

Anthony Blunt  
Teoria artística na Itália 1450-1600

Tradução João Moura Jr.



40627

Cosac & Naify

Capa: Michelangelo Buonarroti, Detalhes de *A criação de Adão*. Capela Sistina, Vaticano, Itália. Foto: SCALA

Copyright © Oxford University Press 1940  
This translation of *Artistic Theory in Italy 1450-1600* originally published in English in 1940 is produced now in Portuguese by arrangement with Oxford University Press  
Essa tradução de *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, publicada originalmente em inglês em 1940, é editada agora em português mediante acordo com a Oxford University Press

Capa e projeto gráfico: Fábio Miguez  
Tradução: João Moura Jr.  
Revisão de texto: Cássio Arantes Leite

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro  
Fundação Biblioteca Nacional

Blunt, Anthony

Anthony Blunt: *Teoria artística na Itália 1450-1600*

Título original: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*

São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

ISBN: 85-7503-073-6

1. História da arte italiana 2. Teoria da arte  
3. Filosofia da arte

CDD: 709.45/701

Todos os direitos adquiridos por  
Cosac & Naify Edições, 2001

Rua General Jardim, 770, 2.º andar  
01223-010 São Paulo SP  
Fone: 0 – 11 255-8808  
Fax: 0 – 11 255-3364  
Info@cosacnaify.com.br

701.17

B6287p

1392518

### *Prefácio à segunda impressão*

Esta é uma reimpressão exata da primeira edição, exceto pela correção de pequenos erros e por algumas poucas adições à bibliografia. Isso não significa que não haja nada no livro que eu julgue merecer alteração; na verdade, significa justamente o contrário. Hoje eu não ousaria de modo algum escrever tal livro. A capacidade para generalizar em larga escala, para concentrar um certo número de idéias num círculo pequeno na esperança de que venham a proporcionar mais verdades do que falsidades, tem por origem seja o arrebatamento da juventude, seja a sabedoria da velhice. No período intermediário a prudência assume o controle, e, se hoje eu fosse tentar uma revisão deste livro, iria querer especificar cada sentença por meio de tantas orações subordinadas e parênteses que ele acabaria por perder toda a sua utilidade, que é, assim espero, fornecer uma introdução ao tema que possa estimular o leitor a nele se aprofundar.

### *Prefácio à quarta impressão*

As alegações feitas no prefácio à segunda impressão continuam válidas, e não fiz nenhuma tentativa de revisar sistematicamente o texto deste livro. Corrigi alguns erros que se mantiveram na segunda edição e removi algumas referências ultrapassadas. A bibliografia, no entanto, foi totalmente revista e ampliada, de modo a incluir o grande número de edições freqüentemente bem anotadas que surgiram nos últimos dez ou quinze anos.

1978

410624

## VII. VASARI

Os distúrbios políticos do início do século XVI afetaram diversas partes da Itália de modos diversos. Alguma coisa já foi dita a respeito do caos produzido em Roma pelo Saque de 1527. Em Florença, o episódio foi o sinal para uma nova explosão de emoção popular. Os Medici foram expulsos, e, durante um certo tempo, um governo popular comandou a cidade. Mas, por volta de 1531, os Medici foram reintegrados e, dessa vez, tiveram o cuidado de destruir até aqueles traços de democracia que haviam tolerado antes de 1527. O governo da cidade se tornou indistintamente autocrático, e nada a não ser o nome sobrou da antiga república. Durante o pontificado de Clemente VII e os primeiros anos de Paulo III, a conexão entre Florença e Roma foi forte, mas quando o papado, por volta de 1545, deu início à fase militante da Contra-Reforma, o laço foi se tornando cada vez mais fraco. Durante várias décadas, Florença foi menos afetada do que a maioria das cidades italianas pelo espírito que inspirara reformadores do tipo de Caraffa. O seu governo se manteve puramente secular, e mesmo a Inquisição ali estava sujeita ao controle do Estado. Nunca sentiram em Florença aquela amarga desilusão espiritual que se apossou de Michelangelo em Roma, nem o espírito cristão lutador personificado em Santo Inácio.

A arte de Florença na metade do século XVI é portanto uma pura arte de corte. A constituição da cidade era excessivamente autocrática para que ela viesse a produzir uma arte humanista como a de Roma sob Júlio II, mas também era excessivamente secular para que viesse a produzir a pintura espiritualizada dos últimos anos de Michelangelo,

ou do final do maneirismo romano. O maneirismo florentino, tal como representado pelas pinturas de Vasari ou Bronzino, não possui nem o racionalismo do início da pintura florentina do *Quattrocento*, nem a intensidade emocional do *Júízo Final* de Michelangelo, nem o didatismo organizado de Taddeo Zuccaro.

Ainda é uma forma de arte renascentista no sentido de que vários elementos do classicismo sobrevivem nela, mas estão todos transformados de modo a se adaptarem ao tom de corte que a pintura havia assumido. A cultura clássica dos maneiristas florentinos perdeu sua qualidade agressiva. Não é mais progressivamente racional, mas se tornou elegante e engenhosa. Os artistas geralmente adotam como temas seja a glorificação dos Medici, seja a mitologia alegórica, tão confusa que é necessário um volume para explicar um ciclo de afrescos como o de Vasari no Palazzo Vecchio. Temas religiosos são tratados de modo bastante semelhante. Os afrescos de Bronzino na capela de Leonor de Toledo no Palazzo Vecchio são variações sobre o tema da figura humana, inteiramente livres de qualquer significado espiritual; e as pinturas religiosas de Vasari são da mesma espécie.<sup>1</sup> O estilo em si se torna elegante, delicado e afetado. Nada sobrevive do verdadeiro estilo do Alto Renascimento, a não ser sua habilidade e seu mundanismo. Sua energia e seu racionalismo se foram.

Como seria de esperar na arte produzida numa corte desse tipo, somente nos retratos alguma descoberta foi feita. Aqui, Pontormo e, mais ainda, Bronzino desenvolveram um novo estilo em que a elegância se combinava com um certo formalismo de pose e um minucioso naturalismo de detalhe.

O equivalente em teoria à pintura florentina da metade do século XVI é oferecido pelos escritos de Vasari. Há outras fontes, como os tra-

tados de Cellini sobre as artes do ourives e do escultor, ou as *Lezioni* de Benedetto Varchi, mas são muito ligeiros para serem de alguma utilidade; a não ser para complementar e confirmar o que encontramos em Vasari. Das obras de Vasari, apenas as *Vidas* têm autêntico interesse do ponto de vista da teoria, uma vez que os *Ragionamenti* contém apenas uma exposição das alegorias num único ciclo de pinturas, e as cartas não são em geral iluminadoras. Das *Vidas*, por outro lado, é possível formar alguma idéia do que Vasari pensava a respeito das artes.

O material, porém, não é cômodo de lidar. As *Vidas* foram publicadas pela primeira vez em 1550 sob o título *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, e tiveram uma reedição bastante aumentada em 1568. Além das biografias em si, em que podem ser encontrados comentários espalhados sobre a função das artes, há certas seções da obra devotadas principalmente à discussão teórica. Dos dois prefácios, o primeiro contém os argumentos a respeito da superioridade da pintura sobre a escultura, e o segundo uma história da arte dos primórdios até Cimabue. Há também três introduções dedicadas à pintura, à escultura e à arquitetura respectivamente, na maior parte repletas de detalhes técnicos, mas contendo igualmente alguns comentários gerais. Por fim, há um *proemio* a cada uma das três partes em que as *Vidas* estão divididas, e nelas as características gerais do período em questão são discutidas.

À primeira vista, parecem haver muitos resquícios de teoria do Alto Renascimento em Vasari, mas, quando passamos a examiná-los, fica claro que todos os elementos que sobreviveram foram alterados e receberam novo significado.

Para Vasari, tal como para Alberti, o fundamento de toda teoria da pintura é que essa arte consiste na imitação da natureza. Uma de suas formas mais elevadas de elogiar uma pintura é dizer que as figuras são

tão naturais que parecem vivas, e no prefácio às *Vidas* ele diz: "Nossa arte é toda imitação, da natureza na maior parte, e então, uma vez que um homem não pode por si próprio se alçar tão alto, daquelas obras que são executadas por aqueles que julga melhores do que ele".<sup>2</sup> Essa citação é típica, pois quando Vasari diz "imitar a natureza", ele quase sempre restringe isso de tal modo que no fim o leitor fica com a impressão de que há muitas outras coisas mais importantes para o artista buscar do que a representação da natureza. É ao menos igualmente vital, por exemplo, que ele aprenda estudando outros pintores, pois, como Vasari diz referindo-se a Ticiano, cujo estilo é excessivamente naturalista para o seu gosto: "Aquele que não desenhou bastante, nem estudou as principais obras antigas e modernas, é incapaz [...] de melhorar as coisas que copia da vida, dando-lhes a graça e perfeição com as quais a arte vai além do alcance da natureza".<sup>3</sup> É óbvio que Vasari acreditava firmemente nessa concepção de que a arte pode superar a natureza, pois a repete em vários contextos ao longo das *Vidas*.<sup>4</sup> Ele está, portanto, longe de concordar com Leonardo em que a única esperança do artista está na maior verdade possível em relação à natureza. Na verdade, na vida de Domenico Puligo ele sugere um contraste efetivo entre a beleza e o naturalismo:

Vi algumas cabeças retratadas por sua mão a partir de modelos vivos, as quais, embora tenham, por exemplo, o nariz arqueado, um lábio pequeno e o outro grande e outras deformidades que tais, se assemelham no entanto à vida, pelo fato de ele ter captado bem a expressão do modelo; enquanto que, por outro lado, muitos mestres excelentes fizeram quadros e retratos de absoluta perfeição no que diz respeito à arte, mas sem qualquer semelhança àquelas que supostamente repre-

sentavam. E, para dizer a verdade, aquele que executa retratos deve dar um jeito, sem se preocupar com o que se busca numa figura perfeita, de fazê-los como aqueles em cuja intenção foram feitos. Se os retratos são fiéis e belos, então eles podem ser chamados de obras raras, e seus autores de artesãos de fato excelentes.<sup>5</sup>

Alberti admitia que a imitação exata não era por si só suficiente para produzir a beleza perfeita, mas nunca teria aceito o contraste direto entre semelhança e beleza feito por Vasari.

A atitude deste último em relação à natureza é ilustrada por outro pequeno ponto. Uma de suas razões principais para recomendar o estudo cuidadoso da natureza é que esse é o único meio pelo qual o artista pode atingir um estágio em que é capaz de desenhar qualquer coisa de memória com facilidade e sem referência ao modelo.

A melhor coisa é desenhar homens e mulheres a partir do nu e assim fixar na memória por meio do exercício constante os músculos do torso, das costas, dos braços e dos joelhos, com os ossos sob eles. Desse modo se poderá ter certeza de que, graças a muito estudo, é possível desenhar poses em qualquer postura com a ajuda da imaginação e sem que se tenha à vista as formas vivas.<sup>6</sup>

O estudo da natureza não é, portanto, um fim em si, mas um meio para atingir a eficiência no desenho executado de memória.<sup>7</sup>

Há passagens nas *Vidas* que à primeira vista lembram Alberti, particularmente quando Vasari está se referindo à necessidade de escolher a partir da natureza: “O estilo então atingia a beleza maior a partir da prática advinda de copiar constantemente os mais belos objetos, e de reunir essas coisas mais belas, mãos, cabeças, corpos e pernas de modo a

compor uma figura da maior beleza possível”.<sup>8</sup> Mas, na verdade, o significado de tal passagem é diferente daquele que lhe daria Alberti. Pois a seleção a partir da natureza deve agora ser feita de acordo com um princípio totalmente diferente do dele. O artista não deve mais escolher o meio-termo razoável, o geral e o típico; deve escolher de acordo com seu *juízo*. E para Vasari o *juízo* não é, como para Alberti, uma faculdade racional; é antes um instinto, um dom irracional, associado àquilo que chamamos gosto e residindo não tanto na mente mas no olho.

É preciso lembrar que, para Alberti, a perfeição no corpo humano era alcançada por uma computação mais ou menos matemática, por um cálculo da média das medidas que eram o fundamento de todas as proporções apresentadas por ele. Vasari traça um contraste entre os resultados alcançados pela medição e aqueles alcançados pelo *juízo*, que parece funcionar independentemente de qualquer modo sensível de cálculo racional. Referindo-se aos artistas do *Quattrocento*, ele afirma: “Em matéria de proporção, faltava uma certa correção de *juízo*, por meio da qual suas figuras, sem terem sido medidas, poderiam possuir, na devida relação com suas dimensões, uma graça que excede a mensuração”.<sup>9</sup> E na introdução à escultura ele torna a situação ainda mais clara: “Mas nenhum padrão melhor pode ser aplicado do que o *juízo* do olho, pois mesmo que algo seja perfeitamente medido, se o olho continuar a se sentir ofendido não cessará de censurá-lo”.<sup>10</sup>

Esse apelo final ao olho é típico da pintura maneirista florentina e da óptica de Vasari. Para o grupo de artistas que ele representa, a pintura deixou de ser a busca intelectual intencionalmente séria que havia sido para os artistas do Alto Renascimento. Tornou-se antes um jogo de habilidade, apelando para um amor ao engenhoso e deixando imperturbadas as faculdades racionais.

Várias características do principal grupo dos maneiristas florentinos e de Vasari acarretam esse rebaixamento do tom intelectual e emocional da arte. Para um pintor como Bronzino ou um teorizador como Vasari, a pintura consiste principalmente na representação da forma humana nua, enquanto que um artista renascentista anterior, como Leonardo, fazia da ação e da emoção humanas seu principal foco de interesse. Para Michelangelo, o corpo humano nu era decerto o primeiro objeto a ser considerado pelo artista, mas, como vimos, ele via nele um reflexo de uma beleza divina e espiritual, e, em seus últimos anos, o utilizou para transmitir sentimentos intensamente trágicos. Para Vasari, o nu era simplesmente a unidade num quebra-cabeça, a ser tornado e encaixado num esquema visual. O artista, é claro, precisava de alguma escusa para pintar o nu, e, desse modo, se tornou engenhoso na descoberta de histórias que poderiam supostamente envolver figuras nuas, sendo que nisso era permitida muita amplitude à imaginação. Numa carta a Aretno, Vasari, referindo-se a uma pintura que havia executado, afirma: “Como verás, pintei um grupo de figuras nuas lutando, em primeiro lugar para mostrar minha habilidade na arte, e, em segundo, para ser fiel à história”,<sup>11</sup> e parece mais adiante que não há nenhuma razão para supor, a partir da história em questão, que os personagens não estivessem inteiramente vestidos.

O desenho de nu foi, portanto, um fim em si, e é notável como a obsessão de Vasari com isso obscurece seu julgamento da obra de outros artistas. Quando fala a respeito do *Juízo Final* de Michelangelo, que admira profundamente, parece estar descrevendo um exercício acadêmico de desenho habilidoso. É, para ele, “um exemplo de escorço e das outras dificuldades da arte”.<sup>12</sup> A questão do *Juízo Final* para Vasari é “ter aberto o caminho para a facilidade nessa arte em sua

principal província, que é o corpo humano”.<sup>13</sup> A expressão das paixões só é mencionada de passagem, e não se fala em absoluto no significado emocional da pintura.

Mas essa ojeriza a todo tipo de emoção na arte surge igualmente nos comentários de Vasari sobre outros artistas. É característico que ele reprove enfaticamente os afrescos de Pontorno em Certosa, nos quais exprimiu a intensidade religiosa das primeiras tentativas de reforma em Florença.<sup>14</sup> O efeito de tragédia, que Pontorno só podia transmitir em formas tomadas de empréstimo à arte gótica tardia dos países do Norte, era extremamente desagradável para Vasari, que preferia as suas plácidas obras iniciais, pintadas sob a influência de Andrea del Sarto. Pelas mesmas razões, não gosta das últimas pinturas de Beccafumi, nas quais, segundo ele, as cabeças demonstram “uma expressão de terror de modo algum agradável”.<sup>15</sup>

O aspecto crucial em toda a teoria de Vasari é o surgimento da nova qualidade da graça, *la grazia*. Essa palavra foi, é claro, aplicada à pintura antes da época de Vasari, mas apenas num sentido vagamente correspondente ao de beleza ou diferindo deste no máximo em grau.<sup>16</sup> Com Vasari, assume uma função inteiramente nova; distingue-se da beleza e até mesmo se opõe a ela. Ela nunca está claramente definida nas *Vidas*, mas, reunindo diferentes passagens, podemos ver que a beleza é uma qualidade racional que depende de regras, enquanto que a graça é uma qualidade indefinível que depende do juízo e, portanto, do olho. Logo se torna também claro que é na graça e não na beleza que Vasari está mais genuinamente interessado. Ele fala de “delicadeza, refinamento e suprema graça” como “as qualidades produzidas pela perfeição da arte”, e, se estas estão ausentes, não basta a uma figura que “os membros como um todo estejam de acordo com os antigos e

tenham uma certa harmonia correta nas proporções".<sup>17</sup> A correção é incapaz de produzir a graça.<sup>18</sup>

Uma passagem citada acima a propósito da utilização por Vasari da palavra "juízo" é a tal ponto relevante para o significado que ele atribui à graça que devemos nos referir a ela novamente. Trata-se do seu resumo a respeito dos mestres do *Quattrocento*: "Em matéria de proporção, faltava uma certa correção de juízo, por meio da qual suas figuras, sem terem sido medidas, poderiam possuir, na devída relação com suas dimensões, uma graça que excede a mensuração".<sup>19</sup> Nessa sentença se estabelece a dependência da graça em relação ao juízo e, portanto, em última instância, ao olho; e em outras passagens Vasari faz algumas sugestões reveladoras sobre a natureza da graça.

A graça é, por exemplo, freqüentemente contrastada ao sério e ao sublimo. Ao comparar Leonardo e Rafael, Vasari afirma que, embora o último não pudesse igualar Leonardo numa "certa sublimidade de idéias e grandeza de arte", no entanto chegava bem perto dele em suavidade, em facilidade e "na graça da coloração".<sup>20</sup> E, em outro lugar, fala "daquelles que, deleitando-se pouco com os mais altos e difíceis vãos da arte, amam as coisas que são decorosas, simples, graciosas e suaves".<sup>21</sup>

Essa conexão da graça com a suavidade e a simplicidade é comum em Vasari. Na vida de Masolino, ela está intimamente associada com os efeitos de *morbidezza* e *sfumato*;<sup>22</sup> diz-se de uma obra de Giulio Romano que lhe falta graça devido a sua coloração escura e pesada;<sup>23</sup> e, das figuras dos artistas do *Quattrocento*, que não mostram os músculos "com aquela graça suave e fácil que hesita a meio caminho entre o visto e o não visto".<sup>24</sup> A mesma conclusão de que a graça nasce da suavidade e da elegância pode ser deduzida da lista de artistas que Vasari admira particularmente por essa qualidade: Rafael, Parmigianino e Perino del Vaga.

Mas aquilo que, em última instância, dá a idéia mais clara da graça no sentido utilizado por Vasari é a sua conexão com a facilidade. A rapidez e a facilidade de execução não eram qualidades buscadas em si mesmas pelos artistas do *Quattrocento* ou recomendadas pelos teóricos daquele período. Ao contrário, o cuidado e a exatidão no trabalho parecem ser seu objetivo principal, e a velocidade ou o vagar parecem ser uma questão de relativa indiferença para eles. Os maneiristas, no entanto, se orgulhavam de poder estabelecer recordes no preenchimento do espaço da parede. Em sua autobiografia, Vasari se gaba de executar suas obras "não apenas com a maior rapidez possível, mas também com incrível facilidade e sem esforço",<sup>25</sup> e que esta não é uma gabolice vazia comprova-se por sua atuação no Palazzo della Cancelleria em Roma, onde pintou pela técnica do afresco o grande saguão em cem dias.<sup>26</sup>

Qualquer sinal de labuta, qualquer evidência de que o artista suonou sobre a sua obra destruirá a graça de uma pintura, e lhe dará o que, no juízo de Vasari, é a qualidade fatal da *secura*. O *Quattrocento* inteiro é condenado por Vasari como *seco*. Os artistas daquela época deram "prova de estudo diligente" no acabamento de suas obras, mas "o estudo, quando usado desse modo para obter o acabamento, dá *secura* ao estilo",<sup>27</sup> e foi somente depois de Leonardo que os pintores se viram aptos a atingir "aquela graça perfeita, viabilizada pelo desaparecimento de uma certa *secura*, dureza e agudeza de estilo que foi legada a nossa arte pelo estudo excessivo de Piero della Francesca" e outros.<sup>28</sup> Uccello é o artista mais intensamente censurado por sua indústria excessiva, particularmente na perspectiva, já que sua obsessão por esta última demonstrava falta de julgamento.<sup>29</sup>

O artista deve, portanto, perseguir "a graça e a facilidade que dão mais prazer à vista". Mas a facilidade não produzirá apenas a graça; tem

outras vantagens, tais como trazer com ela a ousadia: “Muitos pintores [...] alcançam no primeiro esboço de sua obra, como que guiados por uma espécie de fogo da inspiração, algo do bem e uma certa dose de ousadia; mas, depois, ao terminá-la a ousadia desaparece”.<sup>30</sup> Todo esforço ou tensão indevidos destruirão o efeito da inspiração. Isso foi desastroso, por exemplo, no caso de Uccello, “pois o espírito de gênio deve ser conduzido à ação somente quando o intelecto deseja trabalhar e quando o fogo da inspiração está aceso, uma vez que é então que vemos brotar qualidades excelentes e divinas e concepções maravilhosas”.<sup>31</sup>

Do que foi dito até agora a respeito da concepção de graça e facilidade de Vasari, não será surpresa descobrir que ele faz ambas derivarem de um dom natural que não pode ser adquirido por esforços e estudo. “Muito grande é a obrigação que devem ao Céu e à Natureza aqueles que geram suas obras sem esforço e com uma certa graça que os outros não podem dar às suas criações seja pelo estudo, seja pela imitação”.<sup>32</sup> Por outro lado, um artista é culpado se não se dá ao trabalho de cultivar seu talento natural. Parmigianino, por exemplo, é censurado por Vasari por essa razão: “Se Francesco, que foi agraciado pela natureza com um espírito de grande vivacidade, com um estilo belo e gracioso, tivesse insistido em trabalhar todos os dias, aos poucos teria adquirido uma tal competência na arte que, mesmo que desse a suas cabeças um ar belo, gracioso e extremamente encantador, teria ultrapassado a si próprio e aos outros na solidez e excelência perfeita de seu desenho”.<sup>33</sup> Vasari, portanto, por um lado defende o estudo cuidadoso e o trabalho duro, e por outro o crítica. Sua solução para o problema de combinar a graça com a excelência mais sólida da perícia no desenho é a seguinte: “Como resultado do estudo e da prática de muitos anos, a mão deve estar livre e adestrada no desenho e na cópia de tudo o que a

natureza produziu”.<sup>34</sup> Ou seja, o artista deve se exercitar por meio do estudo cuidadoso e da cópia diligente para alcançar a eficiência total no desenho e na pintura de objetos naturais. Nisso ele pode despende esforços e cuidados; mas, quando se trata da execução de uma obra em particular, deve agir tão rapidamente quanto possível, de modo a que não se veja na tela nenhum traço do seu esforço. Tendo atingido a proficiência perfeita, o artista estará apto a desenhar o que quiser de memória, sem qualquer referência ao modelo.

Vasari foi o primeiro escritor a elaborar uma teoria da graça em conexão com a pintura, mas em si isso não era uma invenção. Pois ele apenas aplicou às artes a concepção da graça como uma parte necessária do comportamento, que havia sido desenvolvida pelos escritores que tratavam da conduta, particularmente aqueles da escola neoplatônica, como Castiglione. De fato, a descrição da graça em seu sentido social no *Cortegiano* é tão próxima do ponto de vista de Vasari sobre a utilização desse termo nas artes que podemos concluir que colheu a idéia nessa fonte.

No primeiro livro do *Cortegiano*, Castiglione dá instruções que devem ser seguidas pelo corteão em suas relações com os outros homens. Ao fim delas, um dos participantes do diálogo diz: “O corteão deve fazer acompanhar de graça todos os seus atos, gestos, comportamentos, em suma, todos os seus movimentos. E isso, creio, deve ser adicionado como um tempero a cada coisa, sem o que todas as suas propriedades e boas condições teriam pouco valor”.<sup>35</sup> A graça, portanto, é aquela qualidade extra acrescentada às mais sólidas “propriedades” e “condições” que podem ser adquiridas por preceito. A graça, por outro lado, não pode ser aprendida; é um dom do céu; e a condição para adquiri-la é ter um bom juízo.<sup>36</sup> Desaparecerá se nos esforçarmos

demasiado para atingi-la, ou se demonstrarmos qualquer esforço em nossas ações. Só a naturalidade absoluta pode produzi-la.<sup>37</sup> E o único esforço que se deve despendar para atingi-la é um esforço para esconder a habilidade em que se baseia;<sup>38</sup> e é da *sprezzatura*, ou *displacência* (*tecklessness*), como Hobby traduz, que nasce a graça.<sup>39</sup> Esses são quase exatamente os mesmos princípios que Vasari estabelece para a aquisição da graça na pintura; e o paralelo se completa com a comparação que Castiglione faz da graça que recomenda com os métodos dos pintores antigos: “Diz-se ainda que corria um provérbio entre alguns excelentes pintores antigos, segundo o qual o excesso de dedicação seria nocivo, e que Protógenes teria sido criticado por Apeles por jamais afastar as mãos da tábua (isto é, painel)”.<sup>40</sup> O fato de a graça de Vasari derivar de um livro sobre a conduta na corte demonstra o verdadeiro significado da idéia em suas obras. Com os humanistas do *Quattrocento*, a pintura alcançou a posição de uma arte douta; com Vasari, adquiriria boas maneiras.

No entanto, uma vez que a importância maior de Vasari não é como teórico mas sim como historiador da arte, algo deve ser dito a respeito de sua abordagem histórica. Nas linhas gerais, a sua é a atitude tradicional entre historiadores florentinos de Villani e Ghiberti em diante. A arte atingiu seu ponto mais alto na Grécia e Roma antigas; declinou com a queda do Império Romano, afundando cada vez mais durante o período da dominação bárbara; deu seus primeiros passos rumo à recuperação na Toscana, com Cimabue, e cada um de seus avanços sucessivos foi feito por um artista florentino — primeiramente por Giotto, em seguida por Masaccio na pintura e Brunelleschi na arquitetura. Vasari apenas estende a linha ao incluir outro grande florentino, Michelangelo, como o cumme a que levou todo o desenvolvimento da arte.

Em certos momentos o patriotismo de Vasari se torna imaturo, ou, pelo menos, perturba o seu julgamento histórico. Ele tenta, por exemplo, persuadir-se de que as artes não tiveram origem na Caldéia ou no Egito, como geralmente se sustentava, mas na sua Etrúria nativa.<sup>41</sup> Na vida de Costa, admite com uma certa má vontade que houve bons artistas que não eram toscanos,<sup>42</sup> mas raramente os trata com o respeito que concede aos homens de seu próprio país. Duccio, por exemplo, merece apenas duas páginas contra as 25 de Giotto; e ao escrever sobre artistas como Ticiano, seu preconceito constantemente aflora.

Mas em alguns outros aspectos mostra uma ponderação muito maior em seu juízo do que seria de esperar. Ele percebe que um artista deve ser julgado em conexão com seu contexto histórico, e que é tolice condenar um pintor do *Trecento* por não ser tão realista quanto outro do *Cinquecento*.<sup>43</sup> “Minha intenção sempre foi não elogiar de maneira absoluta mas, como se diz, relativizar, levando em conta o lugar, o tempo e outras circunstâncias semelhantes”.<sup>44</sup> Desse modo, artistas do período anterior podem receber os devidos elogios por sua contribuição ao movimento geral na pintura, do barbarismo da Idade Média ao naturalismo refinado do Renascimento.<sup>45</sup>

A atitude de Vasari, porém, não é absolutamente constante, e certas diferenças podem ser traçadas entre os pontos de vista expressos na edição de 1550 e aqueles que aparecem na edição bastante ampliada de 1568. Em seu tratamento da história, há uma tendência na segunda edição a tornar um pouco menos evidente o patriotismo do autor do que na primeira. Esta é construída tão-somente para elogiar os artistas florentinos, tendo a vida de Michelangelo como o clímax. Na edição posterior, é concedido aos artistas não-florentinos um tratamento mais generoso, e embora Michelangelo seja ainda muito claramente o favo-

rito do autor, este reconhece que outros se aproximaram e até se igualaram a ele em certos aspectos. Admite que Rafael em particular — embora não lhe seja concedido competir com Michelangelo no campo do desenho — seja um artista mais equilibrado; e mesmo os venezianos cujo principal interesse estava na cor são mais bem tratados em 1568 do que em 1550.

Na questão da teoria, há uma passagem importante acrescentada na segunda edição ao capítulo sobre pintura na introdução. Essa passagem é a única em que Vasari tenta algo que se aproxime de uma definição geral e abstrata, e, embora o resultado não seja de todo claro, a passagem tem interesse. Ele tenta definir o desenho, e diz a seu respeito que procedendo do intelecto, ele extrai de muitas coisas um juízo universal, como uma forma ou idéia de todas as coisas na natureza. [...] Desse conhecimento se origina uma certa idéia ou juízo, que se forma na mente, e essa idéia a que as mãos dão expressão é chamada de desenho. Pode-se, portanto, concluir que esse desenho é simplesmente uma expressão e manifestação visível da idéia que existe em nossa mente, e que outros formaram em suas mentes e criaram em sua imaginação.

Vasari está pouco à vontade entre esses termos abstratos, mas é significativo que tente dar alguma fundamentação teórica às artes. Essa exposição se baseia em idéias aristotélicas, e constitui um prelúdio ao ressurgimento da estética abstrata entre os últimos maneiristas. A preeminência dada à *Idéia* nos prepara para as teorias de Lomazzo e, principalmente, de Federico Zuccaro, cuja versão das doutrinas aristotélicas serão discutidas em um outro capítulo.<sup>46</sup>

A tradição de crítica inaugurada por Vasari em Florença foi levada adiante por um pequeno grupo de seguidores. Nenhum deles tem

algo de muito original para oferecer como contribuição à estética, mas assim mesmo merecem ser mencionados. O mais importante é Raffaello Borghini, cujo longo tratado, *Il riposo*, publicado em 1584, é a melhor fonte para as biografias dos últimos maneiristas florentinos. Do ponto de vista teórico, é menos interessante, pois Borghini tira suas idéias quase que palavra por palavra de Vasari.<sup>47</sup> O único ponto digno de nota a respeito do livro é que Borghini escreve não apenas para artistas mas também para aqueles que, embora sem pintarem eles próprios, desejam estar em condições de julgar obras de arte.<sup>48</sup> Nenhum autor de um tratado de importância sobre a pintura antes de Borghini tinha se lançado ao empreendimento com essa intenção.

O próprio Vasari se dirige a seus colegas artistas, e o mesmo se pode dizer de todos os críticos anteriores, exceto aqueles que, como Equicola só escreviam incidentalmente sobre pintura. Em outros aspectos, Borghini segue ao longo das linhas traçadas por Vasari. Ele pouco fala a respeito da imitação da natureza, e muito da importância de qualidades como a graça. Sua fórmula para atingi-la está em completa concordância com a prática da maioria dos pintores florentinos: dê a suas figuras cabeças pequenas e membros longos e elas terão a elegância requerida.<sup>49</sup>

Vincenzo Danti era natural de Perugia, mas sua devoção ao estilo de Michelangelo o liga ao grupo florentino. Dos quinze livros em que compôs o seu tratado sobre a proporção, somente um foi publicado em 1567. O único propósito do autor parece ter sido expor as idéias de Michelangelo, cuja autoridade é citada a cada página, e cujas obras são o fundamento para cada lei exposta. O terceiro membro do grupo é Francesco Bocchi, que escreveu um dos primeiros guias de Florença e também publicou uma pequena obra intitulada *Eccehienza della statua*

di S. Giorgio di Donatello. Esse panfleto contém pouca coisa nova ou de interesse, mas é típico do maneirismo florentino na ênfase dada ao movimento como a maior fonte de beleza na figura humana.

<sup>1</sup> Houve, é claro, pintores, como Rosso e Pontorno em sua juventude, que trabalharam de modo diferente e produziram pinturas de exaltada intensidade religiosa no começo do século. Mas esse estilo não pertence ao tipo de maneirismo refletido em Vasari, e por esse motivo não é considerado aqui.

<sup>2</sup> Cit., p. XLIII.

<sup>3</sup> Ibid., IX, p. 171.

<sup>4</sup> P.ex. com referência a Michelangelo, IV, p. 84, e a Rafael, IV, p. 83. É verdade que, na vida de Mino da Fiesole, ele contradiz explicitamente essa doutrina e afirma que o artista não pode de modo algum igualar a natureza; mas, nesse caso, é uma peça especial de argumentação, pois Vasari está reprovando aqueles artistas que apenas imitam as obras dos outros, sem nunca se referirem à natureza em si. Isso leva, é claro, ao maneirismo, que Vasari, em geral, não desaprova quando se trata do maneirismo de sua própria geração, mas que condena quando se trata de uma convenção de não-realismo do *Quattrocento*.

<sup>5</sup> *Vidas*, IV, p. 280.

<sup>6</sup> "Introduction: Of painting", capítulo 1; *Vasari on technique*, ed. L. S. Maclehorse, p. 210.

<sup>7</sup> O mesmo ponto de vista pode ser encontrado no fragmentário "Discurso sopra... l'arte del disegno", de Cellini.

<sup>8</sup> *Vidas*, IV, p. 80.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> *Vasari on technique*, p. 146.

<sup>11</sup> Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere*, Milão, 1822, III, p. 32.

<sup>12</sup> *Vidas*, IX, p. 130.

<sup>13</sup> Ibid., IX, p. 56.

<sup>14</sup> Ibid., VII, p. 164.

<sup>15</sup> Ibid., VI, p. 249.

<sup>16</sup> Alberti, por exemplo, se refere a "quella gratia ne' corpi quale dicono bellezza" (*Della pittura*, livro II, p. 109 [N.T.: "aquela graça nos corpos a que chamamos beleza", *Da Pintura*, cit., pp. 114 e 115] e acrescenta que não conhece outro modo de atingi-la a não ser pelo estudo cuidadoso da natureza. Os neoplatônicos do *Quattrocento* faziam uma distinção entre graça e beleza idêntica à de Vasari, mas a aplicavam somente à beleza corporal, não à das artes.

<sup>17</sup> *Vidas*, IV, p. 81.

<sup>18</sup> Em seu *Discorso della bellezza e della grazia*, Benedetto Varchi faz praticamente a mesma distinção entre a beleza e a graça que Vasari, embora, por estar interessado na beleza e graça das mulheres e não das obras de arte, o que ele diz só indiretamente tem a ver com a questão discutida aqui.

<sup>19</sup> *Vidas*, IV, p. 80.

<sup>20</sup> Ibid., IV, p. 242 ss.

<sup>21</sup> Ibid., V, p. 166.

<sup>22</sup> Ibid., II, p. 167.

<sup>23</sup> Ibid., VI, p. 349.

<sup>24</sup> Ibid., IV, p. 80.

<sup>25</sup> Ibid., X, p. 187.

<sup>26</sup> Dizem que Michelangelo teria retrucado, quando Vasari lhe contou haver executado os afrescos em tão pouco tempo: "Estou vendo que

sim". Annibale Caro também censurou o artista por sua rapidez no trabalho (ver Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere*, Milão, 1822, II, p. 17), e todos os historiadores clássicos do século seguinte, de Bellori a Felbien atacam os maneiristas pelo mesmo motivo.

- 27 *Vidas*, IV, p. 81.  
28 *Ibid.*, IV, p. 82.  
29 *Ibid.*, II, p. 131.  
30 *Vidas*, V, p. 260.  
31 *Ibid.*, II, p. 131.  
32 *Ibid.*, III, p. 147.  
33 *Ibid.*, V, p. 254.  
34 "Introduction: Of painting", capítulo I.  
35 Tradução de Hoby, Everyman's Library, p. 43. [N.T.: A tradução difere ligeiramente da de Carlos Nilson Moulin Lousada em *O Cortesão*, Livraria Martins Fontes Editora, 1997, pp. 39 e 40.]  
36 *Ibid.*, p. 43 ss.  
37 *Ibid.*, p. 46.  
38 *Ibid.* Castiglione insiste no mesmo ponto em conexão com a maquiagem feminina. Afirma que só demonstram graça as mulheres capazes de se maquiar com tal habilidade que ninguém pode dizer que estejam maquiadas (*ibid.*, p. 66).  
39 Tradução de Hoby, p. 48. [N.T.: *O Cortesão*, p. 42.]  
40 Tradução de Hoby, p. 48. [N.T.: Cito a tradução de Carlos Nilson Moulin Lousada, *O Cortesão*, pp. 44 e 45.]  
41 Prefácio às *Vidas*, I, p. xli.  
42 *Ibid.*, III, p. 161.  
43 *Ibid.*, II, p. 84.  
44 *Ibid.*, X, p. 221.

45 Para a apreciação da arte gótica por parte de Vasari, e a preocupação que ele teve em dar molduras góticas apropriadas para os desenhos do *Trecento* em sua coleção, cf. E. Panofsky, "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris", *Staedel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 25.

46 O fato de essa passagem se destacar da linha geral do pensamento de Vasari se explica por ser ela um empréstimo direto de outro escritor. Scoti-Bertinelli descobriu uma página de um manuscrito de Vincenzo Borghini contendo um rascunho dessa passagem (ver *Giorgio Vasari, Scrittore*, p. 82). Vasari era sem dúvida devedor de vários amigos seus por informação e idéias usadas nas *Vidas*, mas as dificuldades de se distinguir entre as diferentes contribuições são tão grandes que achei melhor tratar as *Vidas* como uma obra homogênea. Sendo assim, as idéias expressas por Vasari podem perfeitamente ser propriedade comum do círculo em que se movia em Florença. Sua definição de desenho pode encontrar paralelo na exposição feita por Vaechi do significado de *con-cetto* em suas *Lezione* sobre o soneto de Michelangelo que começa: "Non ha l'ortimo artista alcun concetto".

47 Pex: todos os seus argumentos a respeito da disputa entre os escultores e os pintores são tirados do "Proemio" de Vasari, e sua definição e análise do desenho são por sua vez tiradas da introdução sobre a pintura.

- 48 *Il Riposo*, p. 127.  
49 *Ibid.*, p. 153.