

tam o cavalo visto simplesmente de perfil. Leonardo abandonava este tipo de representação quando seu objetivo não era a realização de uma estátua. No desenho 12331 de Windsor (figura 14), ele estudou os animais em movimento — o grupo de São Jorge e o Dragão, por exemplo, aparece visto de todos os lados e perspectivas possíveis. Já se sugeriu que este e outros desenhos faziam parte de um tratado sobre o movimento dos animais, que Leonardo pretendia escrever. Tais estudos, assim como outros, semelhantes, com data aproximada de 1510, dificilmente seriam muito diferentes dos realizados para o túmulo de Trivulzio, que pertencem ao mesmo período.

Creio que a explicação deste caráter dos desenhos para os monumentos eqüestres deve ser encontrada em uma das ponderadas observações de Leonardo sobre a escultura:

O escultor diz que não pode fazer uma estátua sem fazer, ao mesmo tempo, um número infinito de desenhos, devido ao número infinito de perfis, que são dimensões contínuas. Respondemos que este número infinito pode ser reduzido a duas meias-figuras, uma da vista posterior e outra da anterior. Se estas duas metades estiverem bem proporcionadas, ambas constituirão a figura em pleno relevo, e se todas as suas partes tiverem o relevo adequado, elas corresponderão, por si mesmas e sem qualquer trabalho posterior, ao número infinito de perfis que o escultor afirma precisar desenhar.

Destas palavras fica-nos a impressão de que Leonardo limitou-se ao estudo de duas vistas em perfil de seus monumentos eqüestres.

MICHELANGELO

Leonardo da Vinci explicitava seus pensamentos colocando-os no papel.

A esta idiossincrasia devemos aquilo que hoje talvez seja a mais volumosa e preciosa coletânea de anotações que um grande gênio já legou à posteridade. Era comum Leonardo voltar-se, muitas vezes, para um problema que o afligia, e eram muitas as suas tentativas de anotar por escrito o significado exato das questões que o preocupavam no momento. Embora muitas de suas anotações tenham sido feitas espontaneamente, no fundo ele sempre estava buscando uma forma que tornasse viável uma publicação futura. Planejava novos tratados a respeito de todos os assuntos existentes; na verdade, seu desejo era abranger a totalidade dos conhecimentos enciclopédicos que, na época, ele mesmo ajudava enormemente a ampliar. Alguns de seus tratados chegaram a alcançar uma forma definitiva, ou foram mais tarde organizados por terceiros com este objetivo, como é o caso dos que tratam da pintura, arquitetura, anatomia, o voo dos pássaros e a natureza da água. Sabemos que Leonardo planejou livros sobre a ciência da mecânica e sua aplicação prática, sobre os pesos, sobre a anatomia dos cavalos e outros assuntos mais.

O que é comumente conhecido como seu *Tratado sobre a Pintura* é, na verdade, uma série de excertos compilados por volta de 1550 (ou seja, trinta anos depois da morte de Leonardo) a partir de vários de seus manuscritos. Esta compilação faz parte do *Códice Vaticano Urbino Latinus 1270*, um manuscrito em que se baseiam todas as edições posteriores do *Tratado sobre a Pintura*.

A primeira parte deste manuscrito contém o *Paragone*, onde se compara a pintura com a poesia, a música e a escultura. Muitas das anotações feitas por Leonardo sobre a escultura estão contidas neste capítulo, mas trata-se de um material bastante escasso. Acho que há razões de sobra para nos perguntarmos se Leonardo alguma vez planejou um tratado especial sobre a escultura. Pelo que sei, os estudiosos de Leonardo não se ocuparam desta questão. Parece-me logicamente improvável que ele ti-

vesse planejado tratados sobre a pintura e a arquitetura, e não — como Alberti — sobre a escultura. Ademais, algumas de suas notas indicam claramente o teor de um tratado em processo de realização. Há mais, ainda: Cellini nos diz que por volta de 1540 (isto é, cerca de vinte anos após a morte do artista) comprou um livro copiado dos textos de Leonardo sobre “Escultura, Pintura e Arquitetura”, e que mais tarde o emprestou a Sebastiano Serlio, que o utilizou para o seu próprio tratado sobre a arquitetura. O manuscrito, de propriedade de Cellini, não foi localizado até hoje, e não se pode saber com exatidão o número de textos sobre escultura nele contidos.

Já citei (página 98) o trecho em que Leonardo propunha a teoria segundo a qual o escultor só tem de considerar a vista frontal e posterior. Se ambas estiverem corretamente proporcionadas, ajustar-se-ão entre si resultando numa figura tridimensional satisfatória. Esta era a resposta de Leonardo à opinião dos escultores de que uma figura tinha um número infinito de perfis, e que o escultor teria que desenhá-los todos. Entre as notas de Leonardo, há outra passagem em que tal concepção é exposta de forma bastante pormenorizada: “Ao completar sua obra” — diz ele — “o escultor precisa desenhar muitos perfis para cada figura tridimensional, de tal forma que esta tenha uma aparência satisfatória, seja qual for o ponto de vista a partir do qual é observada.” Ampliando esta concepção, Leonardo explica que o escultor deve “abaixar-se, para poder examinar sua obra por baixo, e elevar-se para examiná-la por cima”, a fim de avaliar a exatidão de todas as formas. E conclui: “A maneira habitual e apropriada de o escultor concluir sua obra é proceder a um estudo criterioso de todos os perfis das formas do corpo, observados a partir de todas as posições.”

O ponto de vista do escultor, tão claramente expresso aqui por Leonardo, não pode significar outra coisa senão as próprias e penetrantes reflexões de Leonardo a respeito de questões que, na época, ainda não haviam sido abordadas por nenhuma outra pessoa. A exigência de andar ao redor da figura, examinando-a de todos os lados e ângulos, de cima e de baixo, etc., para estabelecer, assim, contornos satisfatórios, era uma exigência logicamente incontestável, mas ainda não chegara o momento de sua realização. Como teremos ocasião de observar, este momento só chegaria duas gerações mais tarde, sob condições consideravelmente alteradas.

Vejamos outra passagem em que Leonardo afirma a lógica de seus avanços: “Para fazer uma figura tridimensional o escultor só precisa realisar duas vistas, uma anterior e outra posterior. Não há necessidade de tomar um número de vistas semelhante ao número de aspectos existentes, já que existe uma infinidade deles...” O fato de esta ser a opinião sustentada por ele quando passou da teoria à prática, é algo que podemos con-

firmar através de seus estudos dos monumentos equestres, que ele sempre representava na vista de perfil (as duas vistas de perfil de um monumento equestre podem ser consideradas seus aspectos anterior e posterior).

Antes de deixar Leonardo, gostaria de salientar que suas notas contêm outras observações revolucionárias, especialmente sobre a influência da luz no efeito produzido pelas obras escultóricas. Ele observou, por exemplo, que se a luz incide sobre elas vinda de baixo, as obras parecerão absolutamente distorcidas. Para nós, na era da fotografia, isto não constitui novidade alguma. As fotos mal iluminadas de esculturas podem distorcê-las a tal ponto, que frequentemente se tornam quase irreconhecíveis. As observações de Leonardo, porém, só deram fruto no séc. XVII. Foi então que os escultores, em especial Bernini, reconheceram plenamente a importância da luz dirigida, e tentaram garantir que suas obras fossem vistas sob as condições de luz para as quais haviam sido criadas.

Há outras observações de Leonardo que só foram retomadas no séc. XVII. Refiro-me, por exemplo, ao profundo reconhecimento de que sem “a contribuição das sombras mais ou menos escuras e das luzes mais ou menos intensas que encontramos na natureza, a obra produziria a impressão de possuir uma tonalidade única, como se fosse uma superfície plana”. Ele percebeu também que as esculturas expostas a uma luz interior concentrada, iluminando-as de cima, resultam numa imagem muito mais forte do que as peças expostas à luz difusa do ar livre, ou que recebem a mesma intensidade de luz em todas as suas partes.

Enquanto Leonardo estava entregue às suas meditações sobre os princípios que regem a atividade escultórica, Michelangelo — vinte e três anos mais jovem que ele — criava suas obras da juventude. Os dois artistas se conheciam, e provavelmente bem, pois em 1503 haviam trabalhado juntos na Grande Câmara do Conselho do “Palazzo della Signoria” (“Palazzo Vecchio”) de Florença, Leonardo no cartão da Batalha de Anghiari, e Michelangelo no da Batalha de Cascina. Eram gênios de um caráter tão diferente que ninguém jamais duvidou que se detestassem. Alguma verdade deve haver sobre seu famoso encontro nas proximidades da Igreja da Trindade, em Florença, fato relatado por uma fonte bastante confiável: um escritor dos princípios do séc. XVII. Alguns amigos discutiam um trecho de Dante, e convidaram Leonardo, que por ali passava, a opinar sobre a interpretação do referido trecho. Neste momento, Michelangelo passou por eles, e Leonardo comentou: “Michelangelo pode explicar-lhes o significado”, já que ele tinha fama de ser um grande conhecedor da obra de Dante. Michelangelo interpretou a sugestão de Leonardo como uma zombaria, e gritou: “Nada disso, explique-o você mesmo, que não passa de um modelador de cavalos que teve de desistir vergonhosamente de fundir uma estátua em bronze por absoluta incapacidade de fazê-lo.”

Seja o episódio verdadeiro ou não, o profundo contraste existente entre ambos é óbvio para todos os que estão familiarizados com suas personalidades, pensamentos e obras. Leonardo era um cético indiferente, cortês mas reservado, avesso a qualquer tipo de ligação; Michelangelo, por outro lado, estava sempre visceralmente engajado, mas era rude de trato, hipersensível, irritável e inflexível — nas palavras do papa Júlio II a Sebastião del Piombo: “Como podeis ver, ele é terrível, e é impossível lidar com ele.” Michelangelo estava saturado do pensamento neoplatônico, o que se percebe no modo como ele se relaciona com as pessoas em sua obra artística. O humilde neoplatonismo de Michelangelo parece estar ligado a uma consciência constante do abismo que separa o espírito da matéria. Em um de seus mais famosos sonetos, ele exprime assim a relação, na mente do artista, entre a imagem — o *concetto*, em suas palavras — e o bloco de mármore:

Os melhores artistas não pretendem mostrar
O que a pedra tosca em seu revestimento supérfluo
Não inclui; romper o encanto do mármore
É tudo que pode fazer a mão a serviço do cérebro.

A idéia de que a figura se acha potencialmente contida no bloco de mármore, da qual falaram Alberti e Leonardo, recebe aqui uma nova e aguda dimensão. Leonardo sentia apenas desprezo pelas inúteis especulações dos membros da Academia Neoplatônica Florentina. Ele concebia o universo em termos de um processo constante de destruição e renovação. Os problemas da alma individual somente o interessavam na medida em que o indivíduo participava da sucessão cósmica de morte e ressurreição.

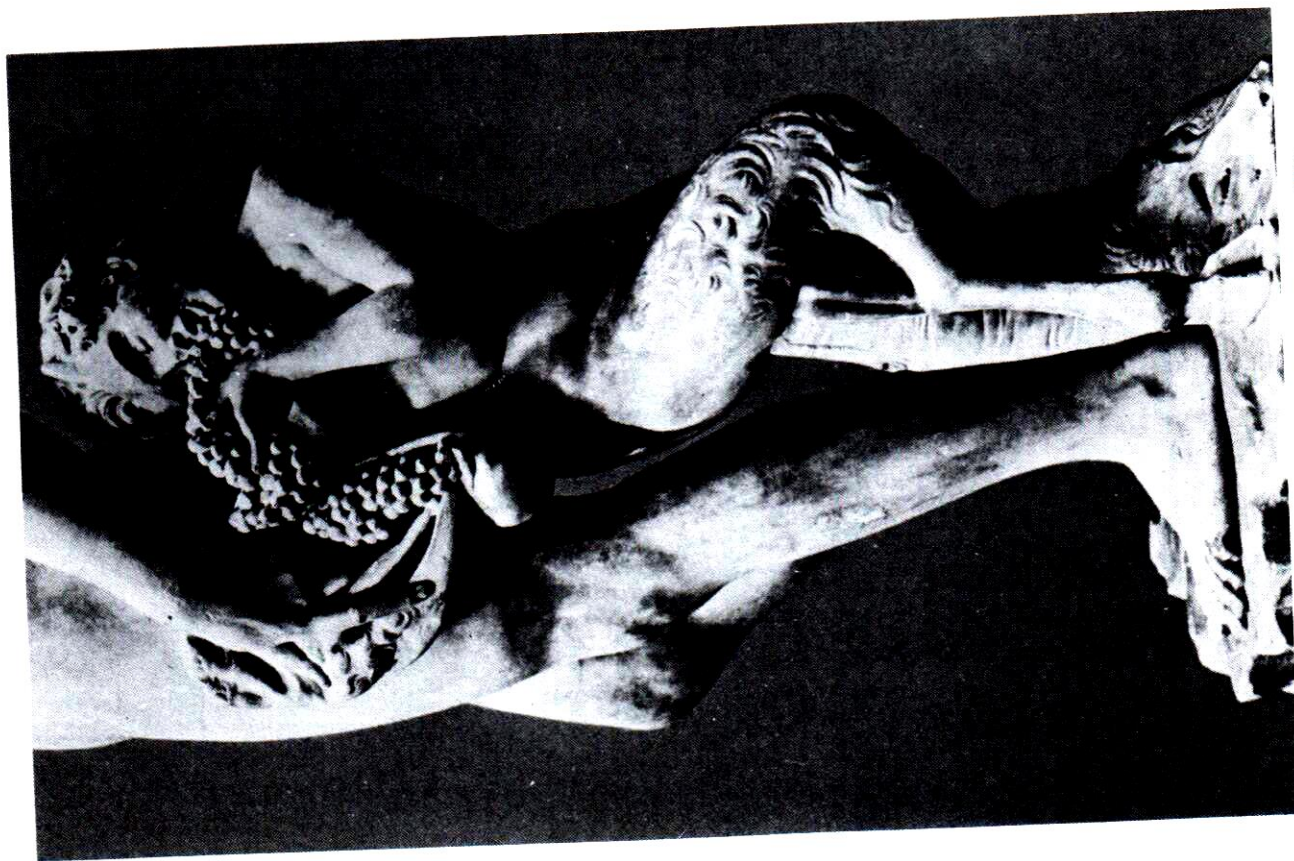
O enfoque que Michelangelo dá à sua própria obra de forma alguma pode ser dissociado de suas convicções filosóficas, e é preciso ter isto em mente sempre que nos ocuparmos de sutilezas técnicas, como faremos a seguir. Michelangelo foi muito precoce. Num prazo de oito anos (entre 16 ou 17 e 25 anos) realizou cerca de uma dúzia de obras e encargos escultóricos, alguns dos quais de dimensões consideráveis, como o *Baco* do Barroco, em tamanho natural, e a *Pietà* de São Pedro (que está assinada, e foi iniciada em 1498, quando o artista tinha vinte e três anos). Logo após a virada do século, entre 1501 e 1504, Michelangelo esculpiu o Gigante, a enorme estátua de David (figura 4, página 85), de mais de cinco metros de altura, usando para isso o bloco imperfeitamente delineado que se encontrava há quase quarenta anos na “Opera dell’Duomo”. No Museu do Louvre, em Paris, existe uma folha com desenhos de Michelange-



1. Michelangelo: *David* (detalhe). 1501-4.

lo, que contém um esboço a bico de pena do gigantesco David a ser realizado em bronze, em 1502. Com sua letra inconfundível, Michelangelo anotou na folha algumas reflexões. Numa delas está escrito: "Davichte cholla fromba/e io chollarcho/Michelangelo", ou seja, "David com sua funda/e eu com meu arco. Michelangelo". A primeira parte da inscrição é clara, mas a segunda ("Eu com meu arco") gerou meia dúzia de interpretações, cada uma mais improvável do que a outra. Uma delas, por exemplo, considera o arco como uma arma voltada figurativamente para Leonardo. Creio que este velho enigma foi definitivamente solucionado há pouco tempo por Charles Seymour, da Universidade de Yale. Ele sugere que o arco pode referir-se à pua manual do escultor. Vocês estarão lembrados da furadeira de arco que era usada pelos gregos, e nunca foi esquecida, e que certamente ainda estava em uso na Florença do séc. XV. Segundo Seymour, o significado da inscrição seria algo assim: "David usava uma funda em seu combate com Golias. Eu, Michelangelo, uso uma pua de escultor em meu combate com outro gigante." Daí por diante, Seymour passa a interpretações cada vez mais complexas e sutis, nas quais não precisamos acompanhá-lo. A comprovação de que o primeiro significado proposto por Seymour (Eu, Michelangelo, uso uma pua de escultor em meu combate com outro gigante) é correto não nos foi dada pelo próprio Seymour. Michelangelo utilizou uma pua para esculpir seu gigantesco David? A resposta é um enfático "sim". Os orifícios que este instrumento produz são facilmente identificáveis, em especial no cabelo (figura 1). As pupilas circulares dos olhos também são orifícios feitos pela pua. Não se pode dizer mais devido à superfície bem acabada do corpo, em que muito poucas marcas de instrumentos são visíveis, e não me agradaria perder-me em especulações. Porém a frase "Eu com meu arco" e o descobrimento de uma intensa utilização da pua no cabelo de *David* nos sintonizam com o problema da utilização deste instrumento nas esculturas de Michelangelo. A busca não demora a ser recompensada. Sem qualquer constrangimento, Michelangelo deixou orifícios feitos pela pua no *Baco* do Bargello, um grupo concluído que deve ser datado antes do *David*, mais ou menos em 1498. Tais orifícios aparecem mais visivelmente na figura do sátiro mordiscando as uvas, e na pele da pantera, que se encontra no solo (figura 2).

Por algum tempo, Michelangelo deve ter trabalhado simultaneamente no *Baco* e na *Pietà* de São Pedro (figura 3), que de qualquer modo só foi terminada em finais de 1500. Esta é a obra mais cuidadosamente polida de Michelangelo, e o artista deve ter gasto um tempo enorme com aplicação de abrasivos, até dar à figura de Cristo um acabamento quase lustroso e semelhante ao esmalte. Não acharemos um único orifício feito pela pua na superfície deste grupo, mas se estudarmos um detalhe da ca-



2. Michelangelo: *Baco*. Detalhe do sátiro e da pele da pantera, c. 1498.



3. Michelangelo: *Pietà*. 1497-1500.



4. Michelangelo: *Pietà* (detalhe).

5. Michelangelo: *Moisés* (detalhe), 1513-16.

beça de Cristo (figura 4), não nos poderá passar despercebido o fato de seu cabelo ter sido exaustivamente trabalhado com a pua. Em suas obras posteriores, Michelangelo não voltou a fazer este tipo de cabelo. A única exceção é a barba do *Moisés* (figura 5), que não pode ter sido esculpida sem uma considerável utilização da pua. Esta estátua foi realizada entre os anos de 1513 e 1516. Examinemos agora, a título de comparação, dois detalhes de figuras inacabadas: a cabeça de um dos escravos para o túmulo de Júlio II (figura 6), realizada entre 1519 e 1525, e uma parte da *Vir-*

6. Michelangelo: *Escravo com Barba* (detalhe), 1519-25.



7. Michelangelo: *A Virgem e o Menino* (detalhe). Após 1525.

gem e o *Menino* da Capela dos Medici (figura 7), de data posterior a 1525. Em ambos os casos, o cabelo está delineado e firmemente unido ao crânio. Não haveria espaço para o trabalho com a pua.

Um exame cuidadoso de sua obra convenceu-me de que, após terminar o *David*, Michelangelo voltou a utilizar a pua muito poucas vezes, isto é, ao longo do grande lapso de tempo que cobre sessenta anos, e vai de 1504 a 1564, ano de sua morte. Inicialmente, o artista aceitara esse instrumento, por ter sido ele largamente empregado na Florença do séc. XV.

Esta argumentação é confirmada por uma peça do florentino Mino da Fiesole, um mestre classicista muito ativo e interessante, que também trabalhou em Roma e Nápoles. Seu *O Juízo Final* pertencia ao monumento ao papa Paulo II, que veio a ser desmembrado, e data aproximadamente de 1475, ano do nascimento de Michelangelo. O que resta deste monumento encontra-se atualmente nas Grutas Vaticanas. No detalhe inacabado (figuras 8 e 9), vemos as almas condenadas padecendo no inferno. Um demônio arrastando uma nova vítima é visto adivando as chamas. A maioria das formas que se encontram dentro da boca do inferno — chamas, cabeças e braços — estão delineadas por longas fileiras de orifícios feitos com a pua, um atrás do outro. O desenho provavelmente foi feito na superfície do mármore, e depois um aprendiz perfurou os contornos, o que constitui a forma mais segura de garantir, durante a execução, a fidelidade ao desenho preparatório. A propósito, alguns arqueólogos afirmam que este método já era utilizado na Grécia. O passo seguinte teria consistido em cortar o mármore que separava um orifício do outro. O trabalho seria concluído com abrasivos, como podemos ver nas partes já terminadas ao longo da extremidade inferior do relevo. Se toda a boca do inferno estivesse tão acabada como as chamas que se agitam na extremidade inferior, seria totalmente impossível descobrir de que maneira o relevo fora executado. Com o conhecimento adquirido através do relevo inacabado de Mino, inestimável no contexto de nossos estudos, devemos abordar, agora, outras esculturas do *Quattrocento*, o que com certeza nos levará a uma dupla descoberta. Um exame cuidadoso nos leva à descoberta inesperada de orifícios feitos pela pua, ainda visíveis em muitas obras acabadas, como o magnífico Monumento Marsuppini (figura 10), na Igreja de Santa Croce em Florença, obra de Desiderio de Settignano, que data da segunda metade da década de 1450. Além do mais, surpreende-nos o aspecto das silhuetas contra o fundo dos relevos, semelhantes a obras de desenhistas, e com ou sem razão não podemos deixar de associar este tipo de impressão visual com o procedimento que acabamos de estudar na prática.

Em muitos destes casos, a pua era usada como um caminho mais curto para se assegurar a fidelidade dos resultados. Michelangelo não deve ter



8 e 9. Mino da Fiesole: *O Juízo Final* (detalhe), Monumento a Paulo II, c. 1475.





10. Desiderio da Settignano:
Monumento Marsuppini (detalhe), c. 1455.

aprovado tais métodos já desde o início de sua carreira, e com o passar do tempo parece ter rejeitado quase que por completo a utilização deste instrumento corruptor. É curioso que a maioria de suas obras da juventude, quando ainda utilizava a pua, estejam terminadas, com a única e memorável exceção de uma das primeiras esculturas que realizou, *A Batalha dos Centauros*, de 1491-2, feita sem a utilização da pua e que antecipa a técnica posterior de Michelangelo: por conseguinte, mais tarde ele a considerará como a melhor de suas primeiras obras. A maioria de suas obras posteriores, nas quais a pua não foi utilizada, ficaram inacabadas. Não pretendo afirmar que a pua — ou melhor, a sua não utilização — seja responsável por isso, mas o fato de ele ter deixado de usá-la é uma indicação das exigências cada vez maiores que o artista impôs a si mesmo, no que diz respeito ao domínio da técnica que fosse a mais adequada para animar as imagens que concebia. Nem é preciso dizer que uma técnica mais fácil teria consumido menos tempo, e poderia ter permitido a conclusão de um maior número de obras.

Afirmo que Michelangelo foi o artista que usou o cinzel dentado de forma mais perfeita do que qualquer artista anterior ou posterior a ele. Mais ou menos a partir de 1505, um farto material nos permite acompanhar de perto sua forma de proceder. Começarei pelo chamado *Tondo Pitti* da Virgem e o Menino com São João ao fundo, que se encontra no Bargello de Florença (figura 11). Os estudiosos de Michelangelo datam esta obra entre os anos de 1504 e 1508, e há boas razões para admitirmos tanto uma quanto outra data. Ao fundo do relevo vemos as estrias mais ou menos paralelas, porém irregulares, do ponteiro, que aqui foi utilizado obliquamente (como vocês devem estar lembrados, trata-se do chamado golpe de canteiro). As próprias figuras foram deixadas em diferentes graus de acabamento. Visto à distância, porém, o relevo pode parecer de bom acabamento, senão inteiramente concluído. É esta a impressão que se tem diante do mármore, e tenho certeza de que a maioria dos visitantes nunca se deu conta de que a obra foi deixada sem polimento. Um exame mais cuidadoso, porém, revela-nos a existência de três tipos diferentes de marcas do cinzel dentado (figura 12). O tipo mais tosco aparece no braço da Virgem, em várias partes de seu vestido e no bloco sobre o qual está sentada. O Menino Jesus e o São João, também criança, mostram as marcas de um cinzel dentado mais fino. Aqui podemos acompanhar, por assim dizer, a ferramenta em ação. Em toda a superfície do relevo percebemos o movimento sinuoso dos sulcos delicados e paralelos produzidos pelo cinzel dentado. Michelangelo tinha uma forma muito pessoal de cinzelar as

11. Michelangelo: *Tondo Pitti*. 1504-8.

formas, trabalhando-as por todos os lados, definindo-as e modelando-as através de uma extraordinária rede de linhas esculpidas.

Ele trabalhava com o cinzel dentado como se trabalhasse com caneta e tinta sobre papel. Em seus desenhos, o artista também revelava a vida palpante do corpo humano e a vida dos tendões e da pele, delineando as formas através de um sombreado de linhas próximas e paralelas, ou de linhas cruzadas. Fazia o mesmo com pincel e tinta, conforme demonstra um estudo dos detalhes da Capela Sistina. Este princípio de interpretar a forma através de uma contínua remodelagem à base de linhas cada vez mais precisas — um método que apela à compreensão lógica —, e não através do método pictórico, porém irracional, de trabalhar com luz e som-



12. Detalhe da figura 11.

bra (eliminando as linhas claramente definidas), é eminentemente toscano. E Michelangelo era um homem de inteligência indagadora por excelência, um adepto do raciocínio pertinente que associamos ao espírito florentino desde a época de Dante. O que estou tentando fazer pode ser uma tentativa inútil de atribuir raízes especificamente toscanas à técnica escultórica de Michelangelo.

Voltemos agora à superfície do São João: numa fase subsequente, Michelangelo teria repetido o mesmo processo de modelado que vemos aqui, mas teria usado um cinzel de dentes ainda mais finos, até ficar satisfeito por ter alcançado a textura definitiva. De fato, a cabeça da Virgem revela este estágio seguinte, obtido com um cinzel de dentes muito finos. As estrias produzidas por este instrumento são por demais finas para serem visíveis à distância. De qualquer modo, o rosto da Virgem estava pronto para ser tratado com abrasivos, quando então desapareceriam todos os vestígios deixados pelo cinzel dentado.

À primeira vista pode parecer que a forma de proceder de Michelangelo tem muito em comum com a do escultor grego arcaico, cuja estátua inacabada estudamos anteriormente (figura 6, página 10). Em ambos os casos, a obra é pacientemente liberada do bloco de mármore, camada por camada. Por um lado, se em ambos os casos a obra chega à sua forma definitiva através de um intenso processo de criação contínua, por outro há diferenças de importância vital. O ponteiro era o instrumento que mais se prestava à estilização arcaica. Por outro lado, nem mesmo trabalhando com o tipo mais fino de ponteiro Michelangelo teria conseguido dar forma concreta às suas concepções palpantes de vida. O cinzel dentado, porém, permitia-lhe definir e redefinir as formas naturais e revelar as mais sutis modelações dos corpos, músculos, pele e traços fisionômicos. Mas ainda há mais. Em certo sentido, o modo de proceder de Michelangelo era diametralmente oposto ao do escultor arcaico.

Isto pode ser demonstrado pelo estudo da estátua inacabada de *São Mateus*, que se encontra na Academia de Florença (figura 13). Esta figura, de mais ou menos dois metros de altura, pertence ao período do *Tondo Pitti*. Foi iniciada em 1506, a única estátua realizada dentre as doze outras, representando os Apóstolos, que iriam decorar os pilares da Catedral de Florença. Aqueles que desconhecem o método de trabalho de Michelangelo facilmente seriam levados a crer que essa figura ia ser um relevo. Na verdade, como já mencionei, esta seria uma estátua sem qualquer ligação a um plano de fundo e totalmente tridimensional. Fica claro de imediato que Michelangelo não trabalhou esta figura por todos os lados, mas que trabalhou o bloco a partir de um único lado. Começando pelo lado

13. Michelangelo: *São Mateus*, começado em 1506.



que considerava a parte frontal do bloco de mármore, ele por assim dizer libertou a figura de sua prisão de pedra. Na parte inferior, a face dianteira original do bloco permaneceu intacta, e o braço direito pende ao longo da superfície mais externa da face lateral do bloco.

A característica mais extraordinária desta figura inacabada sem dúvida está no fato de as partes mais salientes do corpo — o joelho e a coxa da perna esquerda — estarem quase concluídas, ao passo que, quanto mais distantes as outras formas estejam da face anterior do bloco, mais rudimentar é o estágio de execução em que se encontram. Por toda parte se pode ver como Michelangelo começou por abrir caminho pela superfície do bloco com o martelo de desbastar. Em algumas áreas podemos ver as marcas de um ponteiro bastante pesado, que ele parece ter usado para aprofundar as formas mais rapidamente. Em outras partes, porém, podemos ter a certeza quase absoluta de que ele utilizou seus cinzeis dentados após ter deixado de lado o martelo de desbastar. É fácil perceber o trabalho feito a cinzel — fosse este tosco ou mais fino — nas marcas que, por todas as direções, sobem pelas formas e percorrem-lhes pelas laterais. Em nenhuma parte há orifícios feitos com a pua.

Para compreender o modo de proceder de Michelangelo, devo recordar a famosa analogia de Vasari: imaginemos uma figura colocada numa posição uniforme e horizontal num recipiente cheio de água. Se erguêssemos a figura até fazê-la sair da água, ela emergiria lentamente, mostrando primeiro as partes mais salientes, depois se revelando como se fosse um relevo, e finalmente mostrando-se em toda a sua tridimensionalidade. Isto nos dá uma idéia muito clara do que eu gostaria de chamar de método de trabalho “tipo relevo” de Michelangelo. Seu procedimento implica o fato de a obra ter uma vista principal — aquela que, para usar mais uma vez a analogia de Vasari, veremos emergindo da água em primeiro lugar.

Assim como o escultor grego de dois mil anos atrás, Michelangelo desenhava sua figura na parte frontal do bloco, mas em seguida (ao contrário do escultor arcaico) controlava seu desenho fazendo-o retroceder passo a passo em direção à profundidade da pedra, sempre a partir da posição ideal, ou seja, a frontal. Vasari, cujas concepções pretendo retomar, reflete consideravelmente as opiniões de seu mestre adorador, Michelangelo, trinta e seis anos mais velho que ele. Não há como duvidar que existe um eco das idéias de Michelangelo nas seguintes palavras de Vasari:

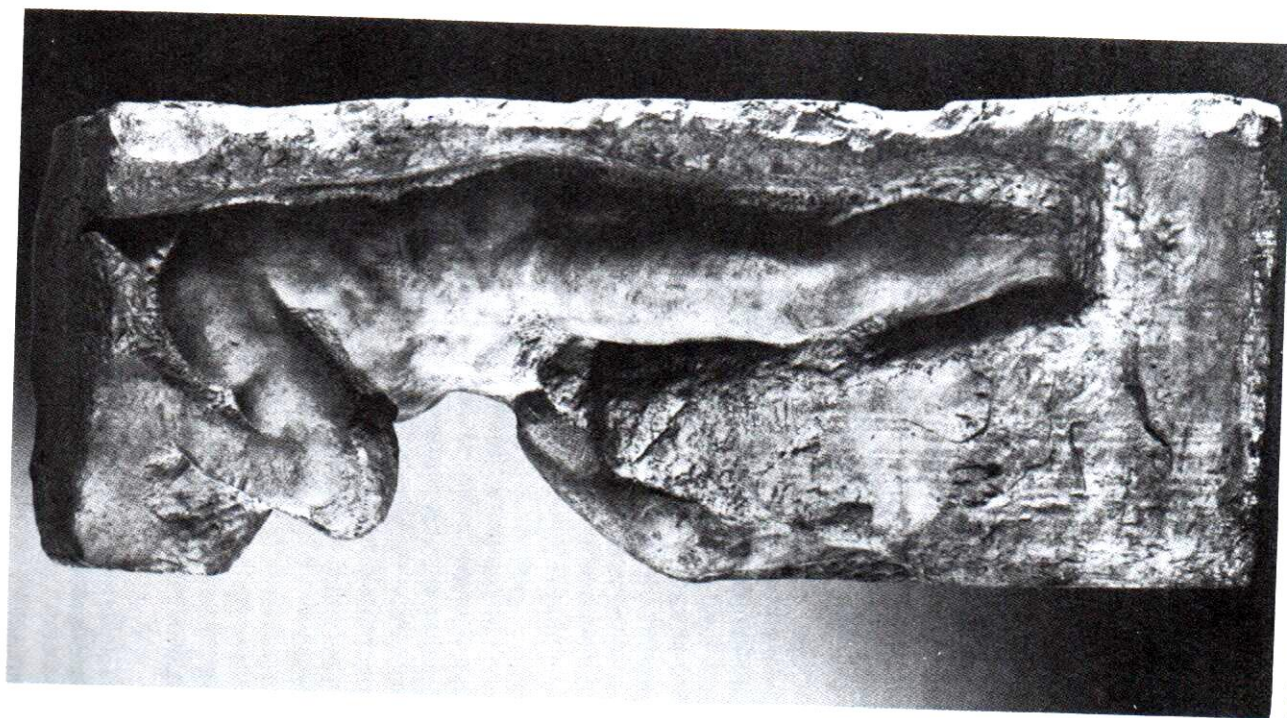
Os artistas que têm pressa de avançar em seu trabalho, e que... precipitadamente desbastam o mármore pela frente e por detrás, não têm como retroceder, em caso de necessidade. Muitos erros que observamos nas estátuas decorrem dessa ansiedade do artista em ver surgir do bloco, de uma só vez,

a figura tridimensional, de tal modo que, muitas vezes, um erro cometido só poderá ser remediado através da junção de peças diferentes... Tais remendos nos fazem pensar no trabalho dos sapateiros, e não no de mestres competentes... não possuem beleza, são desprezíveis e dignos da maior repulsa.

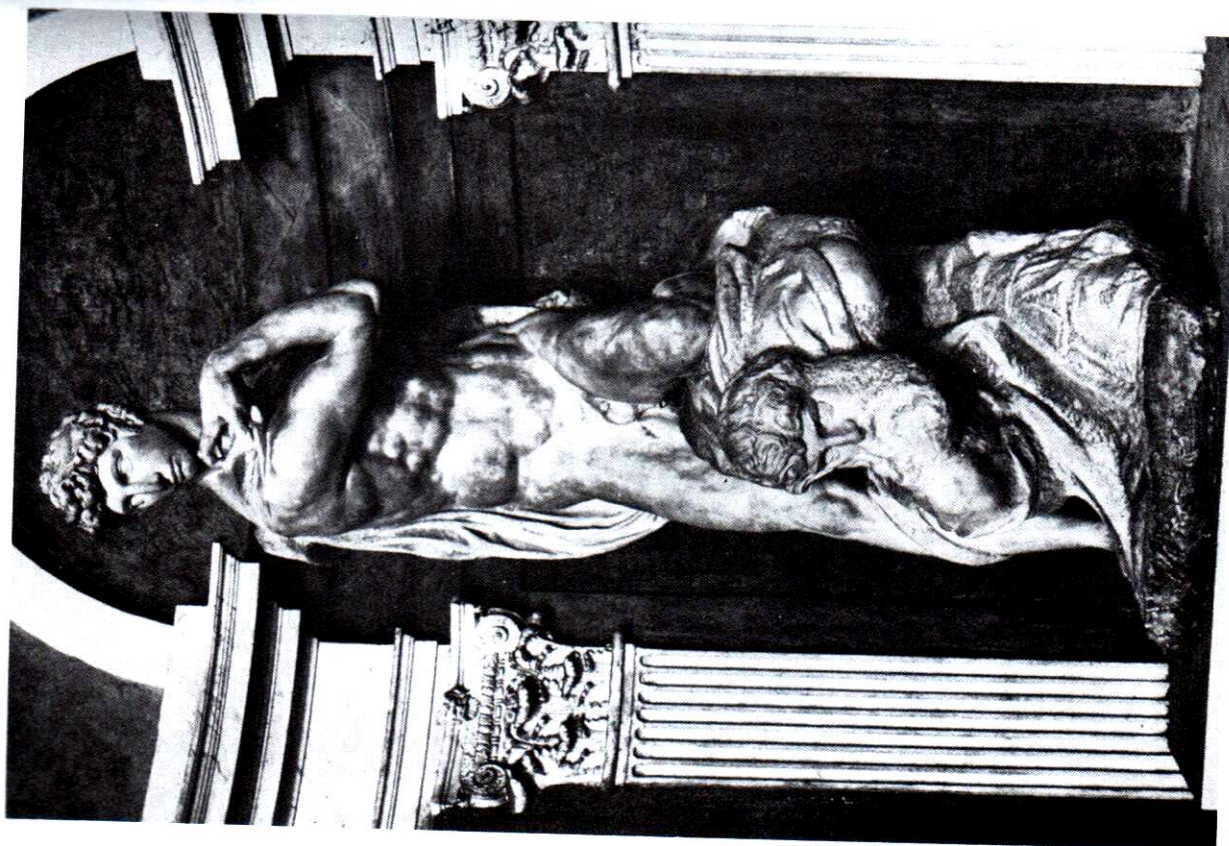
Em suas obras posteriores, porém, Michelangelo por vezes também aplicou seu método “tipo relevo” a uma ou duas das superfícies laterais do bloco. Duas das estátuas inacabadas, conhecidas pelo nome de *Escravos* (figuras 14 e 15), e que se destinavam ao túmulo de Júlio II, podem nos servir de exemplo. Segundo alguns estudiosos, essas estátuas foram feitas entre 1513 e 1516; outros, porém, situam sua realização entre 1519 e 1520, ou mesmo depois. Em ambos os casos, duas das superfícies externas do bloco estão intactas, e muito trabalho ficou por fazer. Alguns estudiosos acreditam que o desbaste destas figuras tenha sido feito por assistentes. Pode muito bem ter sido este o caso; de qualquer forma, porém, esses assistentes eram supervisionados diretamente por Michelangelo, cuja técnica haviam dominado.

A perna esquerda do *Escravo* geralmente chamado de *Atlas* (figura 14) foi esculpida na parte dianteira do bloco, e a perna direita aparece na face lateral deste, face que apresenta uma perspectiva perfeitamente coordenada. Vocês poderão notar que a cabeça esboçada e o braço esquerdo estão quase ao mesmo nível da face anterior do bloco. Os observadores desinformados sobre o método de Michelangelo pensarão que o artista pretendia que o escravo mordesse o próprio braço. É claro que isto não passa do mais puro absurdo. A perspectiva lateral nos mostraria com muita nitidez a grande porção de mármore, na região da cabeça, que não foi trabalhada. É evidente que não se chegou a trabalhar o bloco em toda sua profundidade, pois Michelangelo queria recuar ainda mais a cabeça. É impossível dizer quantas vezes ele teria remodelado a cabeça, penetrando a cada vez, camada por camada, com o trabalho modelador do cinzel dentado. Este método de aprofundamento por meio de um entalhe contínuo assegurava a total coordenação de todas as partes do corpo: não devíamos nos esquecer da complexidade das poses que as figuras de Michelangelo apresentam, e de quão fácil teria sido, para um artista menos atento e metucioso, botar todo o trabalho a perder com um único golpe mal desferido.

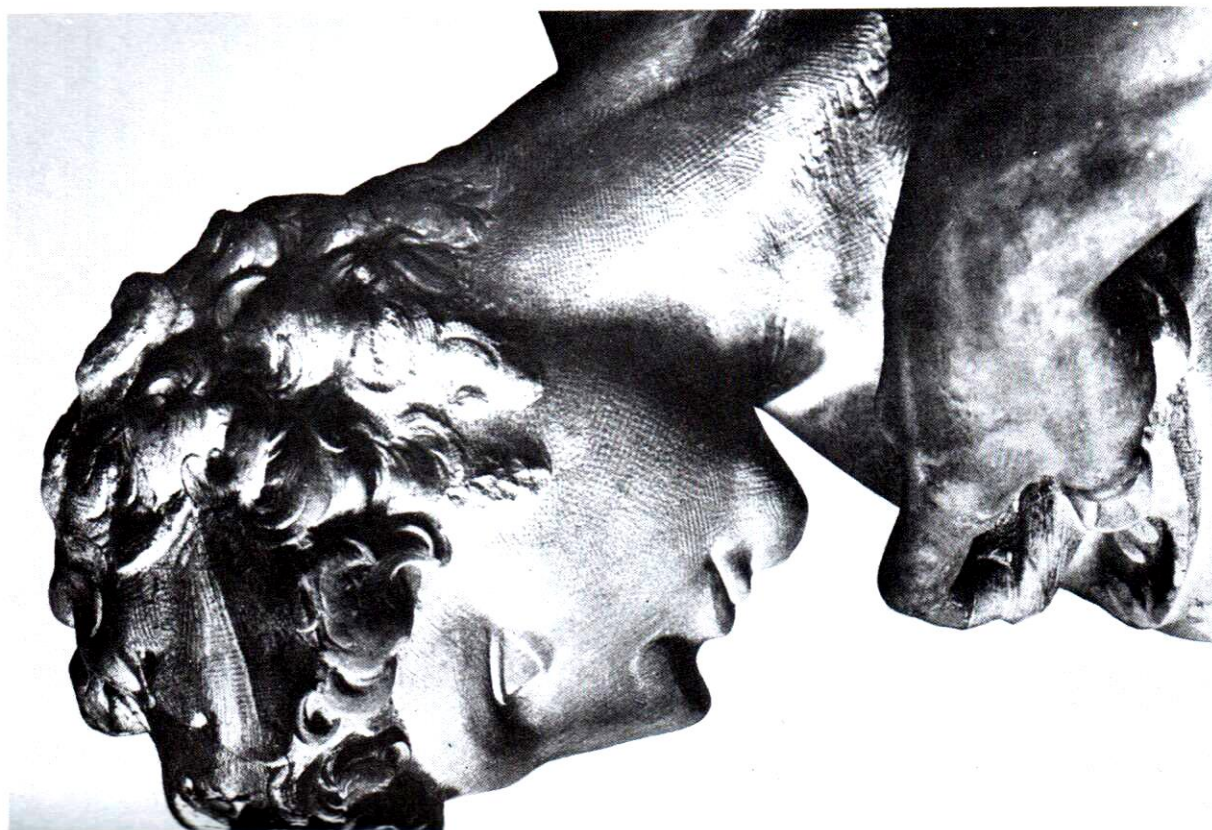
A estátua conhecida como *O Despertar do Escravo* (figura 15) mostra-nos o corpo escondido numa perspectiva claramente frontal, com a perna direita cruzada sobre a esquerda, ainda parcialmente enterrada na massa do bloco. A cabeça está lançada para trás e pende para um lado; quem a observa por sua vista principal não consegue vê-la. A cabeça só se revela na vista lateral, que teria oferecido um belo aspecto secundário.

14. Michelangelo: *Atlas*, c. 1513-20.15. Michelangelo: *O Despertar do Escravo*, c. 1513-20.

Gostaria agora de ilustrar o mesmo problema com um grupo que já estava quase incluído: a chamada *Vitória* (figura 16), atualmente no Palazzo Vecchio de Florença, mas que em sua origem também fora planejada para o túmulo de Júlio II, embora numa fase posterior à dos *Escravos*. O grupo foi provavelmente esculpido no início da década de 1530, e ofe-



16. Michelangelo: *Vittoria*, início da década de 1530.



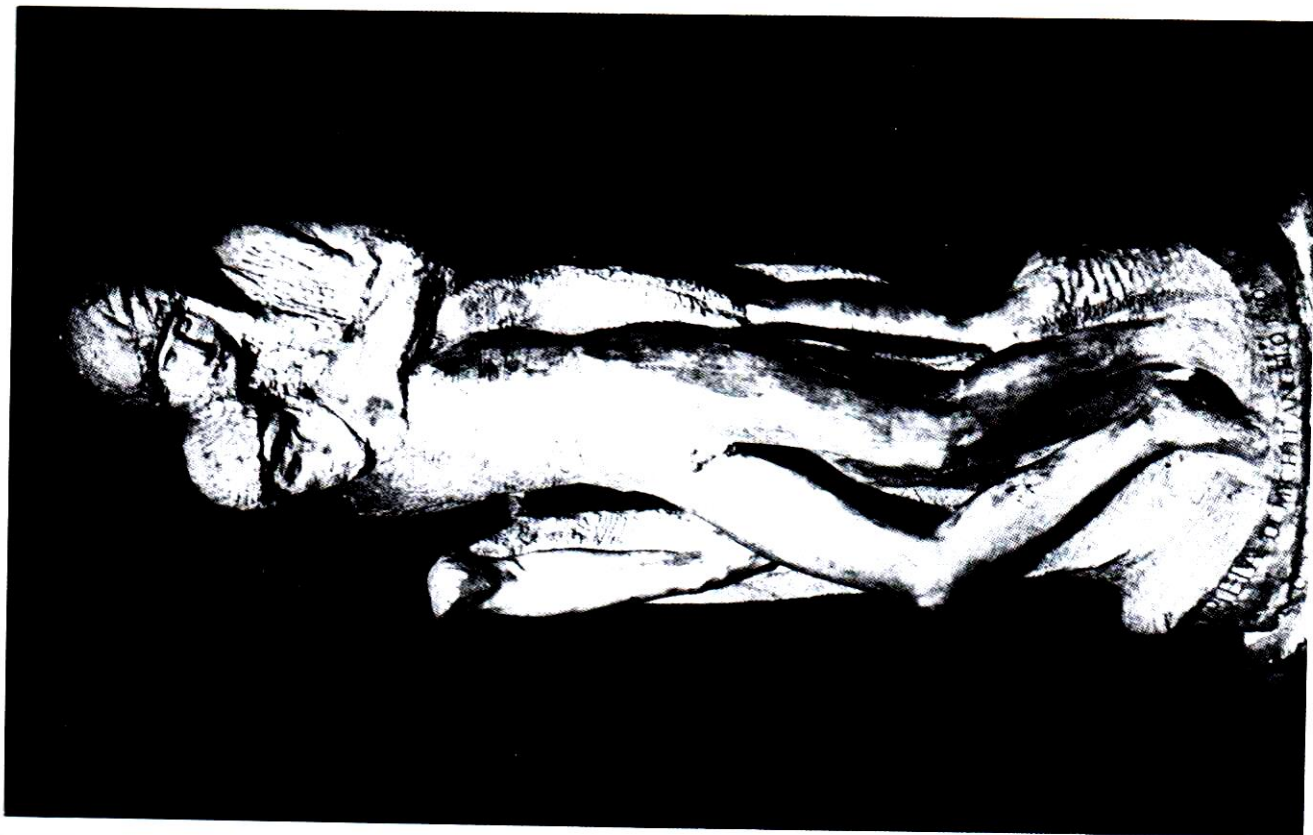
17. Michelangelo: *Vittoria* (detalhe).

rece duas vistas igualmente válidas. Podemos notar, de passagem, que o movimento do corpo do jovem Vencedor, com a parte superior virada para um lado enquanto a inferior se volta para outro, produz as torções típicas da pose em contraposto, que levaram este tipo de estátua a ser chamada de *figura serpentinata* por seus contemporâneos — uma figura serpenteada, que os escritores da época comparavam ao movimento das chamas. Creio que a *Vitória* de Michelangelo exerceu uma influência inimaginável sobre a escultura dos meados e finais do séc. XVI.

Um estudo dos pormenores revela o trabalho do martelo de desbastar ou do ponteiro na barba do Vencido, e as estrias produzidas por um cinzel de dentes um tanto grossos em seu rosto. O rosto e o cabelo do Vencedor estão mais adiantados (figura 17), e neles percebe-se claramente o trabalho de um cinzel de dentes finos. Nas maçãs do rosto, o desenho das linhas cruzadas deixado pelo instrumento produziu um número infinito de minúsculas saliências, desconcertantes para aqueles que não conhecem o procedimento técnico de Michelangelo.

Quero encerrar esta descrição do método de trabalho de Michelangelo com uma breve discussão de seu derradeiro *tour de force*, a *Pietà Rondanini* (figura 18) — assim chamada devido ao palácio romano que abrigou o grupo por quase quatrocentos anos —, que se encontra atualmente no Castelo Sforzesco de Milão. Em meados da década de 1550, Michelangelo havia trabalhado numa *Pietà* de tamanho maior do que o natural, obra que ficou abandonada em algum canto de seu estúdio romano, já bastante avançada apesar de ainda por concluir. Mais tarde, pouco antes de sua morte, o artista sentiu-se insatisfeito com este grupo e decidiu fazer algumas modificações consideráveis. O resultado destas alterações é a *Pietà Rondanini*, na forma como a conhecemos hoje. Já não há vestígios da beleza clássica da *Pietà* de São Pedro, nem da força titânica dos *Escravos* ou da segurança expressa na *Vitória*. Aqui parecem emergir dois corpos imateriais e etéreos. Quando concebeu este grupo, Michelangelo estava no fim de sua vida, e sabia disso. Mesmo assim, foi visto trabalhando no grupo uma semana antes de morrer, aos oitenta e nove anos de idade.

Estudiosos tentaram, e com êxito, reconstruir a antiga *Pietà* no estado em que se encontrava antes de ser modificada. Alguns desenhos que se encontram em Oxford, e sobretudo a obra em seu estado atual, permitem-nos chegar a algumas conclusões definitivas. As pernas concluídas de Cristo pertencem à versão original, e o mesmo se pode dizer do braço direito separado do corpo, que fazia parte de um torso mais substancial e definido. Além disso, um detalhe da parte superior do grupo (figura 19) mostra que o rosto atual da Virgem foi esculpido na parte inferior



18. Michelangelo: *Pietà Rondanini*, 1555-64.



19. Detalhe da figura 18.

de uma cabeça maior, que olhava para cima, e não para baixo. Da primeira versão ainda se percebe a parte superior da cabeça, o olho esquerdo e a saliência do nariz. O detalhe também mostra como Michelangelo reduziu o volume físico da primeira versão, aplicando golpes vigorosos com o ponteiro pesado. Mostra-nos, igualmente, o trabalho do cinzel dentado nos rostos de Cristo e das duas Virgens. Michelangelo transformou a primeira *Pietà* sem a ajuda de ninguém. Os amigos que o viram trabalhar em seus últimos anos maravilharam-se com aquela força, que os anos não conseguiram diminuir. Na certa foi ele quem decidiu realizar esta modificação, e a levou adiante sem qualquer material de apoio, traduzindo uma visão interior diretamente para a pedra. É milagroso que ele tivesse uma imagem concreta em sua mente, que tivesse avaliado corretamente as potencialidades da primeira *Pietà* e iniciado imediatamente o trabalho com o ponteiro e o cinzel dentado. Ninguém jamais conseguira um domínio semelhante do trabalho em pedra. Não é de admirar que, muito antes de sua morte, Michelangelo houvesse ganho o epíteto de *divino* e que exercesse a mais profunda influência sobre os outros escultores, sobre todas as profissões artísticas e, inclusive, sobre toda a sua época.

6

MICHELANGELO, CELLINI, VASARI

Em 1547, quando Benedetto Varchi, um famoso historiador e homem de letras florentino, bem relacionado e muito bem informado sobre todos os assuntos do momento, tentou chegar a uma conclusão definitiva sobre o velho *Paragone* — a questão relativa aos méritos da pintura e da escultura —, e para tanto pediu aos maiores artistas florentinos que lhe enviassem seus testemunhos por escrito, encontrou em Cellini, Bronzino, Francesco da Sangallo e outros, um grupo de vítimas bastante dispostas a cooperar com ele. A resposta de Michelangelo foi polida, apesar de breve, mas deixava entrever seu desagrado por esta espécie de jogo intelectual de salão, que apenas o fazia perder tempo. “Essas discussões consomem mais tempo do que a realização de estátuas”, escreveu. Contudo, Michelangelo fez uma observação deveras interessante, muito embora eu duvide que ela venha a ser uma grande revelação para vocês. “Por escultura, entendo aquilo que se faz através de um processo de subtração (*per forza di levare*); o que se faz por um processo de adição (*per via di porre* — ou seja, a modelagem) é mais semelhante à pintura.” Para nós, nada há de estranho nesta concepção. Vocês devem estar lembrados de que Alberti estabeleceu uma distinção semelhante entre o esculpir e o modelar; temos também a afirmação de Leonardo, para quem “o escultor sempre remove matéria do mesmo bloco”. Até então, porém, ninguém havia expressado a diferença entre escultura e modelagem tão concisa e categoricamente quanto Michelangelo. Quando um homem de seu prestígio cunha uma frase tão epigramática sobre um tema de importância vital para os escultores, esta frase dificilmente será esquecida. De fato, a frase de Michelangelo marcou o tom de todas as reflexões sobre a escultura que foram feitas até o séc. XX.

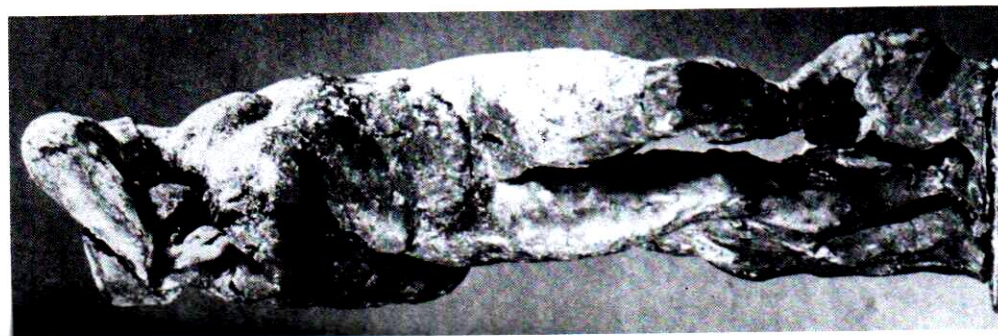
Poderíamos ser levados a pensar que Michelangelo depreciava a atividade do modelador, tão próxima da pintura, considerando-a indigna de um escultor sério. Nada, porém, poderia estar mais distante da verdade. Fato é que, involuntária e quase paradoxalmente, ele incentivou o mode-

lado e abriu caminho para uma revolução que ocorreu antes mesmo de sua morte.

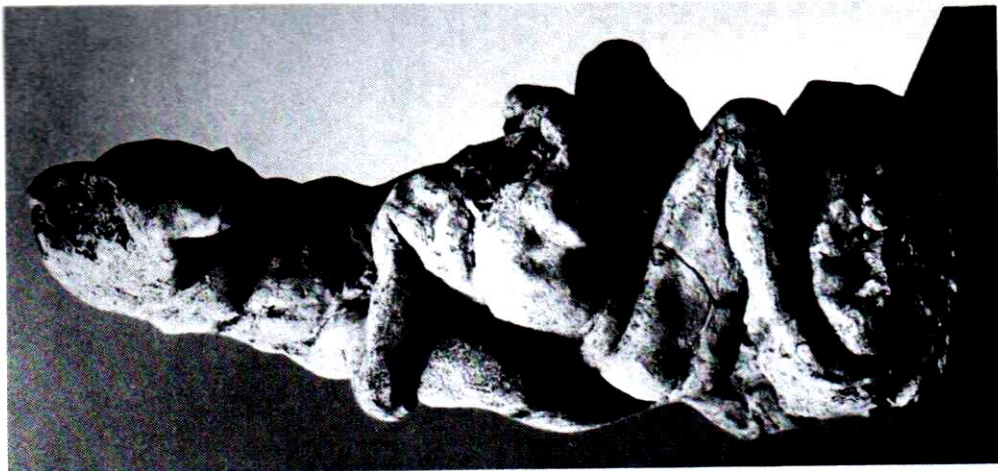
Seria totalmente errôneo acreditar que Michelangelo se deixava possuir por um frenesi criativo e imprevisível. Embora ele fosse o artista mais dedicado e obsessivo que se possa imaginar, não há em sua obra um único movimento não premeditado, pois ele tinha por norma preparar suas esculturas com muito cuidado e extrema meticulosidade. Tornava suas idéias mais claras através de esboços a bico de pena e desenhos feitos com giz preto e vermelho, dos quais passava para os modelos de pequenas dimensões, em cera ou argila. Estes modelos serviam-lhe para manter a obra sob controle, pois em geral tinham uma dupla função: em primeiro lugar, ajudavam a esclarecer ou a consolidar suas idéias, e também podiam ser consultados quando a obra em mármore já estava sendo realizada.

Este método não foi inventado por Michelangelo. Vocês devem estar lembrados de que suas origens remontam ao séc. XV, e que alguns modelos preparatórios dos finais deste século ainda sobrevivem, como o que Verrocchio fez para o monumento Forteguerri de Pistoia, atualmente no Victoria and Albert Museum, com data de 1475 (figura 6, página 88). Dois pontos merecem nossa atenção: em primeiro lugar, em comparação com o reduzido número de modelos do séc. XV que chegaram até nós, o número de modelos originais de Michelangelo é admirável, apesar de não ser grande. Além disso, seus modelos parecem diferentes daqueles do séc. XV, cujo estado de acabamento é bastante avançado. Trata-se de verdadeiros esboços em cera ou argila, e com eles surge uma nova categoria na história da escultura moderna: a da ágil e rápida anotação de uma idéia em forma tridimensional. Entretanto, não há unanimidade entre os estudiosos no que diz respeito à autenticidade de muitos dos modelos atribuídos a Michelangelo.

Vasari nos informa (e não temos razão alguma para duvidar dele) que Michelangelo fez um modelo em cera como preparação para o seu gigantesco *David*. A maioria dos especialistas quis identificar este modelo numa estatueta que se encontra na Casa Buonarroti de Florença, modelada em argila endurecida ao sol e coberta por uma fina camada de cera escura. Esta figura, porém, a despeito da grande meticulosidade de sua realização, tem relativamente muito pouco a ver com o *David*, e eu concordo com opiniões recentes, segundo as quais trata-se de uma obra de Vincenzo Danti, um dos seguidores de Michelangelo. Ainda mais problemático é o torso de um modelo de cera, também da Casa Buonarroti, que provavelmente tem alguma relação com um dos *Escravos* para o túmulo de Júlio II. Alguns estudiosos também duvidam da autenticidade deste vigoroso modelo, uma opinião com a qual não posso concordar. Alguns chegaram mesmo a questionar a autenticidade do pequeno modelo em ce-



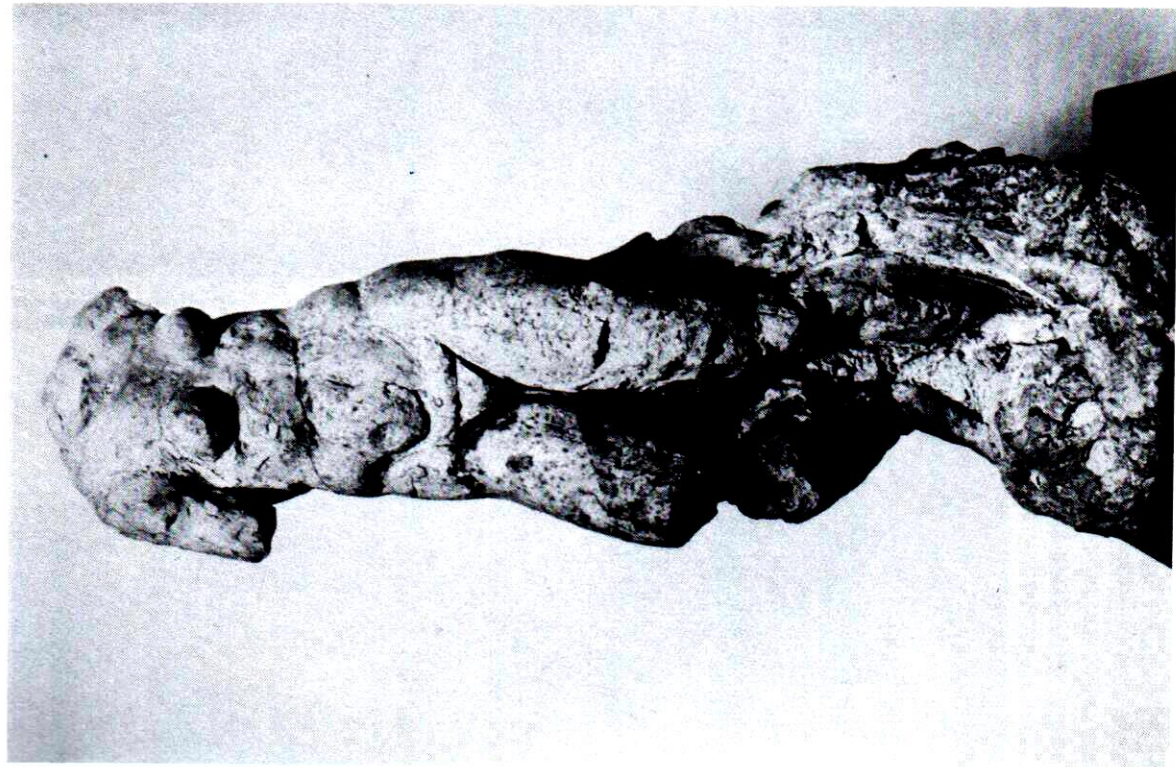
1. Michelangelo: Modelo em cera para o *Jovem Escravo*, c. 1520.



2. Michelangelo: Modelo em argila, provavelmente para *Hércules e Caco*, c. 1528.

ra vermelha (figura 1) do Victoria and Albert Museum. Trata-se, certamente, de um estudo preparatório original do chamado *Jovem Escravo*. A correspondência entre o modelo e o mármore é muito grande, e parece provável que este seja o modelo utilizado por um assistente que ajudou Michelangelo a desbastar a figura.

Um modelo de argila da Casa Buonarroti (figura 2), cujo tamanho



3. Michelangelo: Modelo de torso feminino em argila, 1533.

é duas vezes maior do que o do Victoria and Albert Museum, é outra peça cuja originalidade tem sido mundialmente aceita. Esta figura costumava ser vista como um modelo para um grupo chamado *Hércules e Caco*, de enormes proporções, e que seria colocado em frente ao Palazzo Vecchio, uma obra que acabou sendo realizada por Baccio Bandinelli. O professor Johannes Wilde propôs (na minha opinião para satisfazer a maioria dos estudiosos) a interpretação de que estes dois homens que travam uma luta mortal destinavam-se a ser uma contrapartida ao grupo da *Vitória*, e que seriam colocados em nichos correspondentes no túmulo do papa Júlio. Uma recente reconstrução da parte inferior do projeto de Michelangelo para o túmulo, já revisado em 1532, dá uma idéia do que o artista tinha em mente.

O último modelo original de argila que desejo mostrar representa um corpo feminino estilizado, numa pose semelhante à da *Vitória* (figura 3). O estilo, a técnica, e até mesmo o tamanho correspondem em grande parte ao modelo dos dois homens em luta, colocado próximo a este na Casa Buonarroti. Com a cabeça, esta magnífica peça teria medido cerca de quarenta centímetros, como o modelo dos lutadores. Ambos os modelos são esboços de argila de cor clara e secada ao sol, e trazem ainda as marcas dos dedos de Michelangelo. O modelo feminino, porém, não pode ter feito parte do projeto do túmulo de Júlio II, e tem sido associado — corretamente, na minha opinião — a uma carta que Michelangelo escreveu a 15 de outubro de 1533, em que dizia: “Amanhã à noite terei concluído dois pequenos modelos que estou fazendo para Tribolo.” Iam servir de modelos para as estátuas do Céu e da Terra, que seriam feitas por Tribolo para os nichos situados em ambos os lados de Giuliano de Medici, na Capela Medici.

Vamos restringir nossos próximos comentários a esta Capela. Entre 1524 e 1526, Michelangelo fez grandes modelos de argila para oito figuras da mesma, entre as quais havia quatro divindades fluviais que ficariam no solo, em cada um dos lados do sarcófago. Os modelos eram do mesmo tamanho que teriam as obras em sua execução definitiva. Ainda se conserva um fragmento de um dos modelos para os deuses fluviais (figura 4), de aproximadamente um metro e oitenta de comprimento, que pode ser visto na Academia de Florença. Este modelo é bastante surpreendente, pois não temos registros de outros modelos de grandes dimensões que Michelangelo tenha feito para suas obras. Não podemos deixar de nos indagar por que, neste caso, o artista precisou deles. Considerando-se tudo o que sabemos sobre sua técnica, podemos afirmar categoricamente que qualquer método de traslado mecânico do modelo para o mármore está fora de cogitação. Embora tenhamos uma farta documentação sobre a Capela Medici, não há um único documento que nos



4. Michelangelo: Modelo de deus fluvial em argila, 1524-6.

esclareça as razões que levaram Michelangelo a abandonar sua técnica preparatória habitual. Assim, só nos resta fazer suposições. É provável que o escultor tenha utilizado este método para ajudar os assistentes contratados para realizar o desbaste das figuras. Além disso, ele pode ter desejado dar a conhecer, de uma vez por todas, suas intenções sobre a forma definitiva da figura. Os projetos para a decoração da Capela amadureceram lentamente a partir de 1520; embora tenham alcançado uma forma mais ou menos definitiva entre 1524 e 1526, muitas das figuras só foram trabalhadas em 1531. A Capela acabou não sendo concluída.

Mas a questão dos modelos de grandes dimensões não fica resolvida. Devo apresentar-lhes agora dois dos amigos de Michelangelo, Vasari e Cellini, ambos imensamente dedicados a ele, e ambos igualmente ávidos por aprender tudo que pudessem sobre suas obras e métodos de trabalho. Um deles, Vasari, muito famoso por seu livro *Vidas dos Artistas*, celebrado e venerado como o verdadeiro criador da história da arte, pintor talentoso, grande empresário e homem de inteligência brilhante; o outro, Cellini, provavelmente o maior escultor, bronzista e ourives que existiu entre as gerações de Michelangelo e Giambologna, um grande velhaco e paupara-toda-obra, bastante conhecido por sua autobiografia pitoresca e cheia de contravérsias. Como introdução às *Vidas*, Vasari escreveu longos capítulos nos quais faz considerações de ordem geral sobre a arquitetura, a escultura e a pintura. Esta Introdução foi publicada pela primeira vez

na edição de 1550 das *Vidas*, sendo ampliada na segunda edição, de 1568. Neste mesmo ano, Cellini publicou dois tratados técnicos extremamente competentes, um sobre o trabalho dos ourives, e outro sobre a escultura (*I trattati dell'oreficeria e della scultura*). As duas obras, a de Vasari e a de Cellini, são indicações de uma espécie de linha divisória entre os métodos antigos e os novos. Os dois autores tinham ouvido Michelangelo fazer afirmações categóricas, recomendando os procedimentos que considerava os mais adequados. Vejamos o que eles têm a nos dizer.

Segundo Vasari, "Os escultores, quando desejam trabalhar uma figura em mármore, geralmente fazem um modelo dela em argila, cera ou gesso... de mais ou menos trinta centímetros de altura, segundo lhes parece mais conveniente". A seguir, Vasari explica que a cera pode ser aplicada a uma armação de madeira ou a fios de ferro. O uso da armação ainda é uma prática comum nos dias de hoje, sobretudo entre os escultores acadêmicos. Vasari, porém, explica que um modelo de cera também pode ser feito aos poucos, sem que seja necessário utilizar a armação. Os dedos podem ser usados para dar ao modelo seu acabamento final. Vejamos qual é, segundo ele, o passo seguinte: "Uma vez concluídos estes pequenos modelos, o artista tem que fazer outro, do mesmo tamanho da figura que pretende esculpir no mármore." Vasari permeia todas as suas informações com uma grande quantidade de conselhos estritamente técnicos. Entre outras coisas, somos informados de que, "para assegurar que o modelo em argila, de tamanho grande, fique em pé sem apresentar rachaduras na argila, o artista deve pegar algumas tiras de um tecido macio ou um pouco de crina de cavalo, e misturá-las com a argila, para que esta fique firme e não corra o risco de se partir". Em todos os casos de modelos que foram preservados (e são muito poucos), encontramos este tipo de material, ou algo semelhante, misturado à argila.

Em seguida, Vasari dá alguns conselhos minuciosos a respeito de como transferir o modelo de tamanho natural para o bloco de mármore. Seu método não é muito diferente do que Alberti descrevera há mais de um século; entretanto, ele insiste em que, para transferir as medidas do modelo para o mármore, o artista precisa começar pelas partes mais salientes, e então, pouco a pouco, ir aprofundando o bloco, exatamente como fazia Michelangelo.

Finalmente, ao discutir os instrumentos do escultor, ele enfatiza a importância da *gradina*, palavra italiana que designa o cinzel dentado ou de unha: "Com este instrumento", diz, "os escultores repassam a figura toda, cinzelando-a suavemente, e... tratando-a de tal maneira que as moedas ou dentes da ferramenta dêem à pedra uma graça maravilhosa." Trata-se de uma excelente descrição de como Michelangelo procedia quando trabalhava com o cinzel dentado.

O texto de Cellini confirma o que é exposto por Vasari, mas, por ser ele próprio um escultor, seu relato nos oferece um maior conhecimento técnico, sendo também mais explícito no que se refere a Michelangelo. Quando um bom mestre quer realizar bem uma figura em mármore, diz-nos ele, tem que fazer antes um modelo pequeno, de pelo menos dois palmos de altura, que é mais ou menos o tamanho dos modelos de argila de Michelangelo. Em seguida, Cellini discorre sobre o modelo de tamanho natural, e recomenda um método de traslado à base de pontos de relativa simplicidade: um método que ainda é basicamente o mesmo utilizado por Alberti. A partir daí, recebemos uma informação de enorme interesse. Cellini escreve que “muitos grandes mestres já se puseram a trabalhar diretamente no mármore com seus instrumentos, tão logo tivessem terminado o modelo de pequenas dimensões”, e em seguida afirma que “entre os melhores escultores modernos, o grande Donatello adotava este método para a realização de suas obras”.

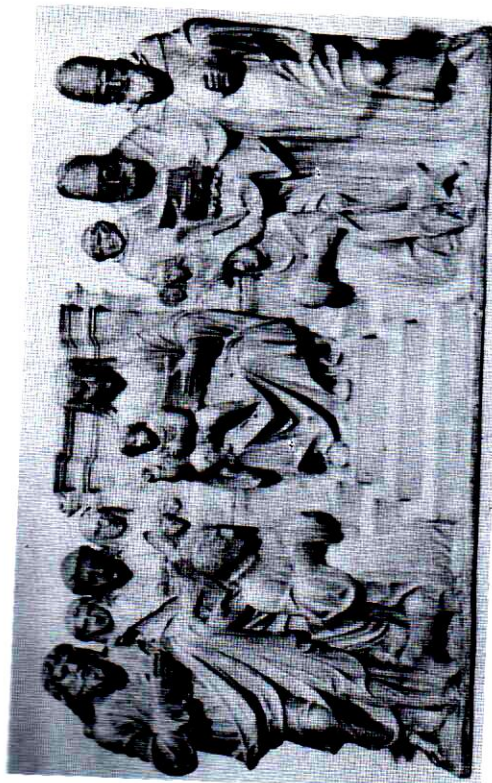
É muito bom confirmarmos algo a que já nos levava a observação e a análise: os modelos de tamanho natural ainda eram desconhecidos no *Quattrocento*. Cellini prossegue: “Michelangelo era versado nos dois métodos, isto é, fazia estátuas tanto a partir de modelos pequenos quanto grandes; no final, conhecedor de suas respectivas vantagens e desvantagens, optou pelo segundo método” — ou seja, o do modelo de tamanho natural — “exatamente como vimos, com nossos próprios olhos, na Sacristia de San Lorenzo.” O que Cellini chama de Sacristia de San Lorenzo é, naturalmente, o que hoje conhecemos como Capela Medici. Isso significa que ele tinha visto a extraordinária quantidade de modelos grandes que havia na Capela, e chegou à conclusão óbvia, porém enganosa, de que Michelangelo adotara definitivamente este método. Como vimos, a Capela Medici representou um caso excepcional, não havendo qualquer indicação de que Michelangelo jamais tenha voltado a repetir o mesmo procedimento. Contudo, a julgar por vezes como a de Cellini, o método recebeu a aprovação do maior de todos os nomes, do “maravilhoso Michelangelo”, como Cellini o chamava.

As informações que Cellini nos fornece a seguir são de enorme valor para nós. Quando se está satisfeito com o modelo grande, diz ele, deve-se pegar um pedaço de carvão e desenhar a vista principal da estátua no bloco de mármore, com muito cuidado para fazê-lo corretamente, uma vez que qualquer falha nesta fase do trabalho irá causar dificuldades quando se tiver que utilizar os cinzeis. Para continuar: “O melhor de todos os métodos é o que utilizava o grande Michelangelo: depois de desenhada no bloco a vista principal, começa-se a remover o mármore deste lado como se se estivesse fazendo um relevo, e assim, passo a passo, traz-se à luz a figura inteira.”

Por último, Cellini explica como Michelangelo usava os cinzeis, e assinala que (caso minha interpretação deste difícil trecho esteja correta) ele fazia uma espécie de sombreado com linhas cruzadas, como se estivesse fazendo um desenho. Escultores sem a disciplina e paciência de Michelangelo, que tentam trabalhar rapidamente e se põem a esculpir o bloco de mármore em vários lugares ao mesmo tempo, acabam sempre por cometer erros irreparáveis.

Está pronto o cenário para descobrirmos de que maneira foi administrado o legado de Michelangelo. Mas antes de abandonar este grande mestre, penso que devo abordar três problemas. A primeira pergunta é: existe algo que possa ser considerado a técnica de Michelangelo *avant la lettre*? Existem peças anteriores a Michelangelo que revelam sua técnica? Estou convencido de que a resposta é negativa. Contudo, há pelo menos um extraordinário mármore do *Quattrocento* que aparentemente constitui uma exceção: o chamado *David Martelli* (figura 5), uma estátua de tamanho natural que se encontra na National Gallery of Art, de Washington. Esta estátua tem um respeitável *pedigree*, que remonta à Casa Martelli de Florença, no séc. XV, e uma atribuição igualmente respeitável a Donatello, que remonta a Vasari. Os atuais historiadores de arte acham que Vasari, escrevendo um século depois da obra ter sido realizada, cometeu um erro. A figura foi novamente atribuída, primeiro a Antonio Rossellino, e finalmente a Bernardo Rossellino. Não tenho condições de contribuir para esta discussão tão erudita, mesmo porque o que me levou a apresentá-la a vocês é o estado inacabado em que se encontra (figura 6). Nas cabeças de David e Golias, nas mãos e pernas de David, e em muitas outras partes, podemos ver claramente as marcas deixadas pelos instrumentos; e elas revelam o característico trabalho de cinzel dentado, que associamos a Michelangelo. Como se explica isto? Concorro com alguns críticos, para os quais originalmente esta estátua foi concluída, mas que, por razões que desconhecemos, voltou a ser trabalhada e passou por um processo de revisão. Segundo acredito, há um fato que comprova a veracidade desta opinião: as marcas deixadas pelo cinzel dentado estão sempre nas camadas mais profundas que a superfície acabada. Isto evidentemente demonstra, pelo menos para mim, que uma última revisão da estátua toda foi iniciada, mas não concluída. Em algumas partes da estátua, no braço, por exemplo, fica bastante claro que o cinzel dentado foi utilizado em zonas que já estavam concluídas. Eu afirmaria, portanto, que esta estátua de princípios do séc. XV foi retomada por um dos mestres que sucederam a Michelangelo, provavelmente em meados do séc. XVI. Parece-me que é aqui que se encontra o problema desta importante obra, no que diz respeito às dúvidas levantadas pelos historiadores de arte.

Desejo acrescentar que, apesar de um estudo cuidadoso das peças inia-



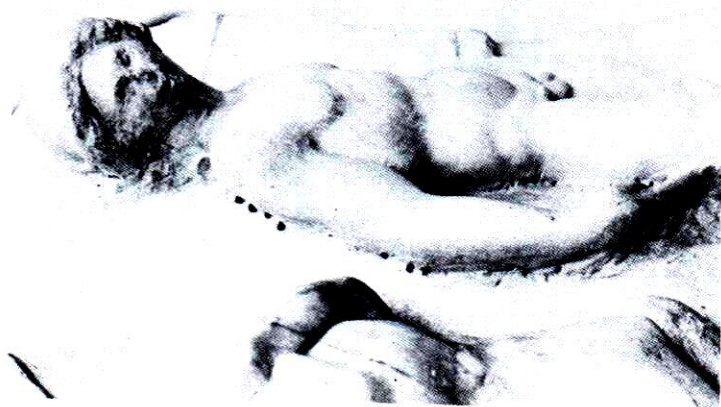
8. Pyrgoteles: *A Virgem e o Menino com Santos e Doadores*, c. 1520.



9. Pyrgoteles: *A Virgem e o Menino com Santos e Doadores*. Detalhe de um doador.

cabadas do *Quattrocento* e dos primórdios do *Cinquecento*, nunca me deparei com nada parecido entre as obras destes períodos. Examinemos agora, para justapô-las ao *David Martelli*, algumas outras peças que se encontram na National Gallery de Washington. O busto inacabado de *Desiderio da Settignano*, conhecido por *Marietta Strozzi* (figura 7), que data do início da década de 1460, revela em suas partes inacabadas — os braços e o cabelo — os vestígios do martelo de desbastar e do ponteiro, mas não do cinzel dentado. Considere-se ainda a *Virgem e o Menino com Santos e Doadores* (figura 8), um relevo realizado por volta de 1520, de autoria do singular escultor veneziano Pyrgoteles. O lado esquerdo do relevo não está totalmente concluído, e as marcas alongadas e largas que vemos no rosto do doador são facilmente identificáveis como golpes do cinzel plano.

A técnica e o espírito de Michelangelo não são revelados nem mesmo pelo pequeno e outrora famoso relevo que — à imitação de um antigo camafeu — representa *Apolo e Mársias* (figura 10), cuja fama decorria



10. Discipulo de Michelangelo: *Apolo e Mársias*. Detalhe de Apolo.

do fato de ter sido, até pouco tempo, unanimemente aceito como uma das primeiras obras de Michelangelo. Os detalhes do Apolo inacabado indicam que o escultor utilizou profusamente a pua, e o fez de forma bastante grosseira. Esta peça nos faz recordar a marcação dos contornos através do trabalho realizado com a pua no *Juízo Final*, de Mino da Fiesole, por nós já estudada (figura 8, página 112). Este relevo me conduz à terceira de minhas perguntas: qual a contribuição dada pelos assistentes ou aprendizes às obras autênticas de Michelangelo?

Meu primeiro exemplo é o busto de *Brutus*, atualmente no Bargello (figura 11). Em janeiro de 1537, Lorenzino de Medici assassinou seu odiado



11. Michelangelo: *Brutus*. 1539-40 (?)

primo, o Duque Alessandro de Medici. O feito foi realizado como uma volta intencional ao protótipo clássico do tiranicídio: Lorenzino via-se como um novo Brutus, e os republicanos florentinos exilados sentiram que a proeza de Lorenzino, ao liberar Florença do despotismo, estava em linha de sucessão com o assassinato de César. Foi Donato Giannotti, exilado florentino e amigo de Michelangelo, quem convenceu este último a esculpir um busto de Brutus para o Cardeal Ridolfi, um dos líderes da oposição aos Medici.

A intenção não era a de que o busto fosse um retrato, ainda que nele possamos ver um símbolo magnífico das virtudes republicanas, mesmo estando a obra inacabada. O cabelo permaneceu num estágio inicial de execução: foi trabalhado com um ponteiro pesado, aparentemente manejado em ângulo reto, e uma pequena área não trabalhada acima da fronte ainda mostra a superfície original do bloco (figura 12). O rosto encontra-se belamente modelado pelo trabalho em linhas cruzadas, realizado com



12. Detalhe da figura 11.

um cinzel de dentes finos. O emprego de um cinzel de dentes ligeiramente mais grossos pode ser detectado na área do queixo, na orelha e no pescoço.

Abaixo deste último, o golpe claro e decidido que sulca o mármore com tanta clareza dá lugar a uma superfície lisa, obtida pelas marcas típicas do cinzel plano. A parte do pescoço logo abaixo do queixo tem um aspecto um tanto confuso. Aqui os dois tipos de trabalho se encontram, e os golpes planos encobrem parcialmente as marcas dos dentes do cinzel. Toda a parte inferior do busto, isto é, o corpo e o panejamento, foi trabalhada com o cinzel plano.

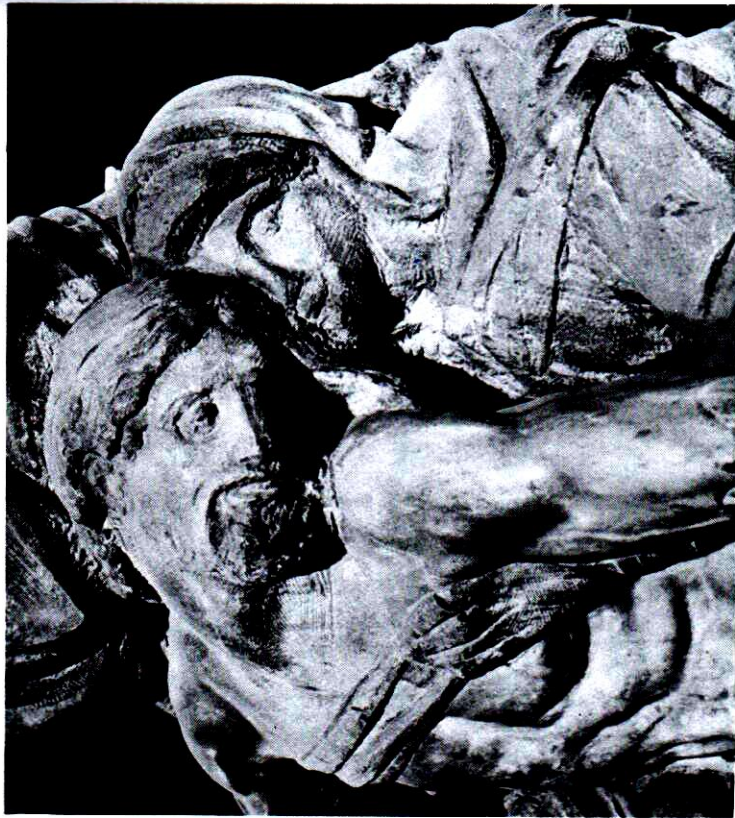
Sabemos que Tiberio Calcagni, um assistente de Michelangelo, participou da realização deste busto, e não é difícil separar o trabalho de cada um: todo o trabalho de cinzel plano, do pescoço para baixo, é a contribuição de Calcagni. Ele não se atreveu a empunhar o cinzel dentado e competir com seu mestre, e provavelmente resistiu à tentação, com medo de estragar o busto. Por sorte, teve respeito e admiração suficientes pelo maravilhoso tratamento dado à superfície por Michelangelo, e deixou-a exatamente como estava. Em nenhuma outra obra temos oportunidade de comparar tão de perto a técnica magistral de Michelangelo, cujo resultado é uma vida interior de enorme intensidade e a mais vigorosa textura de superfície, com as tentativas insípidas e desajeitadas de um seguidor.

Talvez meu segundo exemplo, a *Pietà* da Catedral de Florença (figura 13) seja tão revelador quanto o *Brutus*. Michelangelo iniciou este grupo de grandes dimensões (a obra tem quase três metros de altura) quando estava com aproximadamente 75 anos, e abandonou-o inacabado alguns anos mais tarde, por volta de 1555, ao perceber que o mármore era defeituoso. Num acesso de fúria, mutilou o grupo, e parece que nessa ocasião a figura de Cristo perdeu a perna e o braço esquerdos; o braço foi salvo e recolocado em seu lugar. Mais uma vez foi o fiel Calcagni quem restaurou o grupo e deu-lhe um acabamento superficial. Seu trabalho pode ser identificado em várias partes da obra: na mão de Nicodemo, no pescoço e no cabelo de Cristo (figura 14), e em muitas outras partes, mas a desajeitada reformulação de Maria Madalena é sua contribuição principal e bastante infeliz. Seu rosto sem vida e a textura semelhante ao couro que vemos em seu vestido contrastam fortemente com a comovedora expressão no rosto da Virgem e, sobretudo, no de Nicodemo; bem como com a vida palpante da superfície, que quase parece respirar.

Originalmente, Michelangelo queria que esta *Pietà* decorasse seu próprio túmulo. Segundo Vasari, que devia saber o que dizia, a cabeça de Nicodemo era um auto-retrato — idealizado, nem é preciso dizer. As contribuições dos colaboradores de Michelangelo resultam em fracassos re-



13. Michelangelo e Tiberio Calcagni: *Pietà*. 1547-55.



14. Detalhe da figura 13.

veladores, em oposição aos quais podemos admirar a qualidade consumada da obra de gênio.

O último problema que desejo abordar resumidamente diz respeito ao que os italianos chamam de *non finito* de Michelangelo, ou seja, o caráter inacabado de muitas de suas obras. A literatura sobre as razões de seu *non finito* cresceu enormemente nos últimos trinta anos, e contém muitas idéias antagônicas, que vão do plausível ao provável, chegando, algumas, ao simples absurdo. Martin Weinberger, autor de uma obra recente, *Michelangelo, o Escultor*, em dois volumes, nega categoricamente a existência do problema. Ele afirma que Michelangelo teria concluído com prazer suas obras, caso seus protetores (papas, em sua maioria) não o tivessem forçado a passar continuamente de uma enorme tarefa para outra, e que, em alguns casos — como o da *Pietà* de Florença —, a obra só não foi concluída devido a circunstâncias técnicas. As cartas de Michelangelo estão repletas de queixas sobre as interferências que perturbavam seu trabalho. Entre os muitos outros trechos que tratam da mesma questão, vou

transcrever apenas um, extraído de uma carta escrita por ele a 14 de outubro de 1525. Num tom bastante amargo, ele escreve: “Eu não deveria ser tratado com a desconsideração com que me tratam, pois está aí algo que me atinge com enorme intensidade. Há meses não me permitem fazer o que desejo; um homem não pode trabalhar em uma coisa com as mãos, e em outra com a mente, principalmente quando se trata da realização de obras em mármore.” Ao lermos este fragmento, poderíamos pensar que a opinião de Weinberger é bastante sensata; creio, porém, que ela peca por um ligeiro excesso de bom senso.

Embora seja verdade que obras como o *Mateus* de 1506, ou os *Esrafas* do túmulo do papa Júlio não foram concluídas devido ao cancelamento ou à mudança dos projetos, atitudes que fugiam ao controle de Michelangelo, resta ainda um bom número de outras — o *Tondo Pitti* do Bargello, o *Brutus*, a *Pietà* anterior à *Rondanini*, por exemplo — que não pertencem a essa categoria. Precisamos encarar o fato de que, primeiro com Leonardo, que jamais concluía coisa alguma, e depois com Michelangelo, o *non finito* entra numa nova fase. Podemos estar absolutamente certos de que as obras medievais, quando não terminadas, assim ficavam por razões extrínsecas ao artista. No caso de Leonardo e Michelangelo, porém, o estado inacabado das obras pode dever-se tanto a causas internas quanto externas.

Pelo que sabemos, jamais houvera anteriormente uma tensão entre a concepção e a execução de uma obra. No período ora enfocado, porém, a dúvida sobre a validez da arte mundana, a autoerótica, a insatisfação com a realização imperfeita da imagem interior, o abismo entre o espírito e a matéria, e — no caso de Michelangelo — entre a pureza do ideal platonico e a torpeza de sua concretização material, são fatos que, em conjunto, não permitem que esses mestres concluíam suas obras. Forneço-lhes, agora, um exemplo do tipo de reflexão que freqüentemente afetava Michelangelo e o levava próximo ao desespero. Numa carta de outubro de 1542, dirigida a seu amigo Luigi del Riccio, ele escreveu: “A Pintura e a Escultura, o trabalho e a boa fé, foram minha ruína, e vou continuamente de mal a pior. Melhor teria sido se, em minha juventude, eu me tivesse dedicado à fabricação de fósforos! Se assim tivesse sido, eu não estaria agora mergulhado em tão profunda depressão.” O *non finito* nascido da nova autoconsciência e auto-análise do homem do Renascimento não deve ser confundido com o *non finito* impressionista, tal como praticado por Rodin e outros escultores do séc. XIX. Mais adiante, tentarei definir as concepções mentais radicalmente diferentes, que se encontram por trás do *non finito* de Michelangelo e de Rodin.

Podemos voltar, agora, à questão de como se administrou o legado de Michelangelo. Houve alguns discípulos e seguidores, entre os quais de-

vemos citar Vincenzo Danti, Tribolo e Pierino da Vinci, que adotaram em suas obras a técnica do cinzel dentado de Michelangelo. Este, porém, foi um episódio secundário na história da escultura, no qual não precisamos nos deter. Para examinarmos os acontecimentos transcorridos na segunda metade do séc. XVI a partir de uma perspectiva mais clara, creio ser aconselhável voltarmos à pesquisa realizada por Benedetto Varchi em 1547, à qual já me referi anteriormente. Depois de Michelangelo, o mais importante dos artistas que responderam às perguntas formuladas por Varchi foi Cellini. Vejamos o que ele escreveu vinte anos antes da publicação de seu *Tratado*: "A mais grandiosa das artes que se baseiam no desenho é a escultura. Ela é sete vezes superior à pintura, pois uma estátua deve ter oito vistas, e todas devem ser da mesma qualidade." E ele prossegue explicando que se trata de algo muito difícil de se realizar, e que um artista deve ser suficientemente dedicado à sua arte, para não dar-se por satisfeito com apenas uma ou duas vistas. Se assim não for, faltou ao artista a paciência necessária para avançar cuidadosamente, a partir da vista principal; ele trabalhará ao mesmo tempo as seis vistas menos importantes, e assim procedendo "colocará sua estátua fora de sintonia". Ao contrário desses escultores, o grandioso Michelangelo — prossegue Cellini — verificava com grande atenção o que é que a pedra pedia (ele se refere à aplicação de seu método "tipo relevo"), contribuindo, assim, para a grandiosidade da arte da escultura.

As implicações contidas neste trecho são muito interessantes: Cellini está absolutamente convicto de que o procedimento de Michelangelo levava não apenas a uma vista principal, mas também a muitas outras, coordenadas entre si, totalizando as oito vistas que sua teoria preconiza. Outro dos correspondentes de Varchi, o pintor Bronzino, ainda estava preso à antiga concepção (da qual vocês devem estar lembrados a propósito de Leonardo), segundo a qual quanto maior o esforço físico exigido por uma arte, tanto mais mecânica ela será. Neste sentido, a escultura é inferior à pintura. Por outro lado, a escultura oferece um prazer maior que a pintura, pois uma estátua pode ser vista a partir de todos os ângulos possíveis. Assim, a multifacialidade (para empregar uma palavra que introduzi na primeira destas conferências) também é da maior importância para Bronzino.

Em seu tratado, o escultor Francesco da Sangallo discute os mesmos problemas com grande profundidade. Ele nos explica que quando o pintor deseja pintar um nu, tudo o que precisa fazer é representar uma de suas vistas, não tendo que se preocupar com as demais, a posterior e as laterais. Todos sabem que um nu dificilmente apresenta vistas igualmente boas de todos os ângulos. O pintor precisa apenas selecionar o ângulo melhor e mais agradável, sem se preocupar com os outros. O escultor, pelo

contrário, tem que levar em consideração muitos pontos de vista. Onde ser a escultura, logicamente, uma arte mais difícil do que a pintura. Ademais, o material utilizado pelo escultor apresenta um problema: ele precisa escolher o mármore e os instrumentos com os quais pretende trabalhá-lo. A esta afirmação segue-se uma frase extremamente reveladora: falar sobre a escultura significa falar sobre o mármore, diz Sangallo, e não sobre o bronze ou qualquer outro tipo de material, pois todos os materiais são inferiores ao mármore. Em sua longa exposição, ele sempre retoma o fato de que, enquanto o pintor deve preocupar-se apenas com uma vista, o escultor precisa executar um grande número delas.

Esta insistência e constante reiteração do grande, e talvez infinito número de vistas, é algo inteiramente novo na história da escultura. Até este momento, o número de vistas (fossem elas uma, duas ou quatro) em grande parte era determinado pelo modo como o escultor manejava e trabalhava o bloco de mármore, não importando se o artista em questão fosse o escultor grego arcaico, o mestre da fachada ocidental de Chartres, ou Michelangelo. Agora, porém, coloca-se um problema de ordem intelectual, faz-se uma exigência teórica e pretende-se encontrar soluções para estas questões. A história da escultura chegou a uma de suas encruzilhadas.

Nesse momento teremos de nos perguntar de que maneira essa questão intelectual foi abordada, e o que os escultores fizeram dela. É fácil prever que será dada uma importância cada vez maior ao modelo, ao esboço plástico introduzido por Michelangelo, e que, como consequência disso, o escultor terá que ceder diante do modelador que trabalha por meio de acréscimos — *per via di porre*, para usarmos a expressão criada por Michelangelo.