⁸ Críticas ao *fazer de maneira* já estavam presentes desde Alberti, 1999, pp. 143-4.

¹³⁹ Refere-se aos que desenhavam de maneira, sem se servir dos modelos.

¹⁴⁰ Cf. nota 12.

¹⁴¹ Ainda não se reconheceu a identidade de Bartolomeo, enquanto que se presume que Ponzio seja Jacquio Ponce, escultor também conhecido como *maître Ponce* e que teria auxiliado Primaticcio em alguns trabalhos (cf. ARMENINI, 1988, p. 246, n. 50).

¹⁴² Sobre Salviati e o uso de modelos plásticos auxiliares, cf. NOVA, 1992, sobretudo p. 93.

apareceu e deu-lhes um esboço de sua autoria, pedindo-lhes que um deles lhe fizesse em cera maleável aquele nu – que, de acordo com o esboço, tinha dois palmos de altura. Ponzio, que era o mais jovem, respondeu que o faria com prazer, uma vez que naquele momento ele modelava, com grande prática, alguns nus em argila. [Salviati] permaneceu um pouco com eles e disse-lhes: – *essa faculdade que vocês têm do relevo, que a mim falta e que tão facilmente possuem, é aquela que, na verdade, tendo-a possuído tanto Michelangelo, foi a razão pela qual ele tenha tão grandemente superado os demais pintores.*

1590

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO

1590, p. 36¹⁴³

Mas porque a pintura, como já afirmou Michelangelo, tanto mais relevo mostra quanto mais se aproxima e assemelha-se ao modelo vivo¹⁴⁴, [...], faz-se necessário, para tornar mais fácil e adequado esse método de trabalho, ter um conhecimento da prática [da modelagem] ao menos o suficiente para poder fabricar modelos de argila ou cera, a partir dos quais possam mais facilmente ser reconhecidas as sombras e as luzes dos corpos distribuídas em seus devidos lugares, assim como fizeram os melhores dessa arte¹⁴⁵.

1590, p. 53¹⁴⁶

Tiziano, nessa parte, colocava-se sob os modelos feitos de madeira, argila e cera e deles extraía as posturas; fazia isso a uma distância curta e obtusa, pelo que as figuras se tornam maiores e terríveis, enquanto que as que estão mais atrás se tornam muito curtas, criando um ângulo não somente reto, mas pouco menos que obtuso¹⁴⁷.

1604

FEDERICO ZUCCARI – ROMANO ALBERTI

1604, p. 5¹⁴⁸

Enquanto estiver presente, o senhor Príncipe ordenará que os jovens

¹⁴³ Do capítulo VIII, *das ciências necessárias ao pintor*.

¹⁴⁴ Note-se que Michelangelo afirmara na carta a Varchi (VARCHI, 1549, p. 154) não exatamente isso, mas sim que a pintura será tanto melhor quanto mais relevo tiver, e a escultura tanto pior quanto mais se aproximar da pintura.

¹⁴⁵ Cf. nota 12. Cf. ainda com o juízo de Lomazzo no *Trattato* (1584, p. 252).

¹⁴⁶ Do capítulo XV.

¹⁴⁷ Conforme notou Robert Klein, nessa passagem Lomazzo provavelmente se referia não apenas a Tiziano, mas a toda a pintura emiliano-veneziana que se permitia o uso de modelos plásticos e uma grande abertura da pirâmide visual (LOMAZZO, 1974, II, p. 687, n. 5). A respeito dessa grande abertura da pirâmide visual – quando diz um *ângulo não somente reto, mas pouco menos que obtuso* –, Lomazzo compartilha o posicionamento expresso por Carlo Urbino no *Codex Huygens* (cf. PANOFSKY, 1996, pp. 46-7), pois recomenda que a distância entre o olho e o objeto não seja muito curta com a intenção de evitar distorções (cf. LOMAZZO, 1584, pp. 263-4). Finalmente, ao contrário do quanto ponderado por Panofsky (1996, p. 70), é preciso dizer que Lomazzo não parece estar criticando o uso de modelos plásticos, mas somente a distância curta adotada pelo pintor.

¹⁴⁸ O texto de *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* foi

principiantes façam algo de própria mão, e oferecerá a quem se portar melhor algo executado por ele. E para começar, por assim dizer, pelo alfabeto do desenho, como primeiros exercícios farão o ‘a’, o ‘b’, o ‘c’, os olhos, os narizes, as bocas, as orelhas, as cabeças, as mãos, os pés, os braços, as pernas, os corpos, os dorsos e as outras partes semelhantes, tanto do corpo humano quanto de toda outra espécie de animais e figuras, e igualmente as arquiteturas, as obras de relevo em cera e argila e exercícios similares.

1604, p. 8 [...] em seguida, [o Assistente do mês] começará a recordar [aos estudantes] aquilo que devem fazer para estudar. Indicará a uns isso e a outros aquilo, de acordo com suas aptidões. Dirá quem desenhará a mão livre e quem desenhará cartões, relevos, cabeças, pés e mãos; quem, durante a semana, seguirá desenhando a partir do antigo e das fachadas de Polidoro [da Caravaggio]; quem retratará as perspectivas¹⁴⁹ de vilarejos e edifícios; enfim, quem retratará animais e outras coisas do gênero. Além disso, no tempo adequado, fará posar os nus para que sejam retratados com graça e inteligência, e solicitará a confecção de modelos de argila e de cera para que sejam vestidos e retratados com boa maneira. Indicará ainda quem desenhará arquiteturas e perspectivas, de acordo com as regras estabelecidas e corretas. E aquele que melhor se sair, que sempre seja reconhecido com prêmios e recompensas, que durante aquela semana seja considerado superior aos demais e que receba a função de auxiliar do Assistente, sendo por isso obedecido e respeitado.

1604, p. 68¹⁵⁰ Para poder representar uma história com arte, o pintor deve primeiramente formar na sua idéia e figurar na sua mente aquilo que se propõe a fazer. Antes de se colocar a desenhar, deve contemplar adequadamente a história toda com a imaginação. Aquilo que deseja representar – de acordo com o que leu, ouviu dizer ou imaginou – convém tê-lo primeiro na mente, formado e esclarecido, como se fosse visto verdadeiramente com os olhos. Depois, com inteligência, o pintor deve considerar o espaço em que deseja representar o que foi lido, ouvido ou imaginado, e com juízo deve dispor, distribuir e acomodar o conjunto. Em resumo, o bom pintor, ciente daquilo que deseja fazer, deve elaborar a composição na mente, e antes de desenhar deve tentar contemplar e

redigido, em 1599, por Romano Alberti, o secretário da *Accademia di San Luca*. Entretanto, é notório que o conteúdo expressa o pensamento de Zuccari, então *Príncipe* dessa academia. Sobre as idéias de Romano, e especificamente sobre sua propensão a uma arte intelectualizada e submetida à fantasia – postura avessa, portanto, à utilização de modelos plásticos auxiliares –, cf. ALBERTI, 1585, pp. 14, 16 e 32.

¹⁴⁹ Contrariamente ao que fará logo a seguir, Zuccari aqui utiliza o termo perspectiva com a inicial minúscula. Certamente a intenção é de marcar a diferença entre os desenhos de paisagens – com vista aérea – e as perspectivas propriamente ditas – em que as regras dessa ciência são aplicadas com rigor.

¹⁵⁰ Discurso pronunciado por Cristoforo Roncalli, dito Pomarancio (1552-1626), sobre os procedimentos que deveriam ser seguidos por um pintor para a realização de uma obra. Como fonte para a concepção de Roncalli relativa ao conceito de *idéia*, cf. LOMAZZO, 1584, p. 481.

imaginar separadamente cada elemento na sua idéia. Feito isso, com toda a diligência que lhe for possível, deve se colocar a desenhar e assim a exprimir a sua idéia¹⁵¹, e com a agilidade do seu engenho deve suprir o que falta, eliminar o que excede e acomodar o conjunto. No entanto, não deve se contentar rapidamente ou deter-se nos primeiros traços e linhas; ao contrário, com calma deve considerar tudo novamente. Deve ainda mostrar o que fez aos amigos e, caso surja uma nova idéia, deve novamente mudar, dispor e acomodar o que for preciso até que, sem poder ser mais diligente, o pensamento dê-se por satisfeito e o desenho seja feito resolutamente. A seguir, o pintor deve tomar as medidas, fazer os cartões, formar os modelos e confrontar com o natural, e se mais puder fazer que seja feito. Finalmente, ao iniciar a obra, o pintor deve evocar a proteção de Deus.

1604

KAREL VAN MANDER (1548-1606)

2000, p. 313¹⁵²

[...] a inclinação de [Ketel] conduziu-o, por volta de 1595, a modelar ou a trabalhar a argila, de modo que realizou, a partir de uma massa informe, um grupo de figuras, vale dizer, quatro pequenos nus, três dos quais atados por um dos pés e uma das mãos, como se significasse que quem está afastado das vestes matrimoniais está à mercê de uma infinita escuridão; de fato, parece que os três se preparam para agarrar o outro com suas presas. Essas quatro figuras realizam ações plenas de graça e em um modo muito unitário. Estão conservadas em seu ateliê, e trata-se de uma obra que suscita a máxima admiração dos especialistas em arte e dos melhores escultores. Daquele momento em diante começou a empregar a cera nos seus desenhos e pinturas, como costumavam fazer os italianos.

1607-9

GASPARE CELIO (1571-1640)

1987, II, p. 513¹⁵³ Do ofício do formador de estátuas.

¹⁵¹ *Concetto* no original.

¹⁵² Da biografia de Cornelis Ketel (1548-1616). Embora não tenhamos realizado uma pesquisa exaustiva no que se refere aos pintores de origem flamenga, holandesa ou germânica, todavia é digna de destaque a consciência demonstrada por van Mander ao assinalar que o hábito de se utilizar modelos de cera como preparação para a pintura provinha de uma tradição tipicamente italiana. Na sequência desse trecho, van Mander menciona que Ketel logo passaria a dispensar os pincéis para pintar diretamente com as mãos.

¹⁵³ In: WĄŻBIŃSKI, 1987, II. Esse trecho foi extraído de *Ordini dell'Accademia de' Pittori et Scultori di Roma* (Roma: 1609, p. 24), publicação devida à iniciativa de Gaspare Celio, *Principe* da academia na ocasião, e cuja reimpressão foi realizada aos cuidados de Wąźbiński. De acordo com Wąźbiński (1987, II, p. 511, nota 1), esse estatuto foi importante para a difusão da *idéia acadêmica* porque serviu como modelo às subseqüentes iniciativas do gênero. Todavia, Marcia MARZINOTTO (2006, pp. 154-5, sobretudo notas 9 e 16) adverte que o estatuto remonta a 1607 (cf., no *Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca* (Roma), os *Statuti originali in tempo di Paolo V-1607*, IV, f. 23r.).

O formador de estátuas deverá ocupar-se em caracterizar todos os bons relevos que há em Roma, formando-os em gesso para que sejam utilizados nos estudos acadêmicos, e a ele será dado o reconhecimento que parecer [adequado] ao Príncipe e à congregação secreta [...].

1625 FEDERICO BORRAMEO (1564-1631)

s.d., p. 123¹⁵⁴

O brilho principal desse quadro¹⁵⁵ é um menino Jesus cujo semblante, e sobretudo a extraordinária facilidade apresentada no pequeno corpo do divino menino, com a ternura do ventre, são louvados entre os artistas, e essa figura sobressai-se, pois Leonardo a fez em argila para que, a grandeza da obra propagando-se, ficassem atestados os seus esforços.

1640 PETER PAUL RUBENS (1557-1640)

1672, p. 284¹⁵⁶

Não tenho como expressar minha gratidão pelos modelos que vossa senhoria me enviou e pelos gessos dos dois *putti* para o epitáfio de Van den Eynde na *Chiesa dell'Anima*.

1642 GIOVANNI BAGLIONE (1566c.-1643)

1642, p. 317¹⁵⁷

Com trabalhos de perspectiva, [Matteo Zoccolino Teatino] firmou também seu nome na grande cidade de Nápoles, no convento dos SS. Apóstolos, onde para a *Custódia* e para a igreja formou excelentes modelos de argila e de relevo [...].

1642, p. 318 [Biagio Betti Teatino] fazia por excelência modelos de argila e de cera.

1647c. EVANGELISTA TORRICELLI (1608-1647)

1919, II, p. 319¹⁵⁸ [Conti]: Com efeito, como dizias no início, parece-me que esses [princípios

¹⁵⁴ O exemplar consultado, proveniente da Biblioteca Cicognara, é dividido em dois livros. Essa passagem é proveniente do segundo, cujo título é *Museum*.

¹⁵⁵ Trata-se de uma cópia feita por Aurelio Luini a partir de um cartão realizado por Leonardo com a Virgem e o Menino, São João Batista, Santa Ana e Santa Elisabete.

¹⁵⁶ In: BELLORI, 1672. Carta de Rubens enviada a François Duquesnoy (1594-1642) em 17 de abril de 1640. Traduzida para o inglês in *The letters of Peter Paul Rubens*, 1955, pp. 413-4; quanto à autenticidade da carta, cf. nota relativa de Ruth Saunders Magurn, pp. 508-9.

¹⁵⁷ Neste e no próximo trechos, trata-se apenas da menção de pintores que modelavam.

¹⁵⁸ Esse fragmento provém de um manuscrito mantido na Biblioteca Nazionale di Firenze. Torricelli, que foi professor de fortificações militares na *Accademia del Disegno* entre 1644 e 1647, escreveu algumas páginas do que deveria ser um tratado sobre a *perspectiva prática* em vinte lições, embora nem mesmo a primeira tenha sido concluída. Na forma de um diálogo, interagem Alessio e Conti. Cf. TORRICELLI, 1919, II, pp. 311-20.

de geometria] sejam algo muito fácil de se entender, e maravilho-me que os jovens estudiosos do desenho não se exercitem nessa [disciplina] que tão necessária é à ciência deles, pois os pintores necessitam mais da perspectiva do que de qualquer outra coisa. E gostaria de saber, posto que há muitos que às vezes fazem algumas [sem ?] conhecer essa prática, como fazem, se não a sabem, para fazer algo que possa ser aprovado.

[Alessio]: Dir-lhe-ei em poucas palavras. Eles põem-se a desenhar a partir do natural, e assim como fazem um esboço de uma figura, assim também de uma construção ou de um plano fazem, e os vi fazer modelos de toda a obra para deles extrair o conjunto das figuras, o degradar das distâncias e assim sucessivamente.

[Conti]: E desse modo podem operar bem?

[Alessio]: Podem até certo ponto, e entre eles e os que com a regra corretamente operam há [tanta distância] como há entre o cego e o iluminado, pois o cego tateia com as mãos e com o bastão ao longo do caminho pelo qual deve passar e colocar os pés, e ainda que seja diligente, de todo modo alguma pedra ou sempre encontra, onde muito freqüentemente, caindo, quebra a cara. Ao contrário, aquele que vê, se não for excessivo, de pouca prudência ou outro, não temerá mal algum.

1648

CARLO RIDOLFI (1594-1658)

1648, II, p. 6-7

Então [Tintoretto] pôs-se a reunir, de diversas partes e com grandes despesas, modelos de gesso de mármore antigos. Conseguiu que lhe trouxessem de Florença os pequenos modelos de Daniele da Volterra feitos a partir das figuras do sepulcro dos Medici em *San Lorenzo* – isto é, a *Aurora*, o *Crepúsculo*, a *Noite* e o *Dia*¹⁵⁹. Estudou-as minuciosamente e realizou inúmeros desenhos à luz de tochas para alcançar, por meio das sombras vigorosas que produzem tais luzes, uma maneira forte e destacada. Assim, continuamente seguia estudando a partir de todo braço, mão ou torso que havia reunido, transferindo-os para o papel com o carvão e a aquarela, ressaltando-lhes as luzes com pigmentos brancos, de tal modo que adequava as formas que intervinham de acordo com a necessidade da arte.

Pela acuidade de seu engenho, ele bem sabia que para se tornar grande pintor era necessário habituar-se a desenhar a partir de relevos selecionados e afastar-se de uma restrita imitação da natureza, a qual, no mais das vezes, produz coisas imperfeitas e dificilmente reúne [...] todas as partes

¹⁵⁹ Cf. VASARI, 1568, V, p. 546 e ROSSI, 1975, pp. 3-5, que acredita que Tintoretto já possuísse modelos dessas obras de Michelangelo antes mesmo de conseguir as cópias de Daniele da Volterra.

correspondentes em beleza [...] ¹⁶⁰.

Também se exercitava fazendo pequenos modelos de cera e argila, vestindo-os com panos, procurando minuciosamente através das pregas dos tecidos as formas dos membros. Depois distribuía [esses modelos] em pequenas casas e perspectivas feitas com tábuas e cartões, ajustando, pelas janelas, pequenas tochas, extraíndo de tal modo as luzes e as sombras. Também suspendia com fios alguns modelos nas vigas para observar os efeitos que produziam quando vistos de baixo, para assim formar os escorços que se pintam nos tetos, compondo de tal modo estranhas invenções ¹⁶¹.

1649 FRANCISCO PACHECO (1564-1644)

2001, p. 101 ¹⁶²

[...] e se fosse perdida a boa maneira do desenho, esta seria reconstituía por meio da escultura, pois nela estão as boas medidas, a verdade do nu, os escorços, as luzes e as sombras. Portanto, essa é a fonte dessas atividades e especialmente da pintura, como se pode ver nas academias de Roma e de outros lugares que proporcionaram homens de grande fama, os quais, depois de escolhida uma bela figura esculpida, colocam-se todos ao redor da peça a imitá-la. E sendo isso verdade, é então fato que o principal modelo objetivo para a pintura é a escultura, pelo que esta será o verdadeiro original e aquela a cópia. Ademais, sabe-se que os famosos pintores da Itália e da Espanha fazem primeiramente modelos em relevo para imitá-los e transferi-los para a pintura.

2001, p. 439

Peregrín de Peregrini ¹⁶³ – o maior imitador de Michelangelo –, para a famosa biblioteca que pintou em *San Lorenzo El Real* fez muitos desenhos bem acabados e muitos escorços a partir de modelos em relevo, a partir dos quais fez grandes cartões [...].

2001, p. 440

Pablo de Céspedes, raçoeiro da Santa Igreja de Córdoba, que esteve por duas vezes na Itália, que estudou muito as obras de Michelangelo, que manteve estreita amizade com Federico Zuccari e que entrou em contato com os mais competentes homens de sua época, também ele fazia modelos em relevo. Era um competente escultor, pois fez para a estátua de Sêneca uma cabeça de mármore que foi posta em Roma, pelo que passou a ser conhecido como Víctor o espanhol. Vi alguns modelos de cera e argila [que ele utilizava] para imitar, com lápis preto e vermelho, as histórias e figuras que [tinha de fazer] em suas pinturas e desenhos, e não apenas em tamanho reduzido, mas

¹⁶⁰ Trecho que serviu de fonte para OTTONELLI-BERRETTINI, 1973, p. 238.

¹⁶¹ Ao que parece, essa passagem de Ridolfi serviu de fonte para LANZI, 1970, II, p. 88. Este, por sua vez, foi retomado por SELVATICO, 1856, pp. 564-5.

¹⁶² Pacheco, em diversos momentos, tem Vasari como fonte no que se refere ao emprego de modelos plásticos auxiliares, pelo que se remete às notas anteriores sobre Vasari.

¹⁶³ Trata-se de Pellegrino Tibaldi, que a serviço de Filipe II decorou a biblioteca do Escorial.

[também] em cartões grandes para as pinturas a óleo, e posso confirmar que eram desenhados com muita habilidade com o carvão. [Também vi] muitas cabeças coloridas a óleo feitas a partir do natural, [as quais ele utilizava] para copiar em suas obras. Antonio Mohedano fazia o mesmo. E quanto aos tecidos, [fazia-os com o auxílio] de um manequim, desenhando as mãos e os pés a partir do natural.

Mostrou-me El Greco, em 1611, um armário repleto de modelos de argila feitos por ele próprio para serem utilizados em suas obras [...].

2001, p. 443

Passando adiante, digo que muitos ainda compõem com papel molhado as roupas e os traços sobre os modelos nus de argila e cera para contrafazer, com lápis preto ou colorido, as figuras vestidas – o que vi ser feito por Mateo de Alesio¹⁶⁴ e outros escultores. Essa prática é reprovada por Leonardo da Vinci em seus escritos, que diz: – *não te acostumes, como muitos, a cobrir os nus com papel ou fino pergaminho, pois que assim te enganarás muito*¹⁶⁵.

1652

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI (1584-1670) – PIETRO BERRETTINI DA CORTONA (1596-1669)

1973, p. 238

Escreve-se também sobre Tintoretto – o que muito mais convém ao maravilhoso Rafael ou a Annibale Carracci e outros excelentíssimos professores – que ele sabia, devido à perspicácia de seu engenho, que para se tornar grande pintor era necessário habituar a pena do desenho com relevos selecionados, afastando-se da imitação da natureza, posto que esta, no mais das vezes, produz coisas imperfeitas e dificilmente reúne todas as partes de uma completa e perfeita beleza¹⁶⁶.

1653

ABRAHAM BOSSE (1602c.-1676)

1653, p. 45

Esta ilustração serve apenas para adverti-lo, [leitor] – ao se tratar de objetos como os da ilustração de aqui ao lado¹⁶⁷ –, que se em vez de fazer os pequenos quadros-modelo pela regra efetiva da perspectiva tivesses, ao contrário, ou relevos como os que desejas representar sobre os teus diversos quadros grandes ou [outros] que tivesses modelado, que não seria necessário

¹⁶⁴ Trata-se do pintor e escultor italiano Mateo Pérez de Alesio, conhecido também como Matteo da Lecce (1547-1616c.).

¹⁶⁵ Cf. VINCI, 1995, p. 357.

¹⁶⁶ Em nota, Ottonelli e Pietro da Cortona apontam como fonte RIDOLFI (1648, II, p. 7), muito embora estejam parafraseando o trecho da página 6.

¹⁶⁷ Bosse refere-se a uma gravura em que um homem, postado frente a uma estátua colocada em um nicho acima da altura de sua cabeça, está desenhando a dita estátua diretamente sobre um pequeno quadro que ele tem apoiado sobre o joelho.

fazer nada além de colocá-los em um lugar elevado proporcionalmente ao local em que os desejássemos representar seguindo uma mesma distância e elevação do olhar.

1657 FRANCESCO SCANNELLI (1616-1663)

1657, p. 274-5 No entanto, será preciso supor, como assunto por si só conhecido, que no século anterior, e mesmo no tempo de Antonio da Correggio, houvesse na Lombardia outros mestres famosos e excelentes. De fato, isso nos é confirmado pelos raros efeitos do operar, os quais ainda hoje demonstram como o próprio Correggio construiu sobre fundamentos tão bem estabelecidos obras de extrema perfeição, sendo igualmente a opinião dos maiores eruditos da pintura que um tal mestre tivesse adquirido desde o princípio os sólidos ensinamentos do doutíssimo Mantegna – que foi, naqueles tempos, extremamente completo nos mais sólidos fundamentos e célebre se comparado a quem quer que fosse – e que depois, sobre essa boa estrutura, tivesse procurado o quanto podia aquela ambicionada maneira que seus antecessores não haviam compreendido. Dessa forma ele, mediante um contínuo estudo da natureza, muito ajudado por seu talento natural, conseguiu tornar-se senhor do mais belo e raro operar. E para demonstrar isso a quem quisesse ver através das mais difíceis e extravagantes atitudes, é sabido que ele obtinha pequeninos modelos do seu incondicional amigo¹⁶⁸ que, naqueles tempos, trabalhava habilidosamente o relevo, de maneira que fica evidente que ele, por meio de semelhantes meios, tendo estimulado o seu delicadíssimo gosto, foi capaz de mostrar ao mundo a mais admirável pintura que podia realizar a mistura das cores em conjunto com a mais fina natureza. E essas pinturas – adequadamente realizadas em cada pormenor, em cada ângulo e modo de operar – estão na catedral de Parma, na cúpula sobre o altar maior, e na cúpula de menor dimensão da igreja de San Giovanni [...]¹⁶⁹.

1660 MARCO BOSCHINI (1613-1678)

1966, p. 163-5¹⁷⁰ Este estudou as estátuas que há em Roma,

¹⁶⁸ A identidade desse amigo de Correggio, Antonio Begarelli, seria revelada por Vedriani (cf. VEDRIANI, 1662, pp. 50-1).

¹⁶⁹ Segundo SCHLOSSER (1913-4, pp. 116-7), os relatos que mencionam que Correggio utilizou modelos plásticos surgiram apenas no século XVII, notadamente com Scannelli. Cf. LIGHTBOWN, 1964. Ainda sobre essa questão, cf. VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

¹⁷⁰ Boschini está recorrendo sobre os artistas venezianos, os quais, segundo ele, embora dotados de um grande talento inato, nem por isso negligenciam o estudo. É de se notar, no entanto, que Boschini, apesar de aceitar o estudo do antigo, não o considera indispensável, o que marca uma profunda diferença com o círculo romano de

E aquele todas as que se encontram pelo mundo,
 Com estudo imenso e saber profundo:
 Porque em Veneza há coisas estupendas¹⁷¹.
 Há as fôrmas que foram sobre aquelas feitas,
 E delas os modelos em vários modos,
 De cera, de argila e de gessos ocos,
 Pois o dinheiro faz voar as próprias estátuas.
 Caso que aqui se vê em muitos pintores.
 Há a *Noite* e o *Crepúsculo*, que o mundo todo
 honra, reverencia e adora,
 Daquele Miguel, anjo entre os escultores¹⁷².
 Há todos aqueles belos grupos, que em Florença
 Fez o excelente Giambologna,
 Que a todas as demais estátuas causa vergonha,
 O que pode bem comprovar sua eminência.
 O Laocoonte, estátua do Antigo,
 A mais famosa que se tenha visto,
 Que o artifício e a natureza nela estão mesclados
 Mil vezes mais do que digo;
 Torso do Belvedere e imperadores,
 O Hércules tão famoso Farnese,
 A Vênus de' Medici, e as empresas
 De todos os famosíssimos escultores.
 E, para confirmar esta verdade,
 Aquele ateliê tão perfeito basta ver,
 Que foi de Tintoretto, e que contrasta
 Com o tempo, e em sua casa está conservado
 Por aquele senhor Bastian¹⁷³, que também ele
 Tintoretto se chama, herdeiro
 Do seu patrimônio e daquele belo erário:
 Bem [e] tesouro formal de grande virtude.

1662

LODOVICO VEDRIANI (1601-1670)

1662, p. 48

Mas o que diremos do Cristo que é deposto da cruz¹⁷⁴ [...]. Há nessa

Poussin, Dufresnoy e Bellori (cf. BOSCHINI, 1966, pp. 165-6).

¹⁷¹ No original, *Perché a Venezia ghe xe Roma, e Toma*. Trata-se de uma expressão idiomática conhecida através de um provérbio vênето – *prometter Roma e Toma* – cujo sentido é o de fazer muitas e grandes promessas, geralmente impossíveis de serem realizadas.

¹⁷² Referindo-se às esculturas da *Noite* e do *Crepúsculo* feitas por Michelangelo para o túmulo dos Medici em San Lorenzo.

¹⁷³ Trata-se do pintor Sebastiano Casser, genro de Tintoretto e herdeiro seu.

composição três figuras formadas por Antonio da Correggio, que era amigo do nosso Begarelli.

1662, p. 50-1¹⁷⁵

Quando Correggio pintava na catedral de Parma todas aquelas histórias, com todas aquelas figuras, o nosso Begarelli fazia-lhe modelos de argila nas posições adequadas a cada situação para que, de forma equilibrada, demonstrassem as luzes, os enquadramentos e as expressões. Posteriormente, Correggio exprimia esses modelos em suas pinturas. E aquela sempre maravilhosa cornija, que causa estupor ao mundo, foi primeiramente formada em relevo por Begarelli para depois, de acordo com esse modelo, ser colorida por aquele milagroso pincel. Como foi dito, eram esses homens tão afinados no operar que quando Correggio estava desesperado na tentativa de conseguir pintar na cúpula aquela multidão de figuras para lá projetadas, afirmando que era impossível realizar e acomodar homens, crianças, mulheres e tais lá em cima para extrair-lhes os escorços e retratá-los de baixo para cima, Begarelli animou-o e formou-lhe tão bem todas as figuras, com as expressões, as posturas, as características e a graça que eram exigidas para aquela obra, que Correggio, como se vê, pintou-as todas. Assim, maravilhosamente auxiliado, imortalizou-se sumamente. Esse fato foi acenado por Scannelli, no segundo livro, à página 275, com estas palavras: *é sabido que Correggio obtinha pequeninos modelos do seu incondicional amigo que, naqueles tempos, trabalhava habilidosamente o relevo.*

1667 (1693-4c.) HENRY TESTELIN (1614/5-1695)

2006, p. 699¹⁷⁶

Quanto ao modo de vestir as figuras, tudo o que foi dito se reduziu a duas ou três observações: que [o aprendiz deveria] seguir *a moda ou a tradição* e, a exemplo dos autores antigos, modelar figuras nuas em argila ou cera, acomodando tecidos sobre elas para estudar as dobras de acordo com a idéia

¹⁷⁴ Vedriani refere-se ao grupo da *Deposição da cruz* da igreja de San Francesco, em Modena (v. figura 4 ao final do catálogo). Cf. LIGHTBOWN, 1964, sobretudo p. 9.

¹⁷⁵ Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

¹⁷⁶ In: *Conférences...*, 2006. Passagem extraída dos *Sentiments* de Testelin. O secretário da Academia editou os *Sentimen[t]s des plus habiles peintres du tem[p]s sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques* em La Haye, sem data, em 1693 ou 1694. Em 1696 apareceu, em Paris, uma segunda edição (cf. *Conférences...*, 2006, pp. 50, 690) – publicação póstuma, portanto. O texto foi republicado várias vezes, mais recentemente como anexo in *Conférences...*, 2006, pp. 695-749. Trata-se, com efeito, de um resumo das discussões mantidas durante doze anos de conferências na Academia. Testelin escreve na forma de seis discursos ficticiamente proferidos por ele durante as visitas solenes de Colbert. As seis tabelas publicadas em 1680 (cf. nota 197) é que de fato foram lidas na Academia; estes discursos são como que comentários dessas tabelas, e apenas algumas partes deles chegaram a ser lidas. Justamente o trecho aqui citado, que aparece no prefácio dessa obra de Testelin, efetivamente foi lido durante a conferência de 9 de abril de 1667.

que tivesse projetado.

1668

CHARLES ALPHONSE DUFRESNOY (1611-1668) – ROGER DE PILES (1635-1709)

1668, p. 22¹⁷⁷

[Dufresnoy]: Depois, quanto aos objetos que não podem ser vistos a partir do natural, será útil formar antes um *protótipo*¹⁷⁸ deles¹⁷⁹.

1668, p. 109-111

[De Piles]: *Será bastante útil fazer um modelo das coisas que, em estado natural, dificilmente se mantêm fixas e das quais não podemos dispor como nos agrada*. Como ocorre com os grupos de diversas figuras, com as posições difíceis de se manter por muito tempo, com as figuras no ar, no teto ou elevadas para muito além da vista, e mesmo com os animais – que não podem ser dispostos facilmente. Por esse preceito, percebe-se o quão importante é ao pintor saber modelar e ter vários modelos de cera manipuláveis. Paolo Veronese possuía um bom número deles, com uma grande quantidade de tecidos diferentes, os quais ele dispunha juntos para formar uma história sobre um plano quadriculado, por maior e diversificada que fosse [essa história]¹⁸⁰. De acordo com Giovanni Battista Armenini, Tintoretto também possuía os seus, e Michelangelo deles se serviu para todas as figuras de seu *Julgamento*¹⁸¹. Não é que eu aconselhe a quem quer que seja, quando quiser fazer algo digno de estima, a finalizar [sua obra] a partir dessa espécie de modelos, mas eles serão bastante úteis e de grande proveito para que se vejam as grandes massas de luz e sombra e o efeito do conjunto. Para o demais, podes, [pintor]¹⁸², ter um manequim de dimensões próximas ao natural para cada figura em particular, sem que deixes, no entanto, de te certificar com o natural, o qual deve ser evocado como testemunho para confirmar, primeiramente a ti e depois aos espectadores, o objeto como ele na realidade é. Poderás satisfatoriamente te servir desses modelos se os dispuseres sobre

¹⁷⁷ Essa obra foi escrita, segundo Schlosser (1993, p. 539), entre 1641 e 1665. Recebeu duas edições em 1668: uma apenas em Latim – *De arte graphica*, com comentários de Pierre Mignard – e outra em latim e francês – *L'art de peinture*. Essa segunda edição – que aqui se segue – foi amplamente anotada por De Piles, motivo pelo qual se faz a distinção entre os autores. Ademais, é importante salientar que Dufresnoy viveu em Roma entre 1634c. e 1653 e que manteve estreito relacionamento com Bellori.

¹⁷⁸ *Prototypum* no original.

¹⁷⁹ Eis a tradução dada por De Piles para este trecho à p. 23: *Será bastante útil fazer um modelo das coisas que, em estado natural, dificilmente se mantêm fixas e das quais não podemos dispor como nos agrada*.

¹⁸⁰ Cf. mais adiante neste catálogo o depoimento de Mariette (1772) a respeito de um modelo de argila feito por Veronese para uma pintura que representava Vênus e Adônis (in BOTTARI-TICOZZI, 1825, VIII, pp. 433-4).

¹⁸¹ Quanto a Michelangelo, cf. nota 12; quanto a Tintoretto, a fonte de De Piles não parece ser Armenini, mas sim Ridolfi (cf. RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7).

¹⁸² De Piles passa a se dirigir diretamente ao leitor-pintor.

um plano marcado com uma quadrícula proporcional às figuras¹⁸³ – o qual será como um painel personalizado que poderá ser levantado ou rebaixado segundo for mais cômodo – e se as figuras forem vistas por uma abertura móvel¹⁸⁴ que servirá para estabelecer o ponto principal e o ponto de distância. Essa mesma abertura servirá para que vejas as figuras no teto, dispostas sobre uma malha de fios de ferro ou sustentadas no ar por finos e discretos fios – ou em ambos os modos ao mesmo tempo. Acrescentarás às tuas figuras tudo aquilo que te agradar, contanto que tudo lhes seja proporcional, como se te imaginasses com o tamanho delas. Desse modo, em tudo aquilo que fizeres haverá mais verdade e a obra proporcionará a ti um inimaginável prazer. Evitarás ainda uma quantidade de dúvidas e dificuldades que freqüentemente impedem o prosseguimento da obra, principalmente no que se refere à perspectiva linear, a qual certamente aí será encontrada se te lembrares de fazer tudo proporcionalmente ao tamanho das tuas figuras – sobretudo os pontos principal e de distância. E no que diz respeito à perspectiva aérea, que aí não se encontra, esta deverá ser complementada pelo juízo. Tintoretto¹⁸⁵ tinha feito quartos de madeira e de cartão de acordo com a proporção de seus modelos, com portas e janelas, por onde ele distribuía sobre as figuras luzes artificiais tanto quanto julgava adequado, e com freqüência empregava parte da noite para considerar e observar o efeito de suas composições; seus modelos tinham dois pés de altura.

1669

LE BLOND DE LA TOUR

1994, p. 267-8¹⁸⁶

Carta do senhor Le Blond de La Tour a um de seus amigos, a qual contém algumas instruções concernentes à Pintura. Bordeaux, 1669.

[...] Não lhe posso deixar de fazer conhecer a invenção do famoso senhor Poussin, o qual é praticamente o único em nossa época que se pode comparar aos antigos quanto às belas invenções, as quais lhe renderam imortal estima entre os conhecedores. Isso porque através dessa invenção alcança-se uma das partes mais difíceis da pintura.

Esse admirável e divino homem inventou um tabuleiro retangular – como nós o denominamos – que ele construía de acordo com a forma que desejava dar a

¹⁸³ Cf. Bernardino Campi (1584), que recomenda que cada módulo da quadrícula corresponda ao tamanho da cabeça do modelo.

¹⁸⁴ Trata-se de um subterfúgio para fixar o ponto de vista do observador, que do contrário seria outro a cada novo olhar. Esse ponto, naturalmente, corresponde ao vértice da pirâmide visual de Alberti.

¹⁸⁵ À margem do texto, De Piles indica que sua fonte é Ridolfi.

¹⁸⁶ Seguiu-se aqui a edição das *vidas de Poussin* reunidas (BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994, *apendice I*). Le Blond de La Tour provavelmente tomou conhecimento do método de Poussin em Paris, entre 1641 e 1642 (cf. ARIKHA, 1994, pp. 44-7).

seu tema. Poussin nele fazia uma certa quantidade de perfurações nas quais colocava ganchos para manter seus manequins em uma posição firme e segura. Em seguida, tendo-os disposto em sua posição natural, ele os vestia com trajes adequados às figuras que desejava pintar, dando forma aos panejamentos com a ponta de um pequeno bastão [...], fazendo-lhes a cabeça, os pés, as mãos e o corpo nu do mesmo modo com que são feitos os anjos, as paisagens, as peças de arquitetura e outros ornamentos com a cera macia, a qual ele manuseava com destreza e tranqüilidade singulares. E assim tendo expresso suas idéias, ele construía uma caixa cúbica – ou antes mais larga que profunda – de acordo com a forma do tabuleiro, a qual servia de base para seu quadro. Ele então fechava essa caixa de todos os lados, com exceção daquele por onde ele abria ou cobria o tabuleiro sobre o qual estavam as figuras, assentando essa caixa de maneira que suas extremidades coincidissem com as do tabuleiro, desse modo cercando e envolvendo, por assim dizer, toda essa grande engenhoca.

Estando tudo preparado dessa maneira, ele considerava as características do local onde o quadro deveria ser colocado. Se fosse destinado a uma igreja, ele avaliava a quantidade de janelas e notava aquelas que mais iluminavam o local em que a obra seria posta, isto é, observava se a luz incidia pela frente, pelo lado ou pelo alto, se de vários lados e se havia um que predominava sobre os demais. E depois de todas essas judiciosas reflexões, ele fixava o local em que seu quadro deveria receber sua verdadeira iluminação, de modo que ele jamais deixava de encontrar os pontos mais adequados para fazer perfurações em sua caixa seguindo a mesma disposição das janelas da igreja, conferindo assim todas as luzes e sombreados exigidos por seu projeto.

Enfim, ele fazia uma pequena abertura na parte frontal de sua caixa para ver todo o seu quadro no que diz respeito à distância. Demarcava essa abertura com tamanha habilidade que ela não provocava nenhuma luz a mais, pois ele a limitava com seu olho, observando por ela para desenhar seu quadro sobre o papel com toda sua capacidade, o que ele fazia sem menosprezar o mínimo traço ou a menor circunstância. E tendo-a então esboçado sobre a tela, ele dava a última mão, após ter muito bem pintado e repintado.

1672

GIOVAN PIETRO BELLORI (1613-1696)

1976, p. 59

Annibale [Carracci], no entanto, ao dar relevo a esses estuques falsos¹⁸⁷, não apenas fez os tradicionais desenhos e cartões, mas também modelou figuras de relevo para alcançar aquela grande excelência de luzes, sombras e claro-escuro, o que os faz parecer verdadeiros. Igualou, assim, os mais célebres exemplos antigos e, entre os modernos, tornou-se incomparável nessa espécie

¹⁸⁷ Bellori refere-se às decorações feitas para a *Galleria Farnese*.

de decoração.

- 1976, p. 205 Feito o desenho, [Federico Barocci] formava os modelos das figuras em argila ou cera, tão belos que pareciam de mãos de ótimo escultor. Às vezes, não se contentava com apenas um, mas refazia duas ou três vezes os modelos de cera da mesma figura. Depois, vestia-os a seu modo e, considerando que estavam bem dispostos, colocava então os tecidos sobre o natural para captar todas as sombras de afetação¹⁸⁸.
- 1976, p. 452-3 Quanto à maneira desse artífice¹⁸⁹, pode-se dizer que ele se propunha um estudo dependente do antigo e de Rafael, do mesmo modo que havia iniciado, ainda jovem, em Paris. Quando desejava realizar suas composições, depois que havia concebido a criação, fazia um esboço que apenas fosse suficiente para compreendê-la. Em seguida, formava pequenos modelos de cera – estatuetas de meio palmo – de todas as figuras em suas posições e compunha a história ou fábula em relevo para ver os efeitos naturais de luz e sombra dos corpos. Posteriormente, formava outros modelos maiores e vestia-os para ver à parte o caimento das pregas dos tecidos sobre os corpos; para tal fim, servia-se de uma fina tela ou de cambraia molhada, e eram-lhe suficientes apenas alguns pedaços de pano para a variedade das cores.

1674

MARCO BOSCHINI

- 1966, p. 730-1¹⁹⁰ Tintoretto, toda vez que tinha de realizar uma obra em espaço público, primeiramente ia observar o local onde ela deveria ser colocada para ver a altura e a distância. Em seguida, de acordo com isso, para adequadamente formar uma idéia da história a ser feita, dispunha sobre um plano alguns modelinhos de pequenas figuras de cera feitos por ele próprio, distribuindo-os em atitudes sinuosas, piramidais, bizarras, caprichosas, vivazes. Mas para bem distribuir todo o conjunto aplicava grande estudo no artifício do interior e do exterior, fazendo aparecer sempre ferocidades de luzes, sombras, reflexos e esbatimentos. Às vezes formava as figuras mais próximas totalmente escuras, deixando as claras para trás; outras vezes deixava as figuras principais claras e relegava para longe as escuras; e ainda outras vezes criava algum acidente para iluminar uma figura de modo contrário às demais, para assim combinar bem as suas obras. [Eram] licenças pitorescas e artifícios

¹⁸⁸ Cf. BALDINUCCI, 1846, III, p. 408; cf. também com o relato de LANZI, 1968, I, p. 350. A respeito desse depoimento de Bellori sobre Barocci, veja-se PIZZORUSSO, 2009, pp. 54-65.

¹⁸⁹ Referindo-se a Poussin.

¹⁹⁰ Este e o próximo trechos pertencem à *Breve instruzione*, texto originalmente publicado por Boschini como introdução ao seu guia artístico para a cidade de Veneza (*Le Ricche minere della pittura veneziana*, 2ª ed., 1674, não paginado). A *Breve instruzione* apresenta como subtítulo *Per intendere in qualche modo le maniere de gli auttori veneziani*, o que, por si só, já revela muito da intenção do autor. Segue-se aqui, no entanto, a edição de *La carta del navigar pitoresco* realizada por Anna Pallucchini, na qual também foi acrescentada a *Breve instruzione*.

industriosos, novos estatutos e reformas de novas leis à pintura, de modo que se vê nesse grande mestre da arte aquele domínio artificioso jamais visto em quem quer que seja. Depois, quanto tinha estabelecido essa importante distribuição, esboçava o quadro inteiro de claro-escuro, tendo sempre como meta principal combinar todo o conjunto como foi dito. E ainda muitas vezes, tendo esboçado uma grande tela, colocava-a no seu lugar de destino para melhor satisfazer todo o seu escrúpulo, e se percebia por acaso algo que perturbasse a harmonia da combinação era capaz de refazer não apenas uma figura, mas por causa daquela muitas outras próximas, não temendo nem fadiga nem tempo quando se tratava de glória e honra. E depois, combinado todo o conjunto, quando se tratava de colorir observava minuciosamente e com grande escrúpulo o natural para satisfazer a obrigação de imitar a natureza, embora quanto à forma satisfizesse o seu intelecto, acrescentando espírito às figuras, reduzindo-as a formas mais graciosas, ligeiras e elegantes, ressaltando músculos e afinando os contornos com concisão. Em suma, acrescentava com arte graça à natureza.

1966, p. 749-50

Para fazerem-se eruditos no desenho, opinam alguns que devam ser observadas as estátuas como verdadeiro exemplo e que quem não as estuda não pode se tornar bom pintor, ressaltando que devem ser estátuas extraídas do mais fino natural e acrescidas de perfeição por valorosos escultores, pois que há poucos modelos naturais perfeitos.

A respeito disso, há também os que sustentam opinião contrária, pois embora consintam que não há modelos naturais perfeitos, [lembram] que também das estátuas se deve dizer o mesmo.

Respondem [os primeiros] que é verdade, mas [dizem] que falam das boas [estátuas], ao que replicam aqueles [dizendo] que do mesmo modo falam quanto aos modelos naturais, acrescentando que o natural não recebe a perfeição das estátuas, mas, ao contrário, as estátuas do natural. E retorquem os primeiros que estátuas do antigo como o Laocoonte, o Hércules Farnese ou a Vênus de' Medici são perfeitas, mas respondem os outros que a mais antiga figura é o homem, a qual foi criada pelo Divino Motor, e que por isso ela está acima das estátuas. E então, sorrindo, dizem [os defensores das estátuas]: – não estamos mais nos tempos fabulosos em que Deucalião e Pirra faziam sair homens e mulheres das pedras. Dizem, enfim, que a escultura e a pintura são imitadoras da natureza, e que portanto se poderia dizer que o escultor deve estudar as melhores pinturas, como o *Juízo Universal* de Tintoretto na igreja da *Madonna dell'Orto*¹⁹¹ e tantas outras [pinturas] na *Scuola di San Rocco*, e concluem que todo homem confessa alegrar-se por ser homem e não uma estátua. Todavia, a verdade é esta, que os nossos singulares pintores estudaram tanto uma quanto outra, retirando de ambas o melhor e fazendo um

¹⁹¹ Figura 5 ao final do catálogo.

composto de verdadeira perfeição, o que depois fez com que todo o mundo procurasse adquirir algo das pinturas venezianas em troca de muito ouro. Estudavam portanto as estátuas os nossos pintores; e vi no ateliê de Tintoretto todas as mais perfeitas estátuas do mundo, feitas de gesso, formadas sobre as originais, e algumas modeladas a partir daquelas, como por exemplo o *Crepúsculo* e a *Aurora* de Michelangelo – as quais se vêem sobre os sepulcros dos sereníssimos da Toscana¹⁹² –, o Laocoonte, o Hércules e a Vênus mencionados e ainda outras infinitas estátuas. E para comprovar isso, digo que sobre a fachada do palácio Gussoni, no canal grande, Tintoretto em sua juventude deleitou-se representando com precisão o *Crepúsculo* e a *Aurora*, acrescentando-lhes a graça do colorido com o artifício das sombras e luzes.

1674 RAFFAELLO SOPRANI

1674, p. 18-9¹⁹³ Ademais, [Giovanni Cambiaso] dedicou-se à prática da modelagem, atividade que ensinou com grande prontidão a Luca seu filho, treinando-o desde jovem para fazer modelos de argila, dizendo-lhe que jamais se tornaria perfeito pintor quem não tivesse se exercitado com a modelagem.

1674, p. 88¹⁹⁴ E porque [alcançara fama como competente escultor], [Niccolò Roccatagliata] era tido em alta estima por todos, e principalmente foi caro a Jacopo Robusti dito o Tintoretto, esplendor dos pintores vênets, ao qual Niccolò foi de grande utilidade, fazendo-lhe infinitos modelos de pequenas figuras e imitando, nos seus relevos, a mesma maneira que nas pinturas era seguida por Tintoretto.

1675 JOACHIM VON SANDRART (1606-1688)

1994, p. 149¹⁹⁵ Quando Poussin empreendia alguma idéia, estudava cuidadosamente o texto relativo ao tema e depois fazia sobre o papel dois ou três leves esboços com a disposição geral da obra. Se se tratasse de uma história, ele pegava uma tábua dividida em quadrados, adequada a seu projeto, e nela ordenava estatuetas nuas, de cera, com as posturas necessárias para expressar a ação do conjunto. Em seguida, para representar os panejamentos, ele vestia-as com papel molhado ou com fino tecido, e logo costurava os panejamentos com fios que

¹⁹² Cf. RIDOLFI, 1648, II, p. 6-7.

¹⁹³ Cf. SOPRANI-RATTI, 1768, p. 35.

¹⁹⁴ Cf. SOPRANI-RATTI, 1768, p. 354.

¹⁹⁵ Seguiu-se aqui a edição das *vidas de Poussin* reunidas (BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994). Sandrart conviveu com Poussin em Roma, entre 1628 e 1635 (cf. ARIKHA, 1994, pp. 44-7). Ademais, a respeito das várias interpretações possíveis quanto ao uso dos fios segundo essa descrição de Sandrart, cf. DE GRAZIA-STEELE, 1999, sobretudo pp. 69-70.

lhe permitiam colocar as estatuetas na distância apropriada acima do horizonte. E era a partir dessas maquetes que ele pintava sua tela.

1678

CARLO CESARE MALVASIA (1616-1693)

1841, II, p. 382

Ademais, são indescritíveis os esforços que [Simone Cantarini] fazia para acomodar os modelinhos de cera e sobre eles estender e ajustar tecidos banhados. Com ou mais deles encontramos em seu ateliê na casa *de' Castellini* depois de sua morte, precisamente como tantos ou mais foram encontrados, conforme afirma Ridolfi¹⁹⁶, no ateliê de Tintoretto – ainda que as obras daquele valente homem pareçam feitas ao acaso e por brincadeira.

1678

HENRY TESTELIN (1616-1695)

2006, p. 679¹⁹⁷

Devem-se ajustar os tecidos sobre as figuras para que pareçam roupas verdadeiras e não trapos jogados ao acaso somente sobre algumas partes do corpo; para esse efeito, deve-se vestir o modelo antes de colocá-lo na ação desejada e devem-se preferir pequenos modelos de cera a um manequim de madeira, sobre o qual nada além do seco e débil pode ser feito.

1681-1728

FILIPPO BALDINUCCI (1624-1696)

1846, II, p. 58

Em muitas obras [Niccolò Soggi] auxiliou seu mestre, [Perugino]; depois disso começou a operar sozinho, e cultivou o hábito, para conduzir suas pinturas, de fazer modelos de cera e vesti-los com pergaminho molhado para desenhar os tecidos, razão pela qual formou uma maneira muito seca que manteve para sempre¹⁹⁸.

1846, II, p. 94

[Girolamo Genga] foi um ótimo inventor de mascaradas e vestimentas, e tampouco lhe faltou uma singular maestria para fazer modelos de argila e cera.

1846, III, p. 238-9

[...] Cigoli desenhava [as obras de Pontormo e Michelangelo] em papéis ora em pedaços e ora inteiros, e às vezes as modelava com argila, acrescentando

¹⁹⁶ Cf. RIDOLFI, 1648, II, pp. 6-7.

¹⁹⁷ In: *Conférences...*, 2006. Esse trecho foi extraído de uma das seis tabelas que Testelin publicou em 1680 (*Sentimen[t]s des plus habiles peintres du tem[p]s sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de préceptes avec six discours académiques*). As tabelas foram lidas na Academia em datas diversas. Essa, a quinta, sobre a *disposição*, foi apresentada em 5 de novembro de 1678. Como apontam Lichtenstein e Michel no catálogo das *Conférences* (2006, p. 561), essas tabelas, em conformidade com o objetivo da Academia de estabelecer uma espécie de gramática das artes, forneciam um vocabulário e uma sintaxe que permitiam a todos falar uma mesma língua.

¹⁹⁸ Cf. VASARI, 1568, V, p. 189.

como preparação muito necessária àquela espécie de estudo o desenhar e o modelar com cera um esqueleto humano, a partir de todos os ângulos, que para tal fim tinha em casa. E de tais esqueletos assim desenhados sobre papel azul, ressaltados com gesso, podem ser vistos muitos, além de outros mais desenhos de Cigoli conservados por este que escreve estas coisas.

1846, III,
p. 279-80

De Cigoli restou também a sua belíssima anatomia, a qual, formada e fundida diversas vezes em gesso e cera, foi um dos mais excelentes estudos que tenha tido a juventude inclinada à bela arte do desenho em nosso século, e assim ainda será nos séculos futuros enquanto no mundo restar um exemplar dela¹⁹⁹.

1846, III, p. 408

[Federico Barocci] jamais coloriu ou desenhou coisa alguma, nem mesmo uma mínima prega de um tecido, sem antes fazer muitos desenhos a partir do natural; e na maior parte das vezes, para as obras grandes, confeccionou modelos de cera, colocando vários de seus jovens nas mesmas poses e grupos que seriam representados em suas pinturas [...] ²⁰⁰.

1685

ANDRÉ FÉLIBIEN (1619-1695)

1994, p. 261²⁰¹

[Poussin] dispunha sobre uma mesa pequenos modelos que ele cobria com vestimentas para julgar o efeito e a disposição de todos os corpos juntos, e procurava tão firmemente sempre imitar a natureza que o vi considerar até mesmo pedras, torrões de terra e pedaços de madeira para melhor imitar rochedos, terras altas e troncos de árvores.

1699

BERNARD DUPUY DU GREZ (1640-1720)

1699, p. 99-100

Não é sem razão que muitos aconselham os jovens pintores a fazer alguns desenhos a partir do relevo ou de modelos feitos com cera, argila ou alguma outra matéria, pois não há nada que ajude mais a imaginação do que esse estudo, o qual parece ser comum aos pintores e aos escultores. Essa maneira de desenhar com [o auxílio] de estecas, os gregos denominam-na *plasticè*, assim como denominam *graphicè* aquilo que se faz com a pena ou o lápis²⁰².

¹⁹⁹ Baldinucci segue seu relato com informações sobre os colecionadores que chegaram a possuir o modelo. Sobre esse *scorticato* de Cigoli, com cópias em diversas coleções (como, e.g., as do Bargello em Florença e do Victoria and Albert Museum em Londres), veja-se BARZMAN, 2000, p. 172.

²⁰⁰ Cf. BELLORI, 1976, p. 205.

²⁰¹ Seguiu-se aqui a edição das *vidas de Poussin* reunidas (BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, 1994). Provavelmente Félibien conheceu Poussin entre 1647 e 1649, e são dessa época os quadros que representam a *Sagrada Família na escada* (Cleveland Museum of Art e National Gallery of Art, Washington). Em um artigo recente, Diane De Grazia e Marcia Steele recriaram *caixa* e modelos de cera tais quais Poussin deve ter produzido para realizar essas pinturas (DE GRAZIA-STEELE, 1999, pp. 64-75).

²⁰² Cf. JOMBERT, 1755, p. 106.

1699, p. 368-9 O autor das anotações sobre o poema de Alphonse Dufresnoy²⁰³ relata que Tintoretto se servia de modelos ou manequins de três pés de altura²⁰⁴, que os dispunha de modo que com finos fios ele podia encontrar os efeitos da Ótica – o que ouvi dizer que Poussin também fazia. Devemos deduzir disso que eles sabiam que a regra comum da perspectiva, que faz convergir todos os objetos em um único ponto, é defeituosa. Esse método pode servir para dispor os grupos e notar o efeito das sombras e dos reflexos, mas é uma grande escravidão. Esse aparato embota a imaginação daqueles que a possuem em quantidade, ainda que seja verdade que ele alivie aqueles que dela carecem.

1707 SEBASTIANO RESTA (1653-1714)

1707, p. 73²⁰⁵ Esse Begarelli era amigo muito próximo e fiel a Correggio, e para ele modelava o que lhe era necessário para imitar o relevo. Modelou uma *Deposição da cruz* nos Zoccolanti, e Correggio aí fez em pintura três figuras no campo²⁰⁶. Serviam-se mutuamente, e Begarelli fez modelos de argila para a maior parte dos anjos da cúpula da catedral. Modelou até mesmo a grande cornija em que repousam os pés dos apóstolos para que fosse observado o verdadeiro claro-escuro [...].

1707 GÉRARD DE LAIRESSE (1640-1711)

1787, I, p. 135-6 Acredito que não será inútil apontar aqui aos artistas feitos, no modo mais fácil e mais seguro, o meio para encontrar, com o auxílio de um modelo, todas as espécies de fisionomias.

[O pintor] deve pegar um espelho e desenhar a própria fisionomia com a paixão que considerar adequada, com a maior acuidade que lhe for possível. Esse desenho deve ser feito com sanguina ou carvão sobre papel colorido, na maneira mais acabada. Deve atentar sobretudo para a exatidão das sobancelhas e das pálpebras, para a rotundidade das bochechas, as concavidades das narinas, a maneira em que a boca se abre ou fecha-se, a projeção maior ou menor do maxilar superior ou inferior quando a cabeça é inclinada para a frente ou para trás.

Em seguida, deve pegar uma cabeça de gesso e a partir dela fazer uma fôrma

²⁰³ Referindo-se a Roger De Piles (cf. DU FRESNOY, 1668, p. 109-111).

²⁰⁴ Dois, segundo De Piles.

²⁰⁵ Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²⁰⁶ Referindo-se ao grupo da *Deposição da cruz* da igreja de San Francesco – Modena (figura 4 ao final do catálogo). Cf. LIGHTBOWN, 1964, sobretudo p. 9.

de duas metades, de chumbo ou de qualquer outro material duro, para nelas poder moldar tantas cabeças de argila quantas quiser²⁰⁷. É sobre essas cabeças moldadas que se há de fazer, a partir do desenho, com o dedo ou com algumas estecas, as alterações apropriadas à paixão que se deseja exprimir – sem, no entanto, alterar as formas gerais. São esses modelos que em seguida poderão servir ao artista no lugar da natureza, sobretudo se a fôrma de gesso utilizada na operação tiver alguma semelhança com a cabeça a ser representada – contanto que com as alterações feitas possa-se perceber quanto essa ou aquela paixão tenha alterado as feições. Dessa maneira o artista poderá facilmente se munir de modelos para todas as paixões para servir-se em diversas situações, seja vendo a cabeça de frente ou de perfil, de baixo para cima ou de cima para baixo. Portanto, esses modelos serão de grande auxílio ao artista, ainda mais que freqüentemente as paixões não podem ser contrafeitas a partir da natureza e que somente é possível ver a si próprio em um espelho em uma única posição, isto é, de frente. Quanto à arte da modelagem, algumas poucas instruções são suficientes para aprendê-la quando se possui o desenho. E se à fôrma que acabamos de mencionar se acrescentar uma para as figuras femininas e outra para as crianças, então o artista terá todos os meios que se possam desejar para exprimir adequadamente as diferentes paixões que agitam o coração humano.

1787, II, p. 329-2 Sinto-me obrigado a apresentar aqui aos jovens artistas um método que, segundo acredito, é tão fácil quanto vantajoso para aqueles que se ocupam da pintura de tetos, pois sabe-se que embora haja certas regras para tal, todavia elas não são suficientes e ainda demandam muito esforço e tempo²⁰⁸. Eis aqui então o meio que proponho, o qual eu mesmo inventei.

Começo fazendo alguns modelos de cera do tamanho que julgo adequado – conforme o que já indiquei no capítulo VI do livro II²⁰⁹. Em seguida, pego vários arames de diversas dimensões, na extremidade dos quais fixo os meus modelos para representá-los em pé, sentados, deitados ou voando. Depois disso tomo uma caixa de madeira alongada, recoberta por folhas-de-flandres, do tamanho que julgo necessário e com uma borda de três ou quatro dedos de altura para aí colocar a quantidade de modelos que desejo. Nos cantos dessa caixa adapto alguns pinos ou parafusos destinados a fixar uma tampa de madeira ou de folha-de-flandres repleta de furos muito próximos uns dos outros; por esses furos posso passar os arames ligados aos modelos, os quais posso girar facilmente e à vontade. Feito isso, preencho minha caixa com

²⁰⁷A esse respeito, cf. ARMENINI, 1587, pp. 97-8.

²⁰⁸Nesse ponto, a edição inglesa de 1778 (pp. 351-2) ainda vai além: *Assim é com a astronomia, a qual, por mais demonstrativa que seja, no entanto tem seu globo e seu astrolábio; com a arquitetura, que possui seu plano e seu nível; com a geometria, que tem a elipse, o triângulo, o esquadro e os compassos; com a matemática, que tem a álgebra, etc.*

²⁰⁹Cf. a passagem anterior (1787, I, pp. 135-6), em que, no entanto, fala-se em modelos de argila.

argila triturada com um pouco de salmoura, e então minha máquina está pronta. Quando a quero utilizar, passo pelos pequenos furos os arames dos meus modelos, os quais estão curvados e dirigidos de acordo com a maneira que pede minha composição; faço isso até que toquem a argila, na qual ficam fixados sem que eu precise temer que se alterem.

Estando tudo assim preparado, coloco minha máquina invertida sobre uma mesa de modo a receber a luz do lado direito ou do lado esquerdo. Então faço um rápido esboço dos meus modelos, servindo-me do auxílio de linhas horizontais, oblíquas ou perpendiculares de acordo com os princípios que mais acima indiquei²¹⁰. Desse modo posso fazer incidir sobre minha máquina a iluminação que desejo, seja de uma luz natural, seja artificial.

Para em seguida fixar meu desenho e executá-lo em pintura, coloco meu manequim com as vestimentas adequadas a cada figura – conforme disse mais acima²¹¹. Depois disso, minha tela estando preparada, começo a pintar.

Foi em 1668 que inventei essa máquina, da qual me servi durante cinco anos com muito proveito e com tão grande atenção que depois disso não precisei mais desse auxílio, pois eu podia executar tudo a partir da idéia – ainda que eu jamais tenha empregado mais de três ou quatro modelos simultaneamente.

É preciso que agora eu informe aos jovens artistas algumas observações que fiz enquanto utilizei essa máquina.

Eu começava dispondo um modelo que descia em uma atitude reta, com o corpo completamente estendido, isto é, com a cabeça e os pés na mesma linha perpendicular. Parecia-me que ele não oferecia escorço algum e que todas as partes tinham seu comprimento inteiro, assim como se pode ver na figura A do exemplo IV da prancha II, ao final deste volume²¹².

O segundo modelo, que eu colocava reto, em pé e visto de perfil, à esquerda do ponto de vista, permitia-me ver todas as partes em escorço, isto é, a cabeça, o pescoço, o corpo, as coxas e as pernas; assim mostra a figura B.

Um terceiro modelo, que deveria se elevar de forma oblíqua no ar, mostrava-me que os membros estavam um pouco mais escorçados que aqueles do modelo A e um pouco menos que aqueles do modelo B.

Enfim, um quarto modelo, sentado e com o tronco reto, as coxas paralelas ao ponto de vista e as pernas na mesma posição que o tronco, provava-me que quando era visto de perfil, o tronco e as pernas apresentavam-se em escorço, enquanto que as coxas conservavam todo o seu comprimento – veja-se a figura D. Depois de ter bem impresso em minha memória essas quatro

²¹⁰ Fazendo menção às pp. 328-9 do mesmo volume.

²¹¹ Cf. LAIRESSE, 1787, I, pp. 303-17.

²¹² Para essa e as próximas imagens mencionadas, cf. figura 6 ao final do catálogo.

atitudes, não tive mais necessidade de recorrer a meus modelos.

1718 BARTOLOMEO DAL POZZO (1637-1722)

1718, p. 128 Teve ainda Paolo [Farinati degli Uberti²¹³] talento para a arquitetura e a escultura, e fez muitos modelos de cera e argila, dos quais ele freqüentemente se servia para [realizar] suas obras.

1718, p. 184 [Simone Brentana²¹⁴] aplicou-se seriamente à aritmética e à geometria durante alguns anos. Todavia, sendo-lhe de pouco proveito aquela faculdade, converteu-se à pintura, no exercício da qual, pouco confiando na prática apenas e para não caminhar às cegas, [auxiliado] principalmente pelos textos de Daniele Barbaro lançou-se também ao estudo da perspectiva e da ótica acompanhado pelo estudo da anatomia – disciplinas todas necessárias ao bom pintor. E quando freqüentava as academias de Veneza para adquirir fundamento no desenho, quando modelava em cera e argila a maior parte das suas obras, encaminhou-se em pouco tempo aos limites da perfeição [...].

1718, p. 189 [Giacomo Dondoli] mostrou sempre grande desejo em aprender, e quando lhe falta o talento e a prontidão do espírito, esforça-se para superar as dificuldades que freqüentemente encontra, retratando nus e formando modelos de argila para alcançar com a imitação da natureza os propósitos da arte²¹⁵.

1724 ANTONIO PALOMINO (1655-1726)

1947, p. 474-5²¹⁶ Bem pensará o principiante, depois de ter terminado o aprendizado do desenho, ter chegado ao momento de ter os pincéis e as cores entre as mãos. Todavia, pensará muito mal, porque toda sua atenção deverá ser concentrada na observância daquele famoso preceito de Apeles, *que não passe nenhum dia sem uma linha*, isto é, sem desenhar algo, por mais ocupado que esteja. E estando livre, é mister ao menos durante a noite, especialmente no inverno,

²¹³ Paolo Farinati (1524-1606) era natural de Verona.

²¹⁴ Simone Brentana (1656-1742) nasceu em Veneza, mas atuou principalmente em Verona. Segundo Ticozzi (1818), apenas *tardamente se aplicou à pintura, na qual começou a se exercitar mais de acordo com a prática do que com os princípios teóricos*. Ainda de acordo com Ticozzi, Brentana *pôs-se a ler as vidas dos pintores famosos, colocando em prática os ensinamentos nelas dispersos*.

²¹⁵ Trata-se, portanto, da descrição do método de trabalho de um pintor que estava em atividade.

²¹⁶ A obra de Palomino foi editada em 3 volumes. O primeiro foi publicado em 1715, os subseqüentes em 1724. A passagem aqui citada integra o primeiro capítulo – *De como o iniciante não deve esquecer o estudo do desenho ainda que se coloque a pintar* – do quinto livro – *O copista, segundo grau dos pintores* – do segundo volume. Ademais, cf. essa passagem com a p. 528 do mesmo volume, em que Palomino reitera suas recomendações quanto ao uso de esculturas como modelo, sempre na tradição de uma metodologia que remonta ao final do século XV e que, de resto, já aparecia completamente sedimentada em Vasari (cf. 1568, I, p. 112).

dedicar-se voluntariamente a exercitar o desenho, seja continuando a copiar algumas das melhores estampas, de acordo com o juízo de seu mestre – como as célebres obras de Michelangelo, Rafael, Annibale, Cortona, Lanfranco e outros –, seja [fazendo] alguns desenhos a mão – com aguada, pena ou lápis, ou figuras de academia de autores conceituados –, seja desenhando a partir de modelos iluminados apenas com uma luz artificial. E que isso seja feito em papel pardo ou de outra meia tinta, para que as partes claras possam ser iluminadas com lápis branco ou com clarões feitos com gesso branco moído – e não com alvaiade, pois estes tornam-se escuros com o tempo.

Esse gênero de estudo será muitíssimo importante [ao principiante] porque lhe permite tomar conhecimento do claro-escuro e habituar-se a copiar a partir do natural. Deve também ir à academia – se existir uma em sua região [...] – e começar a desenhar alguns modelos ou fragmentos de figuras, como cabeças, mãos, pés, braços e pernas, depois algum tronco ou meia figura, alguns modelos de crianças em diferentes atitudes e, enfim, estátuas inteiras, no que se esforçará por capacitar-se muito. Isso porque como esses são objetos imóveis, mantêm-se por todo o tempo que o principiante quiser ou tiver necessidade para fazer seu desenho com perfeição – o que não acontece com o modelo vivo.

Ademais, como as estátuas – especialmente as gregas, como as de gladiadores, de Hércules, Mercúrio, Antínoo, Apolo, Vênus, etc. – são feitas com aquele atentíssimo estudo dos antigos, os quais reuniram em uma única figura toda a perfeição de sua espécie, elas possuem tudo aquilo que devido à boa simetria pode-se desejar, o que lhes confere rotundidade, graça e formosura não encontradas em apenas um indivíduo na natureza [...].

1947, p. 532²¹⁷

Se pensar o pintor principiante ou avançado que para tudo o que tenha de fazer deva procurar uma estampa ou papel a propósito, enganar-se-á, porque apenas às vezes se sairá bem. Ainda que alguns tenham nisso facilidade e gênio, pois que sem dificuldade adaptam a figura que encontram, convertendo-a a seu modo, adicionando ou retirando algo, variando as insígnias, os instrumentos, os atributos, todavia isso será tarefa fácil apenas em uma figura cujas vestes não tenham precisão determinada – como as de um bispo ou religioso. Mas se se tratar de uma traje secular, neste caso será mister, seguindo aquela mancha geral da figura que se encontrou, corrigir o traje, acomodando-o e inspirando-se no natural, vestindo um manequim – que este costuma ser grande ou pequeno, tendo sido definido em nosso primeiro índice²¹⁸ – ou então [utilizando] um modelo semelhante em atitude, vestido

²¹⁷ Essa passagem foi extraída do terceiro capítulo – *Observações para a composição de uma história tomada de diferentes papéis* – do sexto livro – *O avançado, terceiro grau dos pintores* – do segundo volume.

²¹⁸ Referindo-se ao verbete da p. 1157, em que apresenta não apenas a definição de *manequim*, mas também as de *modelo* – objetos feitos de gesso ou outra massa – e *modelo natural*.

com papel rústico molhado, de acordo com a forma do traje que se deseja [...].

1947, p. 568-9²¹⁹ Mas nos tecidos ou vestimentas, com o modelo vivo apenas será possível tomar notas muito rápidas do todo, porque como é necessário que descanse, seus traços logo se alteram, pelo que é impossível continuar o começado. Isso não acontece com o modelo nu mesmo que descanse, pois sempre que volta a posar, se observar o mesmo lugar e a mesma atitude será o mesmo. Por isso para as figuras vestidas, sejam elas da qualidade que forem, será acertado utilizar um manequim; e o melhor será se o manequim for de tamanho natural, pois assim lhe cairão bem quaisquer trajes, armas, hábitos religiosos ou indumentos sagrados.

1947, p. 569-70 [...] embora eu tenha dito que para isso seria conveniente que o manequim fosse de tamanho natural, todavia isso não é um empecilho para que cada um crie suas próprias soluções. Com efeito, muitos possuem esses manequins com a metade do tamanho natural, e outros ainda menores. Também é comum vestir um modelo com papel rústico molhado, acomodando o traje de acordo com o que se deseja, e uma vez que estiver seco, deve ser desenhado com a devida iluminação, suprimindo o que falta, de modo que podem ser feitas coisas muito boas. E será muito melhor se for uma figura maleável, para a qual é necessário um molde de uma figurinha de um quarto de altura, com os braços e pernas abertos. [Esse molde] deve ser preenchido com uma pasta feita com cera, terebintina, piche, um pouco de óleo de linho e pó de ladrilho²²⁰. Tendo esfriado um pouco, a figura é retirada do molde e colocada na atitude que se deseja. Então ela deve ser vestida com papel ou finos trapos banhados em água e cola, cortados na melhor forma possível conforme a moda do traje que se deseja representar, e ligando-se com um ou dois fios, arranjada com a iluminação adequada, é desenhada. Depois, as extremidades devem ser estudadas a partir do natural ou com modelos adequados, e podem ser feitas coisas excelentes. Isso é muito importante sobretudo para os anjos, as figuras voantes e as escorçadas – como as que se apresentam nas abóbadas e outros lugares que se costumam pintar a têmpera e a fresco –, porque em semelhantes atitudes não é possível colocar o modelo vivo. Assim, fazendo desse modo o todo da ação e estudando as extremidades como foi dito, tem-se um resultado tão acertado como se toda a figura tivesse sido feita a partir do natural.

²¹⁹ Este e o próximo trechos foram extraídos do terceiro capítulo – *Como o artífice há de examinar sua invenção e purificá-la de todos os defeitos* – do sétimo livro – *O inventor, quarto grau dos pintores* – do segundo volume. Trata-se aqui do emprego de modelos articulados – provavelmente de madeira (cf. FILARETE, 1972, pp. 676-7; LAMO, 1584, pp. 125-6; e o parecer de Henri Testelin sobre o assunto [in: *Conférences*, 2006, p. 679]) – e de modelos de cera – cf. o próximo trecho.

²²⁰ Cf. VASARI, 1568, I, pp. 87-8; ARMENINI, 1587, p. 96.

1733

ANTONIO MARIA ZANETTI (1706-1778)1733, p. 40-1²²¹

Portanto, tendo recolhido os relevos mais belos feitos a partir das estátuas e das fôrmas do grande Michelangelo Buonarroti, [Tintoretto] dedicou-se inteiramente a essas obras para estudar o desenho; e trancafiado em uma pequena sala, com uma lamparina passava dia e noite desenhando-as incontáveis vezes em cada postura; desse modo, conseguiu formar em sua idéia uma ótima compreensão do belo contorno e das perfeitas formas assim como conseguiu apoderar-se do claro-escuro e de todas as partes do bom desenho. Com esses fundamentos da verdadeira ciência e prática pictórica, em seguida passou a desenhar as obras de Tiziano, e embora, como foi dito, tivesse experimentado algum desgosto junto deste, não se deixou cegar pela paixão; ao contrário, reconhecendo-o como o melhor pintor do mundo, quis aprender com ele o verdadeiro modo de colorir, e costumava dizer: *o colorido de Tiziano e o desenho de Michelangelo*²²². Tinha também em seu ateliê modelos de figuras de cera e argila, e muitas vezes, vestindo-os com trapos, acomodava-os sob uma luz na posição que mais perseguia, introduzindo aí arquiteturas de cartões. Em síntese, toda a atenção dos seus estudos era sempre voltada para apoderar-se dos aspectos científicos da arte, com o desprezo dos mecânicos, os quais às vezes constituem em alguns pintores modernos todo o objeto dos seus esforços.

1740

CHARLES-ANTOINE JOMBERT (1712-1784)1755, p. 104-6²²³

Até aqui a pintura e a escultura deram-se as mãos, pois acredita-se que o escultor deva se exercitar desenhando sobre o papel assim como é conveniente que o pintor, para seu próprio proveito, aprenda a modelar. Bernard Dupuy du Grez é da mesma opinião. Não é sem razão, diz ele, que muitos aconselham os jovens pintores a fazer alguns desenhos a partir do relevo ou de modelos feitos com argila, cera ou alguma outra matéria, pois não há nada que ajude mais a imaginação do que esse estudo, o qual parece ser comum aos pintores e aos escultores. Essa maneira de desenhar com [o auxílio] de estecas, os gregos denominavam-na *plasticè*, assim como denominavam *graphicè* aquilo que se faz com a pena ou o lápis²²⁴.

²²¹ Extraído de BOSCHINI-ZANETTI.

²²² A união do desenho de Michelangelo e do colorido de Tiziano remonta ao *perfeito pintor* de Paolo PINO (1548, f. 24r-v). Quanto à noção de que Tintoretto, depois de excluído do ateliê de Tiziano, precisou desenvolver seu próprio programa de estudo valendo-se de Michelangelo e Tiziano, cf. RIDOLFI, 1648, II, pp. 5-6.

²²³ Capítulo *Da necessidade dos modelos de relevo*.

²²⁴ Cf. DUPUY DU GREZ, 1699, pp. 99-100.

1762 FRANCESCO ALGAROTTI (1712-1764)

1763, p. 111-2 [Sobre o claro-escuro]: Para tal fim seria útil modelar, como costumavam fazer Tintoretto e Poussin, pequenas figuras do tema que se pretende representar sobre a tela e depois, durante a noite, iluminá-las com luz de lamparina. Com isso, verdadeiramente poderá o pintor certificar-se de que aquele claro-escuro concebido em sua mente não esteja contrário à ordem das coisas. Ao variar a altura e a direção da luz poderá ainda encontrar aqueles acidentes que melhor correspondam aos seus desígnios, estabelecendo assim o sistema correto da iluminação do quadro. Tampouco posteriormente lhe será difícil modificar a característica das sombras, suavizá-las e esfumá-las com maior ou menor intensidade de acordo com o local da história e segundo essa ou aquela qualidade de luz; a não ser que não fosse de fato um local iluminado com velas, pois que em tal caso apenas será necessário ao pintor posicionar-se para fielmente retratar²²⁵.

1768 RAFFAELLO SOPRANI – CARLO GIUSEPPE RATTI (1737-1795)

1768, I, p. 354²²⁶ Esse ilustre pintor, [Tintoretto], estimulou [Niccolò Roccatagliata] de tal maneira e teve-o em tão alta estima que dele costumava se valer todas as vezes que tinha necessidade de modelos para retratar em suas pintura; e depois conservava esses modelos em seu ateliê como preciosidades, em memória do modelador genovês.

1772 PIERRE-JEAN MARIETTE (1694-1774)

1825, p. 433-4²²⁷ No inverno passado ocorreu uma considerável venda de diversas peças de escultura, principalmente de modelos de terracota – franceses, flamengos e de outras nações de primeira grandeza. Com o dinheiro que aí depositei, consegui uma boa parte. Sobretudo coloquei em meu gabinete uma peça que, segundo me parece, não tem preço. Trata-se de um modelo de argila, muito

²²⁵ Sobre essa passagem, cf. com o parecer de um anônimo pintor toscano, o qual está registrado em uma carta, não datada, enviada por Giuseppe Ratti a Giovanni Bottari: *Ótima a prescrição para fazer pequenos modelos, mas falsíssima e defeituosa é aquela para iluminar com luz de lamparina, pois devido às razões evidentes e inalteráveis da gnomônica, todo corpo ou objeto varia seu claro-escuro de acordo com o diferente tamanho da luz com a qual é iluminado. Por isso, se a luz for maior do que o corpo, fará largos os claros, estreitas as esfumaturas e produzirá sombras e esbatimentos refletidos; e se a luz for igual ao corpo, produzirá ainda iguais defeitos; enfim, se a luz for pequena, como aquela de uma lamparina, formará pequeníssimos os claros, grandes e ásperas as sombras e sempre mais dilatados os esbatimentos, e apenas nesse caso é verdadeira a prescrição de Algarotti* (in: BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, pp. 203-4).

²²⁶ A obra de Soprani foi publicada em 1674; trata-se aqui da segunda edição, a qual foi bastante ampliada por Ratti. Cf. SOPRANI, 1674, p. 88.

²²⁷ In: BOTTARI-TICOZZI, 1825, VIII. Carta de Mariette a Tommaso Temanza – de Paris, datada em 28 de julho de 1772.

conhecido, de mão de Paolo Veronese que, como sabeis, trabalhou com escultura antes de manejar o pincel. O tema é Vênus acompanhada de Adônis que parte para a caça, e deve ter sido do agrado do autor, porque ele o pintou. Vi o quadro que Qrocai²²⁸ fez imprimir em sua *Raccolta* de estampas, da qual, se fordes curioso, encontrareis uma cópia com Zanetti. Seria difícil encontrar outro semelhante, e comuniquei-vos minha boa fortuna porque esse modelo, sendo obra de um dos artistas mais célebres, deve interessar-vos mais que qualquer outro.

1780 ANTON RAPHAEL MENGES (1728-1779)

- 1780, II, p. 114²²⁹ Correggio, em companhia de Begarelli, exercitou-se também na modelagem. Através da prática da escultura – que facilita muito a compreensão dos corpos – e do estudo do antigo, superou os limites do miserável e restrito estilo dos seus mestres.
- 1780, II, p. 138 Escreveu Vedriani que Begarelli auxiliou Correggio fazendo-lhe modelos para a célebre obra da cúpula de Parma²³⁰.
- 1780, II, p. 156-7 Sabe-se que Correggio fez modelos em relevo para todas as figuras que pintou na cúpula [da catedral de Parma] e ainda que foi auxiliado por seu amigo Begarelli. Era o único meio de conseguir executar aquela obra com a perfeição com a qual foi executada [...].
- 1780, II, p. 159 Sabe-se que Correggio²³¹ tomou todas as partes da natureza e transferiu-as para pequenos modelos, dos quais depois copiou as porções escolhidas de claro-escuro, como se pode ver mais detalhadamente nas crianças que brincam com o elmo de São Jorge, uma vez que por lhes fazer sombra o santo, têm todas elas aqueles acidentes de luz que apenas através dos modelos podem ser observados, não sendo possível que crianças possam ficar paradas durante todo o tempo necessário para a observação. Pelo que estou de acordo

²²⁸ Parece ser um erro de impressão, e provavelmente se trata de Joseph Antoine Crozat, que no segundo volume da obra também conhecida como *Cabinet de Crozat* apresentava uma pintura com Vênus e Adônis com a seguinte legenda: *quadro de Paolo Veronese, do gabinete do senhor Dupille* (cf. *Recueil d'estampes...*, 1742, II, não paginado). De todo modo, a obra em questão não é nem a da *Staatliche Kunstsammlungen* de Augsburg, nem a do *Kunsthistorisches Museum* de Viena e tampouco a do *Museo del Prado* de Madri. Sobre Veronese como adepto do uso de modelos plásticos, cf. DU FRESNOY, 1668, p. 109.

²²⁹ Todos os trechos aqui apresentados estão contidos nas *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato il Correggio*. Sobre o caso Correggio-Begarelli, cf. ainda SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²³⁰ Cf. VEDRIANI, 1662, pp. 50-1.

²³¹ Referindo-se ao quadro que representa a *Madona e São Jorge* – feito para a *Confraternità di San Pietro Martire*, de Modena. A obra atualmente se encontra na Gemäldegalerie Alte Meister, em Dresden (v. figura 7 ao final do catálogo).

com o parecer segundo o qual Correggio, antes de realizar essa obra, dedicou-se a modelar.

- 1780, II, p. 181 Correggio soube unir essas duas qualidades [i.e., o desenho e o claro-escuro] com tanta perfeição que elas se vêm combinadas em suas obras como na natureza; e parece impossível que tenha podido aprender isso de maneira tão excelente sem ter estudado muito o relevo e a escultura, pois que a pura verdade sem estes estudos não basta para aprender algo tão difícil. É por isso que Michelangelo modelava previamente em argila e cera aquelas figuras que tinha de pintar – como ele próprio afirma em uma carta a Varchi –; e tampouco antes dele houve pintor que ousasse usar os escorços, o entrar e sair dos músculos e das formas do centro para o exterior como ele fez. Pelo que se o ato de modelar ensinou a Michelangelo aquele estilo que lhe é próprio, não será estranho que a compreensão dos belos contornos e do estilo grandioso de Correggio provenha da mesma fonte, isto é, do estudo do relevo e do ato de modelar as figuras – uma vez que já se sabe que ele se exercitou na modelagem.

1781 CARLO GIUSEPPE RATTI

- 1781, p. 71-2²³² É bem verdade que Begarelli muito contribuiu para a perfeição de tão grandioso trabalho, [i.e., a cúpula da catedral de Parma], pois que formou para Correggio modelos de argila vestidos para todas as partes e construiu para ele até mesmo a cinta que circunda a cúpula para que pudesse observar os mais rigorosos efeitos a partir do verdadeiro. Isso claramente demonstra o quanto fosse abastado Correggio, pois podia manter a seu serviço um escultor que gozava da maior reputação na Lombardia e que mereceu elogios do grande Michelangelo²³³. Como quer que seja, é certo que, quanto quer que se pague atualmente pelas pinturas, não se encontraria um único artista que pudesse empregar um talentoso escultor que lhe fornecesse os modelos necessários para uma obra tão vasta quanto era aquela da cúpula de Parma (a).

Nota a: O vivente senhor Giuliano Traballesi, célebre pintor florentino, diretor da Academia de Milão, estudando em Parma, encontrou no forro da cúpula um desses modelos. A respeito desses auxílios prestados por Begarelli a Correggio, vejam-se Scannelli e Vedriani²³⁴.

²³² Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²³³ Quanto ao juízo de Michelangelo sobre Begarelli [Antonio Bigarino], cf. VASARI, 1568, VI, p. 120.

²³⁴ Cf. SCANNELLI, 1657, pp. 274-5 e VEDRIANI, 1662, pp. 50-1.

1786

GIROLAMO TIRABOSCHI (1731-1794)1786, p. 34-5²³⁵

Narram ainda os mesmos escritores²³⁶ que Correggio se dedicou à modelagem, atividade na qual se exercitou em companhia do célebre Antonio Begarelli; e são prova disso – afirmam com segurança esses autores – três esculturas que compõem a belíssima obra de Begarelli que representa a *Deposição da cruz* na igreja de Santa Margherita em Modena, as quais foram feitas por Correggio²³⁷. Esses escritores não possuem outra garantia além do relato de Vedriani, que, por sua vez, fundamentou-se em uma tradição popular. Segundo esta, narrada também por Scannelli como coisa notória, enquanto Correggio pintava a grande cúpula da catedral de Parma, Begarelli formava-lhe em argila as figuras escorçadas e os grupos que deveriam ser representados com cores. Esse relato foi mantido também por Ratti²³⁸, o qual afirma que um desses modelos foi encontrado pelo senhor Giuseppe Traballesi, célebre pintor florentino, enquanto estudava em Parma. Mas no artigo sobre Begarelli veremos²³⁹ que esses fatos não possuem outro fundamento, conforme se acenou, além de uma incerta tradição popular. Portanto, se realmente foi encontrado algum desses modelos, não há prova que demonstre que sejam obra do célebre modelador.

1786, p. 110

Ainda mais glorioso para a fama de Begarelli, caso fosse suficientemente comprovado, seria outro fato relatado por alguns escritores, entre os quais Resta²⁴⁰. De acordo com esse relato, enquanto Correggio se preparava para pintar a grande cúpula da catedral de Parma, quase sem esperança de conseguir realizar de modo satisfatório aquela intrincada multidão de figuras que deveriam ser vistas àquela grande altura, Begarelli formava-lhe modelos de argila que representavam as atitudes e os escorços que Correggio deveria exprimir com o pincel. Scannelli foi o primeiro a narrar tal fato, e o fez como se fosse coisa conhecida: *é sabido que Correggio obtinha pequeninos modelos de seu incondicional amigo que, naqueles tempos, trabalhava habilidosamente o relevo*²⁴¹. Vedriani tratou mais longamente do assunto, mas sem acrescentar novas provas²⁴². O mesmo foi acenado na última edição de

²³⁵ Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²³⁶ Scannelli, Vedriani e Resta.

²³⁷ Referindo-se ao grupo atualmente exposto na igreja de San Francesco – Modena (figura 4 ao final do catálogo). Cf. LIGHTBOWN, 1964, sobretudo p. 9.

²³⁸ Cf. RATTI, 1781, p. 72 (nota a).

²³⁹ Cf. TIRABOSCHI, 1786, p. 110.

²⁴⁰ Refere-se à obra de Sebastiano RESTA, 1707, p. 73.

²⁴¹ Cf. SCANNELLI, 1657, p. 275.

²⁴² Cf. VEDRIANI, 1662, p. 50-1.

Vasari²⁴³, mas sem que fosse citada outra autoridade além da de Scannelli – escritor demasiadamente distante daqueles tempos para bastar como prova. Ademais, corre uma certa tradição em Parma segundo a qual, por ocasião dos funerais celebrados em honra da infanta duquesa, mãe do soberano rei²⁴⁴, foram encontrados sobre a abóbada da cúpula da catedral muitos daqueles modelos, os quais, dizia-se, eram obra de Begarelli, tendo sido depois barbaramente empregados no restauro de um edifício²⁴⁵. E se fosse correto isso que há pouco foi acenado²⁴⁶, isto é, que três das esculturas da *Deposição da cruz* em Santa Margherita – obra feita por Begarelli por volta de 1531 – tivessem sido realizadas por Correggio, poder-se-ia dizer que, na ocasião dos modelos feitos pelo próprio Begarelli para a cúpula de Parma – o que deve ter acontecido por volta de 1526 – Correggio aprendeu também ele a modelar, oferecendo a seu mestre com aquelas três esculturas uma muito valiosa recompensa. Tudo isso, no entanto, não passa de conjecturas que não têm suficiente fundamento para garantir tais fatos até que sejam encontrados testemunhos de maior credibilidade.

1795

NICCOLA PASSERI

1795, I, p. 114-5

[Mengs]²⁴⁷: Não imagineis que aqui terminem aqueles estudos que formam o excelente, douto, erudito e filósofo pintor. Todas essas qualidades possuiu o divino engenho de Rafael em elevado grau, e esse sublime mestre para assim se fazer quis ainda dominar aquela parte da escultura que se denomina plástica, a qual foi praticada por quase todos os primeiros hábeis professores italianos, os quais industriosamente aprenderam a modelar com cera e argila para formar seus modelos e vesti-los com pequenos tecidos de acordo com as composições dos quadros que deviam pintar, para daí extrair os efeitos de claro-escuro, o desenvolvimento e as formas das pregas. Por isso quis meu pai instigar-me a modelar, para que a execução de minhas composições se tornasse mais fácil – o que me pareceu de grande vantagem para a compreensão das partes que exprimi.

[Winckelmann]: Sei que o modelar deve dirigir o pintor à facilidade de operação se ele encontrar obstáculos nos escorços, na mancha e nas pregas, não podendo em nenhum desses singelos assuntos estabelecer o verdadeiro diante dos olhos. E sei que sabeis não apenas modelar com a argila e a cera,

²⁴³ Refere-se às notas da edição de 1771 das *Vidas*, a qual foi realizada aos cuidados de Gio. Batista Stecchi e Anton-Giuseppe Pagani (VI, p. 334).

²⁴⁴ Louise Elisabeth, a duquesa de Parma (filha de Luís XV, esposa de Filipe de Bourbon e mãe de Ferdinando I).

²⁴⁵ Cf. RATTI, 1781, p. 72 (nota a).

²⁴⁶ Cf. TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5.

²⁴⁷ Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann são os interlocutores do diálogo arquitetado por Passeri.

mas que até vos aventurastes com relativo êxito a usar os cinzéis sobre o mármore [...].

- 1795, I, p. 149 [Winckelmann]: Nesse ginásio²⁴⁸, parece que observo o exercício de todas as partes da pintura e de todas aquelas faculdades e prerrogativas que a ela pertencem, e não deixo de imaginar alguns que modelam a argila e a cera como estudo para suas obras e mesmo outros que o fazem para realizar estátuas em mármore.
- 1795, II, p. 45-6 [Mengs]: Direi que esses honrados professores²⁴⁹ tinham sempre em mente a intenção de nada fazer sem antes ter estudado e refletido muito, e jamais operavam [seguindo] a caprichosa prática, porque extraíam tudo do natural, e primeiramente faziam a composição da obra que queriam realizar em esboços. Tampouco se contentavam com as primeiras idéias, e quando haviam estabelecido o objeto de suas composições, pensavam em fazer estudos do natural e em compor modelinhos de argila para neles ver as pregas e o efeito do claro-escuro, desenhando todas as extremidades – cabeças, mãos e pés – separadamente. Preparados esses materiais, faziam um desenho bem acabado, iluminado com cerusita ou de claro-escuro, e quando tinham assegurado desse modo seu pensamento, passavam à obra, procurando sempre melhorar com precisas pesquisas todas as partes. Algumas vezes faziam modelos de argila de algumas cabeças, mãos e orelhas – como é possível ver atualmente nos estudos de Bolonha –, servindo-se de preciosos exemplos como, por exemplo, da belíssima orelha modelada por Agostino, de pernas e braços feitos anatomicamente a partir de cadáveres – todos feitos em tamanho reduzido em terracota por ele próprio –, das belas mãos repletas de caráter feitas por Lodovico – que lhe serviram para o seu São Jacinto²⁵⁰ –, e de uma cabeça de Madona de formas excelentes também de argila e difundida nas escolas.

1795-6 LUIGI LANZI (1732-1818)

- 1968, I, p. 307 [...] leio que [Rafael] preparava [o claro-escuro] com o auxílio de modelos de cera; e o relevo das suas pinturas, os belos contrastes no quadro de Heliodoro e naquele da Transfiguração devem-se a essa prática²⁵¹.
- 1968, I, p. 350 Para o efeito do claro-escuro, [Federico Barocci] formava estatuetas de argila ou de cera, arte em que não perdia nem para os estatuários mais experientes²⁵².

²⁴⁸ Winckelmann, a partir da *Escola de Atenas*, imagina como seria a escola dos seguidores de Rafael.

²⁴⁹ Referindo-se aos Carracci.

²⁵⁰ Cf. figura 8 ao final do catálogo.

²⁵¹ Lanzi refere-se aqui às obras de Rafael da *Stanza di Eliodoro* e da Pinacoteca do Vaticano.

²⁵² Provavelmente a fonte de Lanzi para essa informação é BELLORI, 1976, p. 205.

- 1970, II, p. 225²⁵³ [Em Modena], parece que [Correggio] igualmente aprendeu a arte da plástica que então lá florescia grandemente; pelo que, juntamente com Begarelli, trabalhou depois naquele grupo da *Pietà* em Santa Margherita – no qual lhe são atribuídas as três mais belas figuras²⁵⁴.
- 1970, II, p. 236²⁵⁵ [Correggio] atingiu tamanha perfeição [no claro-escuro] por trilhar a mesma estrada já edificada por Michelangelo, isto é, por fazer modelos de argila e cera. Os restos de alguns desses modelos dizem que foram encontrados na cúpula de Parma poucos anos atrás. É, no entanto, voz incerta que tendo trabalhado naquela cidade tenha se valido também de Begarelli, o renomadíssimo modelador, e que às suas custas o mantivesse.

1807 FEDERICO NICOLI CRISTIANI

- 1807, p. 174 Do nosso Santo Calegari aprendeu [Antonio Paglia²⁵⁶] a modelar figuras em argila, a vesti-las com tecidos de linho e então a copiá-las com luzes, fazendo grandes progressos quanto ao claro-escuro.

1817 LUIGI PUNGILEONI

- 1817, p. 170-3²⁵⁷ Jamais concordarei com aqueles que, muito facilmente, deram credibilidade a Vedriani; [não estou de acordo] que um talento extremamente apto, por inclinação natural, a inventar por conta própria, quisesse recopiar servilmente peças modeladas por outros. Tampouco me parece crível que um talento que não tolerava qualquer amarra nos assuntos de fantasia, de livre iniciativa tenha se dado a extrair as invenções, ou ao menos as atitudes, de figuras modeladas por outros. Ratti, em vez de ir buscar nas fontes verdadeiras, recolheu uma tal afirmação do escritor das vidas dos artistas do Parnaso²⁵⁸, o

²⁵³ Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²⁵⁴ Referindo-se ao grupo da *Deposição da cruz* da igreja de San Francesco – Modena (figura 4 ao final do catálogo). Cf. LIGHTBOWN, 1964, sobretudo p. 9.

²⁵⁵ Cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, p. 34-5; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²⁵⁶ Antonio (1680-1747) é filho de Francesco Paglia – que, por sua vez, foi discípulo de Guercino. Santo Calegari foi escultor, ativo sobretudo em Brescia, tendo também praticado a pintura e a gravura (cf. CRISTIANI, 1807, pp. 146-8).

²⁵⁷ Sobre essa questão, cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; VALDRIGHI, 1824, pp. 33-42.

²⁵⁸ Cf. RESTA, 1707, p. 73. A respeito da falta de credibilidade imputada a Sebastiano Resta já desde o século XIII,

qual freqüentemente coloca a fábula no mesmo nível de autenticidade da história. Junto dos cronistas de Modena e Parma não existe uma única palavra a respeito disso. Segundo me parece, esse silêncio é um argumento de muito maior peso do que a autoridade de Vedriani. Tampouco em melhor fundamento apóiam-se as narrações de Scannelli e Gherardi²⁵⁹, os quais afirmam também eles que Begarelli formou para Correggio os escorços e os grupos das figuras que ele devia colocar entre as nuvens. Essa suposição deles tem por base a utilidade de modelar figuras para ver melhor os acidentes de sombras e luzes assim como para dispô-las segundo requisitado pela composição. Em razão disso, não quis nem afirmar nem negar que ele tenha tirado proveito dessa prática, tanto mais que é opinião de Mengs que alguns modelos são obra de Correggio, pelo que pode ser que ele próprio fizesse primeiramente os exemplares ou amostras daquilo que tinha imaginado executar naquela grande cúpula – e nada além disso. Mas que comunicasse ao modelador modenense a escolha de suas idéias para uma obra tão vasta e grande, e que este, compreendendo-as, formasse-lhe em argila os aspectos mais sutis para que os imitasse no afresco, isso é uma afirmação que não está comprovada. Se o conjunto da imensa obra não tivesse sido inteiramente concebido pelo espírito de Correggio, se ao formador dos moldes fosse devido um tamanho serviço, o resultado seria um amontoado, no dizer dos peritos, de partes heterogêneas, coisa que não se pode dizer daquele trabalho, a não ser onde o engano triunfe sobre a razão. A autoridade de quem supôs que Begarelli auxiliou Correggio, afirmo que se aniquila quando se reflete que esse não considerou em nada os decididos esforços de fantasia, os longos estudos e a meditação que Correggio deve ter feito antes de conseguir conceber em sua mente o projeto do todo e a maneira para unir as partes, preparando-as e dispondo-as com aquele gosto apurado que o fez ver e escolher o melhor. Alguns atribuem o relato de Vedriani à grande dificuldade de extrair os escorços para, então, retratá-los de baixo para cima de maneira que todos provoquem no espectador ilusão e encanto²⁶⁰. Esse é um argumento conciliatório que jamais admitirei como inquestionável até que me apresentem provas claras que me assegurem o contrário. Outros imputam essa crença à desconfiança que Correggio tinha de si. A esses respondo que ele, no entanto, tinha consciência de ser um pintor de uma fantasia inflamada e ligeira, e isso mostrou-se quando ele se comprometeu a alcançar com aquela obra um sucesso digno dele, do local e da arte. E mesmo que fosse verdadeira a descoberta de alguns moldes esquecidos, uma vez que se engana muito quem dá credibilidade ao senhor Ratti, isso não significa que sejam obra do

veja-se SCHLOSSER, 1993, p. 396.

²⁵⁹ Trata-se de Pietro Ercole Gherardi, sendo que Pungileoni deve estar se referindo ao livro *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducale Galleria*, 1774.

²⁶⁰ Cf. MENGES, 1780, II, pp. 156-7.

modelador modenense sem que antes haja uma mais evidente demonstração – seja pela via do confronto, seja por outra. Mengs não discorda de Vedriani ao acreditar que Allegri se servia não da invenção, mas do próprio Begarelli como ajudante, deduzindo disso que Correggio devia ser abastado, pois podia se valer de um modelador renomado na Lombardia para a escolha dos pontos de vista mais favoráveis²⁶¹ – o que foi considerado por Lanzi como assunto incerto²⁶². Há ainda mais uma observação a ser feita, isto é, que dada a existência desses moldes também pode ser que Begarelli, trabalhando em Parma no tempo em que Correggio já estava morto, modelou-os por estudo ou por recreação.

1818 STEFANO TICOZZI (1762-1836)

1818, II, p.130-1 [Piazzetta²⁶³], tendo se acostumado desde menino a desenhar estátuas de madeira e modelos de cera e a observar atentamente os efeitos de luz, chegou a fazer com muita inteligência e precisão todas as partes contidas em uma mancha²⁶⁴, pelo que seus desenhos eram avidamente procurados e prontamente gravados.

1824 MARIO VALDRIGHI

1824, p. 33²⁶⁵ Depois de ter tratado das muitas e ilustres obras feitas por Begarelli, [...] agora diremos algo a respeito do quanto afirmam alguns, isto é, que Begarelli tenha fornecido a Correggio os modelos de argila dos escorços e grupos que ele devia colorir na grande cúpula da catedral de Parma, e que Correggio, pagando-lhe na mesma moeda, tenha formado três das estátuas que compõem a *Deposição da cruz*²⁶⁶.

1824, p. 38-9 Deixando que os professores e homens de arte profiram uma sensata sentença após o atento exame das supracitadas estátuas [da *Deposição da cruz*], se fosse lícito acrescentar alguma reflexão a respeito de um assunto que a favor e contra intervêm apenas conjecturas, diríamos que se pode considerar com

²⁶¹ Cf. MENGES, 1780, II, p. 138; cf. RATTI, 1781, pp. 71-2.

²⁶² Cf. LANZI, 1970, II, p. 236.

²⁶³ Trata-se de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754), pintor nascido em Veneza.

²⁶⁴ Cf. BALDINUCCI, 1681, p. 86.

²⁶⁵ Entre as pp. 33 e 42, Valdrighi apresenta uma acurada revisão sobre o caso Correggio-Begarelli. Cf. SCANNELLI, 1657, p. 275; VEDRIANI, 1662, pp. 48, 50-1; RESTA, 1707, p. 73; MENGES, 1780, II, pp. 114, 138, 156-7, 159, 181; RATTI, 1781, pp. 71-2; TIRABOSCHI, 1786, pp. 34-5, 110; LANZI, 1970, II, pp. 225, 236; PUNGILEONI, 1817, pp. 170-3.

²⁶⁶ Referindo-se ao grupo da *Deposição da cruz* da igreja de San Francesco – Modena (figura 4 ao final do catálogo). Cf. LIGHTBOWN, 1964, sobretudo p. 9.

algum fundamento que Antonio Allegri, valentíssimo na pintura, tenha também entendido de modelagem (sobre o que o padre Pungileoni ainda *não pretende se posicionar nem por uma parte nem por outra*²⁶⁷), esse sendo o louvável costume de sua época. E conta a história com alguns valorosos engenhos que souberam com perfeito equilíbrio tratar a pintura e a escultura como artes irmãs, e com muitíssimos outros grandes pintores que não abandonaram um estudo acurado do relevo. Posto isso, nada de inverossímil que Begarelli, se não se pretende que sozinho tenha formado os modelos da cúpula para Correggio, ao menos lhe tenha sido companheiro e ajudante.

1824, p. 40

O fato de terem se encontrado esses dois grandes homens na mesma cidade, e talvez trabalhando no mesmo lugar, faz-nos dar maior credibilidade à opinião acima enunciada²⁶⁸. Concordamos que Correggio, de espírito elevado, fértil de fantasia e conhecedor das próprias forças, não tivesse dúvidas e considerasse a si próprio capaz de cumprir com a encomenda assumida. Todavia, não consideramos extraordinário ou inconveniente que ele, que certamente mais do que qualquer outro podia conhecer o mérito grandíssimo de Begarelli, a ele explicasse suas intenções, discutindo-as com ele, tirando proveito daquelas luzes e dos conhecimentos que nele, sem sombra de dúvida, grandemente resplandeciam. [...] E acreditamos que devido ao motivo supracitado Begarelli de bom grado fosse assistente [de Correggio] [...].

1855

ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE (1781-1863)

1855, p. 67

Os principais [discípulos de David] são Poussin e Vermay, meninos de quatorze anos; também Augustin Delavergne, de treze anos, fidalgo proveniente de uma província francesa; J. J. Dubois, que, além da obscenidade habitual de seus discursos, já mostrava as disposições que o levaram a se tornar antiquário; enfim o senhor Ingres; Bartolini, escultor florentino; Schweikle, escultor alemão; e Tieck, escultor berlinense e irmão do poeta; porque David recomendava a seus discípulos que modelassem em argila e prezava muito formar escultores em sua escola.

1897-1921

EDGARD DEGAS (1834-1917) – FRANÇOIS THIÉBAULT-SISSON

1999, p. 11-6²⁶⁹

Foi durante uma dessas conversações que Degas, por acaso, falou-me dos

²⁶⁷ Cf. PUNGILEONI, 1818, II, p. 197.

²⁶⁸ Refere-se à passagem transcrita logo acima (VALDRIGHI, 1824, pp. 38-9).

²⁶⁹ Do relato da conversação que THIÉBAU[L]T-SISSON (1999) afirma ter mantido com Degas no ano de 1897. Tradicionalmente citado como tendo sido publicado em *Le Temps* de 23 de maio de 1921, embora não nos tenha sido possível encontrar nessa edição do periódico francês o texto aqui reproduzido. Na edição de 25 de maio de 1921, p. 3, Thiébault-Sisson publicou um artigo com o título *Degas sculpteur*, o qual, no entanto, apresenta conteúdo diverso do trecho aqui proposto. Cf. ainda *Le Temps*, 12 de julho de 1931, p. 3. Enfim, a respeito de

ensaios de modelagem aos quais a debilidade de sua visão o havia compelido como meio de interpretação substituto às pinturas. E quando lhe perguntei se o aprendizado desse novo ofício havia lhe custado algum sofrimento, ele exclamou:

– Mas há muito tempo que conheço esse ofício! Há mais de trinta anos que o pratico; não com regularidade, é bem verdade, mas ocasionalmente, quando me apraz ou quando tenho necessidade.

– E como o senhor poderia necessitar disso?

– O senhor já leu Dickens?

– Certamente.

– E leu os biógrafos dele?

– De modo algum.

– Não é possível! É preciso então que eu lhe informe que todas as vezes em que ele chegava, em um dos relatos com muitos figurantes nos quais ele tanto se distingue, a uma manobra difícil, todas as vezes em que começava a se perder na intrincada teia de seus personagens e a não mais saber a que destino lhes entregar, ele saía desse embaraço fabricando algumas figuras que tinham os nomes de cada um deles. Quando ele as tinha diante de si sobre uma mesa, revestia-as em imaginação com os caracteres que podiam e deviam lhes convir, fazia com que dialogassem à maneira de Lemercier de Neuville interpretando uma comédia com seus *pupazzi*, e imediatamente a situação se esclarecia. O romancista retomava, mais alerta, sua tarefa e a conduzia a termo sem falimento. Eu adotei por instinto esse sistema. O senhor sem dúvida ignora que realizei, por volta de 1866, uma *Scène de steeplechase*, a primeira e, durante um longo período, a única que as pistas de corrida tenham-me inspirado²⁷⁰. Ora, se eu então conhecia muito bem *a mais nobre conquista feita pelo homem*²⁷¹, se freqüentemente eu montava, se eu distinguia sem muito esforço um puro sangue de um cavalo ordinário, se até mesmo eu possuía muito bem – por ter estudado a partir desses modelos anatômicos de gesso que se encontram em todas as lojas de modeladores – a anatomia e a miografia do animal, eu desconhecia completamente o mecanismo dos seus movimentos e sabia infinitamente menos sobre o assunto do que sabe um suboficial recrutado ao qual uma longa e atenta prática permite imaginar à distância, quando ele fala de uma besta, suas contrações e

Degas relacionado com a tradição aqui analisada, cf. MARQUES, 2002, pp. 109-16 e MARQUES, 2004, pp. 71-86.

²⁷⁰ Trata-se da obra pertencente à coleção Mr. and Mrs. Paul Mellon (National Gallery of Art, Washington).

²⁷¹ *La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite*, frase célebre à época porque com ela Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), dava início à sua *Histoire du cheval* (1885, p. 8) – texto por sua vez já editado em *Histoire naturelle générale et particulière*, 1753, IV, p. 174.

suas reações.

Marey²⁷² não havia ainda inventado aquele aparato que permite decompor os movimentos imperceptíveis ao nosso olho, do pássaro que voa ao cavalo que galopa ou trotava. Meissonier estava limitado, quando executava seus tão sinceros estudos de cavalos que lhe serviram para os quadros militares, a estacionar durante horas sua charrete em Champs-Élysées, à margem de uma via, para estudar, quando passavam, os cavaleiros montados ou os belos e vivos conjuntos de cavalos atrelados. E esse mau pintor era um dos homens mais bem informados a respeito dos cavalos que eu tenha conhecido!

Eu quis fazer ao menos tão bem quanto Meissonier, mas não me contentei com os esboços. De fato, não demorei a perceber que essas indicações não me levariam a lugar algum se eu não as utilizasse em ensaios de modelagem. Quanto mais envelheci, mais me dei conta de que para chegar, em se tratando da interpretação de um animal, a uma exatidão tão perfeita que dê a sensação da vida é preciso recorrer às três dimensões, e isso não apenas porque a modelagem exige da parte do artista uma observação prolongada e uma faculdade de atenção mais sólida, mas porque o aproximativo aí não tem lugar. O mais belo e estudado desenho fica sempre aquém da verdadeira e absoluta verdade, e por isso mesmo dá lugar ao afetado. O senhor conhece o desenho muito elogiado, e muito merecidamente por sinal, no qual Fromentin fixou o andar de um garanhão árabe em galope; compare-o com a realidade e o senhor ficará impressionado muito menos por aquilo que ele exprime do que por tudo o que lhe falta. O natural e as características verdadeiras do animal fazem falta a essa improvisação entusiasmada de um homem tão hábil.

É a mesma coisa para a interpretação da forma humana, sobretudo da forma em ação. Delineie uma figura de dançarina. O senhor pode, com um pouco de habilidade, iludir por um instante, mais não chegará, por maior que seja o escrúpulo empregado em sua tradução, a produzir mais do que uma silhueta sem espessura, sem o efeito de massa, sem volumes e que carecerá de exatidão. A verdade, o senhor somente obterá com o auxílio da modelagem, porque ela exerce sobre o artista um poder que o força a não negligenciar a nada daquilo que conta. É por isso que, agora que meus olhos ruins proibem-me todo quadro, agora que me são permitidos apenas o *crayon* ou o pastel, sinto mais do que nunca a necessidade de traduzir minhas impressões da forma em escultura. Tendo o nariz sobre meu modelo, examino-o, marcando um a um os traços em uma série de esboços, e resumo o todo em uma peça concisa, mas cuja disposição é sólida e verdadeira.

– Na verdade, o senhor é tão escultor quanto pintor, talvez até mais.

– De forma alguma! É apenas para minha satisfação que modelei em cera

²⁷² Étienne-Jules Marey (1830-1904).

animais e pessoas. Não foi para descansar da pintura ou do desenho, mas para dar a minhas pinturas e a meus desenhos mais expressão, mais ardor e mais vida. São exercícios para colocar-me a caminho; documentos, sem mais [...] ²⁷³.

²⁷³ Será oportuno mencionar aqui uma nota escrita por Gustave Moreau em 10 de novembro de 1874: *Há vários projetos nos quais tenho meditado e que, talvez, jamais poderei executar. 1: modelar em argila ou cera as composições de uma ou duas figuras que, fundidas em bronze, expressariam melhor que em pintura a medida de minhas qualidades e meu conhecimento no ritmo e no arabesco das linhas (a ser desenvolvido)*. A esse respeito, cf. o catálogo da recente exposição realizada no museu que leva o nome do artista (*Gustave Moreau, l'homme aux figures de cire* – Exposition au Musée Gustave Moreau du 10 février au 17 mai 2010).

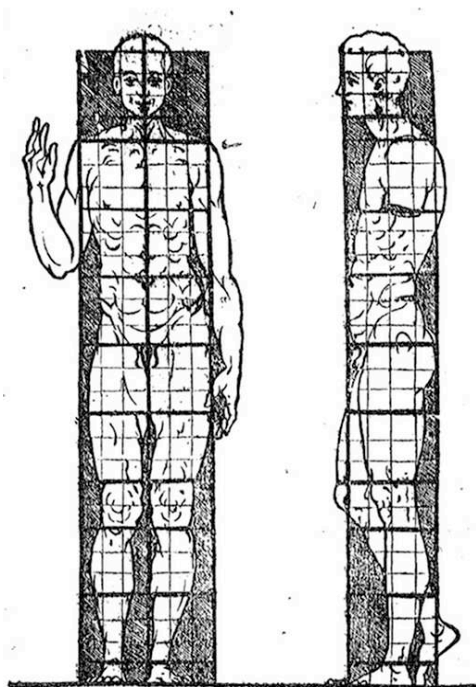
ILUSTRAÇÕES



1
DANIELE DA VOLTERRA
Enéias e Dido
Localização desconhecida



2
DANIELE DA VOLTERRA
Dido
Bayerisches Nationalmuseum, Munique



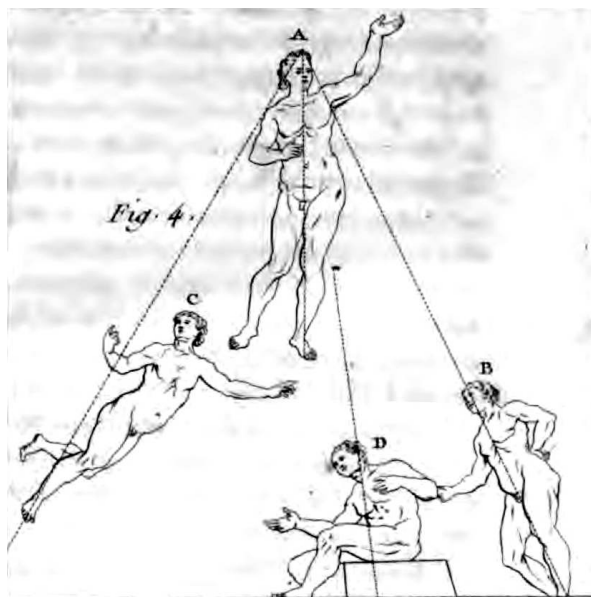
3
BERNARDINO CAMPI
2 figuras masculinas
Do *Parecer sobre a pintura* de Bernardino Campi, in: LAMO, 1584, p. 129



4
ANTONIO BEGARELLI
Deposição da cruz, 1530-1
Igreja de San Francesco, Modena



5
JACOPO TINTORETTO
Juízo Final, 1560-2
Madonna dell'Orto, Veneza



6
GÉRARD DE LAIRESSE
4 figuras
Do livro *Le grand livre des peintres*, 1787 (1707)



7
 ANTONIO ALLEGRI da CORREGGIO
Madona e São Jorge, 1530-2
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



8
 LODOVICO CARRACCI
A Virgem aparecendo a São Jacinto, 1594
 Louvre, Paris

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, Gerald M. *Lomazzo's treatise on painting*. In: *The Art Bulletin*, v. 49, n. 4, 1967, pp. 317-326.
- _____. *The structure of Lomazzo's treatise on painting*. A thesis submitted to the Faculty of Princeton University. Princeton: Princeton University, 1964.
- AGOSTI, Giovanni; FARINELLA, Vincenzo (a cura di). *Michelangelo e l'arte classica*. (Catálogo da exposição ocorrida na Casa Buonarroti. Florença, 15 de abril a 15 de outubro de 1987). Firenze: Cantini Edizioni d'Arte, 1987.
- AGOSTINI, Grazia; PEDRINI, Claudia (a cura di). *Innocenzo da Imola. Il tirocinio di un artista*. Bologna: Grafis Edizioni: 1993.
- ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura*. Firenze: G. C. Sansoni, 1950 (1435-6).
- _____. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- _____. *La pittura di Leon Battista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
- _____. *De statua. A cura di Marco Collareta*. Livorno: Sillabe, 1998.
- ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil Compagnia di S. Luca, et nobil Academia delli pittori di Roma*. Roma: Francesco Zannetti, 1585.
- ALGAROTTI, Francesco. *Saggio sopra la pittura*. Livorno: Marco Coltellini, 1763 (1762).
- ARIKHA, Avigdor. *De la boîte, des figurines et du mannequin*. In: ROSENBERG, Pierre; PRAT, Louis-Antoine (org.). *Nicolas Poussin 1594-1665*. (Catálogo da exposição ocorrida nas Galeries Nationales du Grand Palais, 27 de setembro 1994 a 2 de janeiro de 1995). Paris: RMN, 1994, pp. 44-7.
- ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587 (1586).
- _____. *De' veri precetti della pittura*. Edizione a cura di Marina Gorreri. Torino: Einaudi, 1988.
- BAGLIONE, Gio. *Le vite de' pittori, scultori, et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*. Roma: Andrea Fei, 1642.
- BALDI, Massimo; RODIO, Elio E. *Ipotesi sui cartoni: ripetizioni e misure*. In: *Rivedendo Correggio: l'Assunzione del Duomo di Parma. Come si fabbrica un paradiso*. Roma: Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, 1981, pp. 46-9.
- BALDINI, Nicoletta. *Niccolò Soggi*. Firenze: Edifir, 1997.
- BALDINUCCI, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*. Per cura di F. Ranalli. 7 v. Firenze: Batelli e Compagni, 1845-7 (Riproduzione anastatica Eurografica, 1974-5).
- _____. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Nel quale si esplicano i propri termini e voci non solo della pittura, scultura e architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate e che abbiano per fondamento il disegno*. Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione, 1681.
- BAMBACH, Carmen C. *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice, 1300-1600*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- BARASCH, Moshe. *Cristoforo Sorte as a critic of art*. In: *Arte Lombarda*, X, 1965, pp. 253-9.
- BAROCCHI, Paola (org.). *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*. 3 v. Bari: Gius. Laterza, 1960-2.
- _____. *Scritti d'arte del Cinquecento*. 3 v. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971, 1973, 1977.

- BARZMAN, Karen-edis. *The Florentine Academy and the early modern state: the discipline of disegno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *The Florentine Accademia del Disegno: liberal education and the Renaissance artist*. In: BOSCHLOO, Anton W. A. [et al.]. *Academies of art between Renaissance and Romanticism*. Leiden: SDU Uitgeverij, 's-Gravenhage, 1989, pp. 14-32.
- BASSI, Martino. *Dispareri in materia d'architettura et prospettiva. Con pareri di eccellenti et famosi architetti che li risolvano*. Brescia: Francesco e Pie. Maria Marchetti, 1572.
- BATTISTI, Eugenio. *Mantegna come prospettico*. In: *Arte Lombarda*, XVI, 1971, pp. 98-107.
- _____. *Rinascimento e Barocco*. Torino: Einaudi, 1960.
- BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori parte prima. All'illustriss. et Eccellentiss. Signore Gio. Battista Colbert...* Roma: per i Successori al Mascardi, 1672.
- _____. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. A cura di Evelina Borea; introduzione di Giovanni Previtali. Torino: Einaudi, 1976.
- BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART. *Vies de Poussin*. Édition présentée et annotée par Stefan Germer. (Les 'Vies' de Bellori et de Passeri ont été traduites de l'italien par Nadine Blamoutier; Olivier Schefer a traduit de l'allemand l'introduction de S. Germer). Paris: Macula, 1994.
- BENEDETTUCCI, Fabio (a cura di). *Il Libro di Antonio Billi*. Anzio (Roma): De Rubeis, 1991.
- BERBARA, Maria. *A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas*. In: *Concinnitas*, n. 8, 2005, pp. 103-9.
- BIFERALI, Fabrizio; FIRPO, Massimo. *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*. Pisa: Edizioni della Normale, 2007.
- BIONDO, Michelangelo. *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo et della dottrina di conseguirla agevolmente et presto...* Vinegia: Appolline, 1549.
- BOCCARDO, Piero et. al. (a cura di). *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*. (Catálogo da exposição realizada em Genova entre 03 de março de 2007 e 08 de julho de 2008). Genova: Silvana Editoriale, 2007.
- BOCCHI, Francesco. *Le bellezze della città di Firenze, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizii, e più preziosi si contengono. Scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*. Firenze: Gio. Gugliantini, 1677 (1591).
- BONSANTI, Giorgio. *Antonio Begarelli*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1992.
- BORA, Giulio. *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*. In: *Arte Lombarda*, 52, 1979, pp. 90-106.
- _____. *Girolamo Figino, 'Stimato valente pittore e accurato miniatore', e il dibattito a Milano sulle 'Regole dell'arte' fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*. In: *Raccolta Vinciana*, XXX, 2003, pp. 267-325.
- _____. *Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*. In: *Paragone – Arte*, n. 459-461-463 (9-10-11), 1988, pp. 13-38.
- _____. *Note cremonesi. II. L'eredità di Camillo e i Campi*. In: *Paragone – Arte*, n. 327, 1977, pp. 54-88.
- _____. *La prospettiva della figura umana. Gli 'scurti' nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*. In: *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e trasgressioni*. I. Atti del Convegno internazionale di studi tenutosi al Castello Sforzesco dall'11 al 15 ottobre del 1977. A cura di Marisa Dalai Emiliani. Firenze: Centro Di, 1980, pp. 295-317.
- BORGHINI, Raffaello. *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1584.

- BORROMEIO, Federico. *De pictura sacra*. Museum. S.l.: s.d. (1625).
- BORSOOK, Eve. *The mural painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*. 2^a ed. Oxford: The Clarendon Press, 1980 (1960).
- BOSCHINI, Marco. *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare. Comparti in oto venti con i quali la nave venetiana vien condotta in l'alto mar dela pitura...* Venetia: Baba, 1660.
- _____. *La carta del navegar pitoresco. Edizione critica con la "Breve Istruzione" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana"*. A cura di Anna Pallucchini. Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.
- _____. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Seconda impressione con nove aggiunte. Venezia: Francesco Nicolini, 1674 (1664).
- BOSCHINI, Marco; ZANETTI, Antonio Maria. *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine; o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori offerta all'illustrissimo signore Antonio Maria Zanetti*. Venezia: Pietro Bassaglia, 1733.
- BOSSE, A. *Moyen universelle de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*. Paris: Bosse, 1653.
- BOTTARI, Gio.; TICOZZI, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*. 8 v. Milano: Giovanni Silvestri, 1822-25.
- BOTTICELLI and Filippino: *Passion and grace in fifteenth-century Florentine painting*. Milan: Skira, 2004.
- BOUCHER, Bruce. *'Artes cognatae': the relationship between painting and sculpture in the time of Tintoretto*. In: *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994). A cura di Paola Rossi e Lionello Puppi. Quaderni di Venezia Arti 3. Padova: Il Poligrafo, 1996, pp. 241-6.
- _____. *The sculpture of Jacopo Sansovino*. 2 v. New Haven, London: Yale University Press, 1991.
- BRANDT, Kathleen Weil-Garris. *Leonardo e la scultura*. XXXVIII Lettura vinciana. 18 aprile 1998. Firenze, Vinci: Giunti, 1999.
- BUTTERFIELD, Andrew. *Verrocchio's Christ and St Thomas: chronology, iconography and political context*. In: *The Burlington Magazine*, v. 134, n. 1069, 1992, pp. 225-33.
- CAMESASCA, Ettore. *Artisti in bottega*. Milano: Feltrinelli Editore, 1966.
- CAMILLO, Giulio. *Due trattati dell'eccellentissimo M. Iulio Camillo: l'uno delle materie, che possono venir sotto lo stile dell'eloquente: l'altro della imitatione*. Venetia: Farri, 1544.
- CAMPI, Bernardino. *Parere sopra la pittura*. In: LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse prencipi e personaggi fatte dall'eccell. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*. Cremona: Christoforo Draconi, 1584.
- _____. *Parere sopra la pittura*. In: ZAIST, Giambattista. *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*. Cremona: Pietro Ricchini, 1774.
- CANUTI, Fiorenzo. *Nella patria del 'Perugino'. Note d'arte e di storia su Città della Pieve*. Città di Castello: Scuola Tipografica Orf. S. Cuore, 1926.
- CAPRETTI, Elena; PADOVANI, Serena (a cura di). *Domenico Puligo (1492-1527). Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*. (Exposição ocorrida no Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 28 de setembro de 2002 a 5 de janeiro de 2003). Livorno: Sillabe, 2002.
- CASALE, Vittorio. *Trattato della pittura e scultura, 'opera stampata ad istanza del S.r Pietro da Cortona'*. In:

Paragone – Arte, n. 313, 1976, pp. 67-99.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (1944).

_____. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Tradução: João Azenha Jr.; tradução do grego e do latim: Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (1926).

CASTELLOTTI, Marco Bona (direzione scientifica). *Quadreria dell'Arcivescovado*. Milano: Electa, 1999.

CASTIGLIONE, Baldassarre. *Il libro del cortegiano del conte Baldessar Castiglione*. Firenze: Felice Le Monnier, 1854.

CATALOGO *ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. 2 v. Pisa: Niccolò Capurro, 1821.

CELLINI, Benvenuto. *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura...* Fiorenza: Valente Panizi e Marco Peri, 1568.

_____. *I trattati dell'oreficeria e della scultura*. Novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano per cura di Carlo Milanese. Firenze: Felice Le Monnier, 1857.

CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.

CHASTEL, André. *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *Vasari et la légende médicéenne: l'école du jardin de Saint Marc*. In: *Studi Vasariani. Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle 'Vite' del Vasari*. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Firenze: Sansoni, 1952, pp. 159-67.

CIARDI, Roberto Paolo; MORESCHINI, Benedetta. *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*. Milano: Federico Motta, 2004.

CICU, Luciano. *Le api il miele la poesia. Dialettica intertestuale e sistema letterario greco-latino*. Roma: Casa Editrice Università La Sapienza, 2005.

CIGOLI (Ludovico Cardi detto il Cigoli). *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli. Manoscritto Ms 2660A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*. A cura di Rodolfo Profumo. Roma: Bonsignori Editore, 1992.

COLLARETA, Marco. *Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'*. In: BRIGANTI, Giuliano (org.). *La pittura in Italia – Il Cinquecento*. Tomo secondo. Milano: Electa, 1988, pp. 569-80.

_____. *La 'vita' di Francesco Squarcione di Bernardino Scardeone*. In: *Francesco Squarcione. 'Pictorum gymnasiarcha singularis'*. A cura di Alberta De Nicolò Salmazo. Atti delle Giornate di studio – Padova, 10-11 febbraio 1998. Padova: Il Poligrafo, 1999, pp. 29-36.

COMANINI, Gregorio. *Il Figino, ovvero del fine della pittura... Ove quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo, e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletta, il pittore ovvero il poeta*. Mantova: Francesco Osanna, 1591.

CONFÉRENCES *de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648-1681*. Tome I, v. 1-2. Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006.

COONIN, Arnold Victor. *The interaction of painting and sculpture in the art of Perugino*. In: *Artibus et Historiae*, v. 24, n. 47, 2003, p. 103-120.

COSTAMAGNA, Philippe. *Pontormo. L'opera completa*. Milano: Electa, 1994.

COUSIN, Jean. *Livre de pourtraicture*. Paris: Guillaume le Be', 1671 (1571).

CREMANTE, Simona. *Libro di pittura e Codice Huygens. Spunti per un percorso di immagini*. In: *'Tutte le opere non son per istancarmi'*. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti. A cura di Fabio Frosini. Roma:

- Edizioni Associate Editrice Internazionale, 1998, pp. 49-57.
- CRISTIANI, Federico Nicoli. *Della vite e delle pitture di Lattanzio Gambara. Aggiuntevi brevi notizie intorno a' più celebri ed eccellenti pittori bresciani*. Brescia: Spinelli e Valotti, 1807.
- DA IMOLA, Benvenuto Rambaldi. *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*. 3 v. Florentiae: G. Barbera, 1887.
- DALLI REGOLI, Gigetta. *Studi di putti. Esercitazioni o disegni preparatori?* In: *Critica d'Arte*, n. 157-159, 1978, pp. 133-42.
- DANTI, Vincenzo. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*. Firenze: 1567.
- DEGENHART, Bernhard. *Unbekannte Zeichnungen Francescos di Giorgio*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, pp. 117-50.
- DE GRAZIA, Diane; STEELE, Marcia. *The 'grande machine'*. In: *Cleveland Studies in the History of Art*, v. 4, 1999, pp. 64-75.
- DÉLECLUZE, Étienne-Jean. *Louis David. Son école et son temps*. Paris: Didier, 1855.
- DELLA CASA, Giovanni. *Opere*. Seconda edizione veneta. 3 v. Venezia: Angiolo Pasinelli, 1752 (1707).
- DIARA, Valentina; GALORA, Federica. *La casa fiorentina di Federico Zuccari*. In: *Ricerche di Storia dell'Arte* ('Reverse engineering' – *Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*), n. 91-92, 2007, pp. 145-54.
- DI GIAMPAOLO, Mario. *Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi*. In: *Antichità Viva*, Anno XIII, n. 6, 1974, pp. 19-31.
- _____. *Bernardino Campi a Sabbioneta e un'ipotesi per Carlo Urbino*. In: *Antichità Viva*, anno XIV, n. 3, 1975, pp. 30-8.
- _____. *A drawing by Bernardino Campi for the Badia Fiesolana 'Crucifixion'*. In: *Master Drawings*, v. 32, n. 4, 1994, pp. 380-2.
- DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono...* Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura... et si termina la nobilità dell'una et dell'altra professione*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.
- DU FRESNOY, Charles Alphonse. *L'art de peinture*. Paris: Nicolas L'Anglois, 1668.
- DUPUY DU GREZ, Bernard. *Traité sur la peinture pour en apprendre la teorie et se perfectionner dans la pratique*. Toulouse: Vve J. Pech et A. Pech, 1699.
- ERASMUS Rot., Desiderius. *Dialogus cui titulus Ciceronianus, sive de optimo genere dicendi*. S.l.: Apud Michaellem de Eguia, 1529 (1528).
- EREDITÀ del Magnifico*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 19 giugno – 30 dicembre 1992. Firenze: S.P.E.S., 1992.
- ETTLINGER, Leopold D. *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete edition with a critical catalogue*. Oxford: Phaidon, 1978.
- FABRIANO, Giovanni Andrea Gilio da. *Due dialogi. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili... Nel secondo si ragiona de gli errori de pittori circa l'historie...* Camerino: Antonio Gioioso, 1564.
- FALCIANI, Carlo. *Alcuni disegni, e 'modelli di terra bellissimi'*. In: *Artista – Critica dell'arte in Toscana*, 1998, pp. 84-99.
- _____. *Pontormo. Disegni degli Uffizi*. Catalogo di Carlo Falciani. Firenze: Leo S. Olschki, 1996.

- FAVERO, Elia Bordignon. *Giovanni Battista Volpato. Critico e pittore*. Treviso: De' Longhi, 1994.
- FERINO PAGDEN, Sylvia. *Perugino's use of drawing: convention and invention*. In: STRAUSS, Walter; FELKER, Tracie. *Drawings defined*. New York: Abaris Books, 1987, pp. 77-102.
- FERRARI-BRAVO, Anna Pupillo. *'Il Figino' del Comanini. Teoria della pittura di fine '500*. Roma: Bulzoni Editore, 1975.
- FILARETE (Antonio Averlino detto il Filarete). *Trattato di architettura*. 2 v. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi. Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Edizioni il Polifilo, 1972.
- FIORAVANTI BARALDI, Anna Maria. *Benvenuto Tisi da Garofalo tra Rinascimento e manierismo. Contributo alla catalogazione delle opere dell'artista dal 1512 al 1550*. (Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze di Ferrara, v. 54, 1976-7. Comunicazione svolta nella seduta Accademia del 2-6-77). S/l: Industrie Grafiche Ferrara, s/d.
- _____. *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale*. Rimini: Luisè Editore, 1993.
- FORLANI, Anna. *In margine a una mostra di disegni del Tintoretto*. In: *Arte Veneta*, XI, 1957, pp. 82-90.
- FORLANI TEMPESTI, Anna. *Studiare dal naturale nella Firenze di fine '400*. In: CROPPER, Elizateth (org.). *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*. Papers from a Colloquium held at Villa Spelman, Florence, 1992. S.l.: Nuova Alfa, s.d., pp. 1-15.
- FREY, Carl. *Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- FUSCO, Laurie. *Antonio Pollaiuolo's use of the antique*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 42, 1979, pp. 257-263.
- _____. *The use of sculptural models by painters in fifteenth-century Italy*. In: *The Art Bulletin*, v. 64, n. 2, 1982, pp. 175-194.
- GASPAROTTO, Davide. *Begarelli e Correggio: tracce di un dialogo fra scultura e pittura*. In: FORNARI SCHIANCHI, Lucia (a cura di). (Exposição realizada em Parma, 20 de setembro de 2008 a 25 de janeiro de 2009). Milano: Skira, 2008, pp. 427-37.
- GELUSSI, Marianna. *Epifanie del 'Satiro danzante': dal Rinascimento all'antico (e ritorni)*. In: *La Rivista di Engramma*, n. 28, 2003 (periódico eletrônico acessível in www.engramma.it – consultado em 12/09/2010).
- GENTILINI, Giancarlo. *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*. In: TEZA, Laura (a cura di). *Pietro Vannucci 'il Perugino'. Atti del Convegno Internazionale di studio – 25-28 ottobre 2000*. Perugia: Volumnia, 2004, pp. 199-227.
- GHIBERTI, Lorenzo. *I commentarii*. Introduzione e cura di Lorenzo Bartoli. Firenze: Giunti, 1998.
- _____. *I commentari*. A cura di Ottavio Morisani. Napoli: Riccardo Ricciardi, 1947.
- _____. *Denkwürdigkeiten (I commentarii)*. Zum ersten male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser. 2 v. Berlin: Julius Bard, 1912.
- GLATIGNY, Pascal Dubourg. *La question de la perspective matérielle dans les traités du 'Cinquecento'*. In: *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*. Actes du colloque, Rome, 19 - 21 septembre 2002. Collection de l'École Française de Rome – 364 (Sous la direction de Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny). Roma: École Française de Rome, 2006, pp. 365-84.
- GOLDSTEIN, Carl. *Vasari and the Florentine Accademia del Disegno*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n. 38 (2), 1975, pp. 145-152.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg. An intellectual biography*. With a memoir on the history of the library by F. Saxl. London: The Warburg Institute – University of London, 1970.

- _____. *Botticelli's mythologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 8, 1945, pp. 7-60.
- GRASSI, Luigi. *Costruzione della critica d'arte*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1955.
- _____. *Giambattista Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*. In: *L'Arte*, 50, 1948, pp. 40-54.
- GREGORI, Mina (a cura di). *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*. Milano: Electa, 1985.
- HEIKAMP, Detlef. *Vicende di Federico Zuccari*. In: *Rivista d'Arte*, 32, 1957, pp. 175-232.
- HERRMANN-FIORE, Kristina. 'Disegno' and 'giudizio', allegorical drawings by Federico Zuccaro and Cherubino Alberti. In: *Master Drawings*, v. 20, n. 3, 1982, pp. 247-56, 296-99.
- HUECK, Irene. *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*. In: *Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna*, n. 23, 1980, pp. 02-10.
- HYATT MAYOR, A. *Artists as anatomists*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, February, 1964, pp. 201-10.
- JOANNIDES, Paul. *Daniele da Volterra's 'Dido'*. In: *The Burlington Magazine*, v. 135, n. 1089, 1993, pp. 818-9.
- JOMBERT, Charles-Antoine. *Méthode pour apprendre le dessein, où l'on donne les règles générales de ce grand art et des préceptes pour en acquérir la connoissance et s'y perfectionner en peu de tems...* Paris: Jombert, 1755 (1740).
- KEMP, Martin. *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, London: Yale University Press, 1990.
- KHANH, Pham Van. *Theatricality in Tintoretto's religious paintings*. A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts. Montreal: McGill University, 1995.
- KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel. Paris: Gallimard, 1970.
- KLEIN, Robert; ZERNER, Henri. *Italian art 1500-1600 – Sources and documents*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- KRISCHEL, Roland. *Tintoretto e la scultura veneziana*. In: *Venezia Cinquecento*, VI, n. 12, 1996, pp. 5-54.
- _____. *Tintoretto y las artes hermanas*. In: FALOMIR, Miguel (Edición a cargo de). *Tintoretto*. (Catálogo de la exposición *Tintoretto* celebrada en le Museo Nacional del Prado del 30 de Enero al 13 de Mayo de 2007). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 115-38.
- KUSTODIEVA, Tatiana; LUCCO, Mauro (a cura di). *Garofalo pittore della Ferrara Estense*. (Catálogo da exposição ocorrida no Castello Estense, Ferrara, 5 de abril a 6 de julho de 2008). Ginevra-Milano: Skira, 2008.
- KWAKKELSTEIN, Michael W. *New copies by Leonardo after Pollaiuolo and Verrocchio and his use of an 'écorché' model. Some notes on his working method as an anatomist*. In: *Apollo*, January, 2004, pp. 21-29.
- _____. *The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's 'Madonna of the rocks' reconsidered in light of his working procedures*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1563, 1999, pp. 181-198.
- _____. *The use of sculptural models by the master of the Pala Sforzesca*. In: *Raccolta Vinciana*, XXX, 2003, pp. 147-78.
- LA FRANCE, Robert G. *Bacchiacca. Artist of the Medici court*. Firenze: Leo S. Olschki, 2008.
- LAIRESSE, Gérard de. *The art of painting, in all its branches, methodically demonstrated by discourses and plates and exemplified by remarks on the paintings of the best masters: and their perfections and oversights laid open*. Translated by John Frederick Fritsch, painter. London: Printed for S. Vandenbergh, etc., 1778 (1707).

- _____. *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent.* Traduit du hollandais sur la seconde édition. 2 v. Paris: à l'Hôtel de Thou, 1787 (1707).
- LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse prencipi e personaggi fatte dall'eccell. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese.* Cremona: Christoforo Draconi, 1584.
- LANZI, Luigi. *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.* 3 v. Firenze: Sansoni, 1968, 1970, 1974 (1795-6).
- LAUTENSACK, Heinrich. *Des Circkels unnd Richtscheys, auch der Perspectiva, und Proportion der Menschen und Rosse, kurtze, doch gründliche underweisung, deß rechten gebrauchs.* Frankfurt am Mayn: Feyerabend und Lautensack, 1564.
- LEE, Rensselaer W. 'Ut pictura poesis': the humanistic theory of painting. In: *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, pp. 197-269.
- THE LETTERS of Peter Paul Rubens. Translated and edited by Ruth Saunders Magurn. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1955.
- LIGHTBOWN, R. W. Correggio and Begarelli: a study in Correggio criticism. In: *The Art Bulletin*, v. 46, n. 1, 1964, pp. 7-21.
- LOMAZZO, Gio. Paolo. *Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato nell'Arte della Pittura.* Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590.
- _____. *Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato nell'Arte della Pittura.* Roma: Colombo, 1947 (1590).
- _____. *Idea del tempio della pittura.* Edizione commentata e traduzione di Robert Klein. 2 v. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974 (1590).
- _____. *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, e de le cose sacre, di prencipi, di signori e huomini letterati, di pittori, scoltori e architetti...* Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1587.
- _____. *Scritti sulle arti.* A cura di Roberto Paolo Ciardi. 2 v. Firenze: Marchi e Bertolli / Centro Di, 1973-4.
- _____. *Trattato dell'arte della pittura. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica e la pratica d'essa pittura.* Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- LUCHINAT, Cristina Acidini. *Botticelli. Allegorie mitologiche.* Milano: Electa, 2001.
- MAGNANI, Lauro. *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial.* Genova: Sagep, 1995.
- MAGNANI, Lauro; ROSSINI, Giorgio (a cura di). *La 'maniera' di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche.* (Atti del convegno – Genova, 29-30 giugno 2007). Genova: San Giorgio Editrice, 2008.
- MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi.* 2 v. Bologna: Guidi all'Ancora, 1841 (1678).
- MARINELLI, Sergio. *The author of the Codex Huygens.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 44, 1981, pp. 214-20.
- MARQUES, Luiz. *Mechanism and Classical Tradition in Degas's Bronzes.* In: CZESTOCHOWSKI, Joseph; PINGEOT, Anne. *Degas Sculptures. Catalogue Raisonné of the Bronzes.* Memphis: The Torch Press and International Arts, 2002, pp. 109-16.
- _____. *Degas sculpteur et la Florence du Quattrocento.* In: *Paragone – Arte*, n. 58 (657), 2004, pp. 71-86.
- MARUBBI, Mario. *Bernardino Campi e un nuovo ritratto di Vespasiano Gonzaga.* In: *Vespasiano Gonzaga Colonna. 1531-1591. L'uomo e le opere.* Convegno di Studi. Viadana: Rotary Club Casalmaggiore-Viadana-Sabbioneta, 1999, pp. 39-50.

- MARZINOTTO, Marcia. *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca a Roma, tra XVII e XVIII secolo*. In: *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*. Actes du colloque, Rome, 19 - 21 septembre 2002. Collection de l'École Française de Rome - 364 (Sous la direction de Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny). Roma: École Française de Rome, 2006, pp. 153-77.
- MASSINELLI, Anna Maria (a cura di). *Bronzetti e anticaglie dalla guardaroba di Cosimo I*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello / S.P.E.S., 1991.
- MEDER, Joseph. *The mastery of drawing*. Translated and revised by Winslow Ames. 2 v. New York: Abaris Books, 1978 (1919).
- MENESES, Patricia. *La Cappella Sistina nel Quattrocento: committenza, 'invenzione', 'artificio'*. In: *Ricerche di Storia dell'Arte* ('Reverse engineering' - Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali), n. 91-92, 2007, pp. 68-72.
- MENGES, Antonio Raffaello. *Opere di Antonio Raffaello Menges... pubblicate da Giuseppe Niccola D'Azara*. II. Parma: Stamperia Reale, 1780.
- MERRIFIELD, Mary P. *Original treatises dating from the XIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting, in oil, miniature, mosaic, and on glass...* London: J. Murray, 1849.
- MESNIL, Jacques. *Masaccio and the antique*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 48, n. 275, 1926, pp. 91-8.
- MEZZANOTTE, Antonio. *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci da Castelo della Pieve cognominato il Perugino*. Perugia: Vincenzio Bartelli, 1836.
- MIDDELDORF, Ulrich. *Sull'attività della bottega di Jacopo Sansovino*. In: *Raccolta di scritti, that is collect writings*. I, 1924-1938. Firenze: S.P.E.S., 1979-1980, pp. 217-28.
- _____. *Su alcuni bronzetti all'antica del Quattrocento*. In: *Raccolta di scritti, that is collect writings*. II, 1939-1973. Firenze: S.P.E.S., 1980, pp. 243-55.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Poemas em mármore: Michelangelo escultor e poeta nas 'Lezioni' de Benedetto Varchi*. In: *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998, pp. 207-16.
- MISSIRINI, Melchior. *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*. Roma: Romanis: 1823.
- NATALI, Antonio; TARTUFERI, Angelo. *La stanza dei Pollaiuolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento*. Firenze, Centro Di, 2007.
- NICERON, J. F. *L'optique et la catoptrique du Reverend Père Mersenne Minime. Nouvellement mise en lumière après la mort de l'auteur*. Paris: F. Langlois, 1651.
- NOVA, Alessandro. *Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice*. In: *Master Drawings*, v. 30, n. 1, 1992, pp. 83-108.
- OLSZEWSKI, Edward John. *Armenini's treatise on painting*. A thesis submitted to the Faculty of Graduate School of the University of Minnesota. Minneapolis: University of Minnesota, 1974.
- OSSOLA, Carlo. *Autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki, 1971.
- OTTONELLI, G. D., BERRETTINI, P. *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*. A cura di Vittorio Casale. Treviso: Libreria Editrice Canova, 1973 (1652).
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2001 (1649).
- PADOVANI, Serena. *Andrea del Sarto: ipotesi per gli inizi*. In: *Arte Cristiana*, fascicolo 726, v. 76, 1988, pp. 197-216.
- PAGANI, Lelio. *Cristoforo Sorte, un cartografo veneto del Cinquecento e i suoi inediti topografici del territorio*

- bergamasco. In: *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, v. 41, 1978-80, pp. 399-425.
- PAGNOTTA, Laura. *Giuliano Bugiardini*. Torino: Umberto Allemandi, 1987.
- PALOMINO de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar, 1947 (v. I: 1715; v. II-III: 1724).
- PANOFISKY, Erwin. *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*. Traduit de l'anglais et présenté par Daniel Arasse. Paris: Flammarion, 1996 (1940).
- _____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (1924).
- PARDO, Mary. *Testo e contesti del 'Dialogo di pittura' di Paolo Pino*. In: MAZZA, Angelo (a cura di). *Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*. Scorzè: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto / Associazione Culturale 'Scorzadis', 1992, pp. 33-50.
- PASSERI, Niccolò. *Del metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza. Dialoghi di Niccolò Passeri di Faenza... Aggiuntovi un piano di statuti per formare una pubblica accademia di pittura, scultura ed architettura ideato dallo stesso autore*. 2 v. Napoli: Vincenzo Flauto, 1795.
- PEDRETTI, Carlo. *Studi vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi. In appendice: Saggio di una cronologia dei fogli del 'Codice Atlantico'*. Genève: Librairie E. Droz, 1957.
- PEIFFER, Jeanne. *Adapter, simplifier et mettre en pratique la perspective. Les 'Kunstbücher' du XVIe siècle*. In: *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*. Actes du colloque, Rome, 19 - 21 septembre 2002. Collection de l'École Française de Rome – 364 (Sous la direction de Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny). Roma: École Française de Rome, 2006, pp. 123-51.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Trad. de Margarita Ballarín. Madrid: Cátedra, 1982 (1940).
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni Francesco; BEMBO, Pietro. *De l'imitation. Le modèle stylistique à la Renaissance*. Traduction, notes et présentation de Luc Hersant. Introduction de Giorgio Santangelo, Paris: Aralia, 1996.
- PILLIOD, Elizabeth. *The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori*. In: AMES-LEWIS, Francis; JOANNIDES, Paul (ed.). *Reactions to the master – Michelangelos's effect on art and artists in the sixteenth century*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 31-52.
- PINO, Paolo. *Dialogo di pittura. Nuovamente dato in luce*. Vinegia: P. Gherardo, 1548.
- _____. *Diálogo sobre a pintura. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. Cadernos de Tradução*, n. 8. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2002.
- PIZZORUSSO, Claudio. *Federico Barocci e il paradosso dell' "ottimo scultore"*. In: *Federico Barocci – 1535-1612. L'incanto del colore – una lezione per due secoli*. (Catálogo da exposição realizada em Siena entre 11 de outubro de 2009 e 10 de janeiro de 2010). Milano: Silvana Editoriale, 2009.
- POPE-HENNESSY, John. *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*. 3 v. London: Her Majesty's Stationery Office, 1964.
- _____. *The Gherardini collection of Italian sculpture*. In: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26.
- _____. *The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century*. In: *The Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, n. 5154, v. 117, 1969, pp. 406-24.
- _____. *An introduction to Italian sculpture. II. Italian Renaissance sculpture*. London: Phaidon, 1996 (1958).
- _____. *An introduction to Italian sculpture. III. Italian high Renaissance and baroque sculpture*. London: Paperback Edition, Phaidon, 2000 (1963).

- PORT, Ulrich. "Catarsi del dolore". *Le "Pathosformeln" di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia*. In: *Semestrale di teoria e critica della letteratura*. VI. 2. 2004. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, pp. 39-67.
- POZZO, Bartolomeo dal. *Le vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi raccolte da vari autori stampati e manoscritti e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle pitture e sculture che s'attrovano nelle chiese, case ed altri luoghi pubblici e privati di Verona e suo territorio*. Verona: Giovanni Berno, 1718.
- PRINZ, Wolfram. *Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento*. In: *Scritti di Storia dell'arte in onore de Ugo Procacci*. T. 1. Milano: Electa Editrice, 1977, pp. 200-8.
- PUERARI, Alfredo. *Cronaca e storia negli storiografi dell'arte cremonese*. In: ZAIST, Giovan Battista. *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*. LAMO, Alessandro. *Discorso intorno alla scoltura e pittura*. CAMPI, Bernardino. *Parere sopra la pittura*. (Ristampa anastatica dell'edizione 1774). * PANNI, Antonio Maria. *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*. (Ristampa anastatica dell'edizione 1762). * BRESCIANI, Giuseppe. *La virtù ravvivata de' cremonesi insigni. Parte quarta. Uomini insigni cremonesi. Libro secondo parte terza*. Trascrizione a cura di Rita Barbisotti. Note a cura di Alfredo Puerari e Rita Barbisotti. 3 v. Bergamo: Poligrafiche Bolis, 1976, III, pp. i-lxxx.
- PUNGILEONI, Luigi. *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*. 3 v. Parma: Stamperia Ducale, 1817, 1818, 1821.
- QUIVIGER, François. *Benedetto Varchi and the visual arts*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 50, 1987, pp. 219-224.
- RAGAZZI, Alexandre. *Um episódio na história dos modelos plásticos auxiliares – o 'Parecer sobre a pintura' de Bernardino Campi*. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia - Unicamp*, n. 8, 2007, pp. 39-49 (123-31).
- RATTI, Carlo Giuseppe. *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*. Finale: Giacomo de' Rossi, 1781.
- RECUEIL d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de monseigneur le Duc d'Orleans, et dans d'autres cabinets... 2 v. Paris: Imprimerie Royale, 1729, 1742.
- RESTA, Sebastiano. *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori: in cui si contengono varii disegni originali raccolti in Roma*. Perugia: Costantini, 1707.
- RICCÒMINI, Eugenio. *La più bella di tutte. La cupola del Correggio nel Duomo di Parma*. Parma: Cassa di Risparmio di Parma, 1983.
- RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato*. 2v. Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648.
- ROCCASECCA, Pietro. *Modelli, prospettografi e 'scurto' delle figure nella prospettiva di Primaticcio*. In: *Francesco Primaticcio Architetto*. A cura di Sabine Frommel. Milano: Electa, 2005, pp. 246-53.
- _____. *Paolo Uccello – Le battaglie*. Milano: Electa, 1997.
- ROMANI, Vittoria (a cura di). *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo*. (Catálogo da exposição ocorrida na Casa Buonarroti. Florença, 30 de setembro de 2003 a 12 de janeiro de 2004). Firenze: Mandragora, 2003.
- ROSSI, Paola (a cura di). *I disegni di Jacopo Tintoretto*. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- SACCHI, Federico. *Notizie pittoriche cremonesi*. Cremona: Ronzi e Signori, 1872.
- SALMAZO, Alberta De Nicolò (org.). *Francesco Squarcione. 'Pictorum gymnasiarcha singularis'*. Atti delle Giornate di studio – Padova, 10-11 febbraio 1998. Padova: Il Poligrafo, 1999.
- SCANNELLI, Francesco. *Il microcosmo della pittura*. Cesena: Peril Neri, 1657.
- SCARDEONE, Bernardino. *De antiquitate Patavii et claris civibus patavinis*. Basilea: Nicolaus Episcopus, 1560.

- SCARPELLINI, Pietro. *Perugino*. Milano: Electa, 1984.
- SCHEINER, Christopher. *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum, mechanicum, mobile...* Roma: L. Grignani, 1631.
- SCHLOSSER, Julius von. *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance: Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses [Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien]*, XXXI, 1913-4, pp. 67-135.
- _____. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1993 (1924).
- SCHULZ, Juergen. *Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, (3), 1962, pp. 193-208.
- _____. *A forgotten chapter in the early history of 'Quadratura' painting: the fratelli Rosa*. In: *The Burlington Magazine*, v. 103, n. 696, 1961, pp. 90-102.
- _____. *New maps and landscape drawings by Cristoforo Sorte*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n. 20 (1), 1976, pp. 107-26.
- SCIOLLA, Gianni Carlo. *Il disegno dal manichino in legno e dal modello in terra e cera nella tradizione dal Quattrocento al Seicento. Appunti per una ricerca*. In: REGNI, Marina; TORDELLA, Piera Giovanna (a cura di). *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*. 2 v. Torino: Umberto Allemandi, 1996, I, pp. 209-226.
- SCOTT, Izora. *Controversies over the imitation of Cicero in the Renaissance. With translations of letters between Pietro Bembo and Gianfrancesco Pico 'On imitation' and a translation of Desiderius Erasmus, 'The ciceronian (Ciceronianus)'*. Davis (EUA): Hermagoras Press, 1991 (1910).
- SCRITTI d'arte di Federico Zuccaro. A cura di Detlef Heikamp. Firenze: Leo S. Olschki, 1961.
- SELVATICO, P. *Storia estetico-critica delle arti del disegno ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*. Venezia: Pietro Naratovich, 1856.
- SMITH, Robert. *Natural versus scientific vision: The foreshortened figure in the Renaissance*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 82, 1974, pp. 239-48.
- SOPRANI, Raffaello. *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi. Opera postuma*. Genova: Bottaro-Tiboldi, 1674.
- _____. *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. In questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti, pittore e socio delle Accademie Ligustica e Parmense*. Genova: Stamperia Casamara, 1768.
- SORTE, Cristoforo. *Osservazioni nella pittura*. Venetia: Girolamo Zenaro, 1580.
- _____. *Osservazioni nella pittura. Con l'aggionata d'una cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona*. Venetia: Gio. Ant. Rampazetto, 1594 (1580).
- SPENCER, John R. *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 20, 1957, pp. 26-44.
- SPINA BARELLI, Emma. *Teorici e scrittori d'arte tra Manierismo e Barocco*. Milano: Vita e Pensiero, 1966.
- TANZI, Marco. *I Campi*. Milano: 5 Continents, 2004.
- _____. (a cura di). *Disegni cremonesi del Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999.
- TANZI, Marco; GHEROLDI, Vincenzo; FONTANINI, Alberto. *Bernardino Campi a Pizzighettone. La Crocefissione in San Bassiano e il suo restauro*. Cremona: [s.n.], 1991.
- TAYLOR-MITCHELL, Laurie. *A Florentine source for Verrocchio's figure of St. Thomas at Orsanmichele*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 Bd., H. 4, 1994, pp. 600-9.

- TELLE, Emille, V. *L'Erasmianus sive ciceronianus d'Etienne Dolet (1535). Introduction – Fac-similé de l'édition original du 'De imitatione ciceroniana' – commentaires et appendices*. Genève: Droz, 1974.
- TESTELIN, Henry. *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de preceptes, avec plusieurs discours academiques*. Paris: Mabre-Cramoisy, 1696.
- THIÉBAU[L]T-SISSON, François. *Degas sculpteur raconté par lui-même*. Paris: L'Échoppe, 1999.
- TICOZZI, Stefano. *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*. 2 v. Milano: Vincenzo Ferrario, 1818.
- TIETZE-CONRAT, E. *Botticelli and the antique*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 47, n. 270, 1925, pp. 124-9.
- TIRABOSCHI, Girolamo. *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati degli stati del serenissimo signor Duca di Modena*. Modena: Società Tipografica, 1786.
- TOFANI, Annamaria Petrioli (a cura di). *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario I. Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986.
- TORRICELLI, Evangelista. *Opere di Evangelista Torricelli. Edite in occasione del III centenario della nascita col concorso del Comune di Faenza da Gino Loria e Giuseppe Vassura*. Vol. II. Faenza: G. Montanari, 1919.
- VALDRIGHI, Mario. *Della vita e delle opere di Antonio Begarelli plastico modenese*. Estratta dalle opere di Guido Mazzoni ed Antonio Begarelli. Modena: Vincenzi e Compagno, 1824.
- VAN MANDER, Karel. *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*. Introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos. Roma: Apeiron, 2000.
- VARCHI, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura...* Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.
- VARCHI, Benedetto; BORGHINI, Vincenzio. *Pittura e scultura nel Cinquecento*. A cura di Paola Barocchi. Livorno: Sillabe, 1998.
- VASARI¹, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.
- _____. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*. Firenze: Giunti, 1568.
- _____. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.
- _____. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*. 9 v. Firenze: G. C. Sansoni: 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1885.
- VEDRIANI, Lodovico. *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e dove l'hanno fatte*. Modena: Soliani, 1662.
- VIGNOLA-DANTI. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarii del R. P. M. Egnatio Danti...* Roma: Francesco Zannetti, 1583.
- VINCI, Leonardo da. *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca*

¹ Tanto a edição Giunti quanto a Torrentino foram consultadas através do projeto *Signum* do Centro di ricerche informatiche per le discipline umanistiche da Scuola Normale Superiore di Pisa – endereço eletrônico <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> (consultado em 30/09/2010) –, o qual está alinhado com os volumes e a paginação de VASARI, 1966-1987.

- Apostolica Vaticana*. A cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.
- _____. *Trattato della pittura*. Roma: Unione Cooperatrice Editrice, 1989.
- VIOLA ZANINI, Gioseffo. *Della architettura. Libri due. Ne' quali con nuova simmetria e facoltà si mostrano le giuste regole dei cinque ordini di detta architettura...* Padova: Francesco Bolzetta, 1629.
- WARBURG, Aby. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Introduction by Kurt W. Forster; translation by David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- WAŻBIŃSKI, Zygmunt. *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*. 2 v. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.
- _____. *Lo Studio – La scuola fiorentina di Federico Zuccari*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n. 29 (2-3), 1985, pp. 275-346.
- WEIXLGÄRTNER, Arpad. *Von der Gliederpuppe*. In: *Göteborgs Konstmuseum: Årstryck*, 1954, pp. 37-71.
- WHITAKER, Lucy. *Tintoretto's drawings after sculpture and his workshop practice*. In: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by). *The sculpted object. 1400-1700*. Aldershot / Brookfield: Scholar Press / Ashgate, 1997, pp. 177-200.
- WHITE, John. *Paragone: Aspects of the relationship between sculpture and painting*. In: SINGLETON, Charles S. (org.). *Art, science, and history in the Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967, pp. 43-109.
- WILDE, Johannes. *Due modelli di Michelangelo ricomposti*. In: *Dedalo*, Anno VIII, 1927-8, pp. 653-71.
- WILLIAMS, Robert. *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy. From techne to metatechne*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- _____. *The vocation of the artist as seen by Giovanni Battista Armenini*. In: *Art History*, v. 18, n. 4, 1995, pp. 518-36.
- WOODCOCK, Sally. *Posing, reposing, decomposing: life-size lay figures, living models and artist's colourmen in nineteenth century London*. In: HERMENS, Erma (org.). *Looking through paintings – The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Baarn: de Prom, 1998, pp. 445-64.
- WRIGHT, Alison. *Dimensional tension in the work of Antonio Pollaiuolo*. In: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by). *The sculpted object. 1400-1700*. Aldershot / Brookfield: Scholar Press / Ashgate, 1997, pp. 65-86.
- _____. *The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome*. New Haven, London: Yale University Press, 2005.
- ZAIST, Giambattista. *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giambattista Zaist... data in luce da Anton Maria Panni*. 2 v. Cremona: Pietro Ricchini, 1774.
- ZERI, Federico. *Bernardino Campi: una 'Crocefissione'*. In: *Paragone – Arte*, n. 37, 1953, pp. 36-41.
- ZUCCARI, Federico. *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*. 2 v. Torino: Agostino Disserolio, 1607.
- _____. *Il passaggio per Italia, con La dimora di Parma*. Bologna: Bartolomeo Cocchi, 1608.
- ZUCCARI, Federico; ALBERTI, Romano. *Origine, et progresso dell'Academia del Disegno, de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma*. Pavia: Pietro Bartoli, 1604.