

GIULIO CARLO ARGAN

CLÁSSICO ANTICLÁSSICO
O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel

Introdução, tradução e notas:
LORENZO MAMMI

Copyright © 1984 by Giangiacomo Feltrinelli Editore

Título original:
Classico anticlassico
Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel

Capa:
Marcello Serpa
sobre detalhe do Palácio dos Conservadores,
no Campidoglio (Roma)

Seleção iconográfica:
Lorenzo Mammì
Diagramação das ilustrações:
Eliore Botini

Índice remissivo:
Martha Borbowski

Preparação:
Beatriz de Freitas Moreira e Carlos Alberto Inada

Revisão técnica:
Magnólia Costa Santos

Revisão:
Isabel Jorge Cury e Carlos Alberto Inada

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Camara Brasileira do Livro, sp., Brasil)

Argan, Giulio Carlo
Classico anticlassico : o Renascimento de Brunelleschi
a Bruegel / Giulio Carlo Argan ; tradução Lorenzo Mammì
— São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

Título original: Classico anticlassico : il Rinascimento
da Brunelleschi a Bruegel.
Bibliografia.
ISBN 85-7164-833-6

1. Arte — História 2. Arte barroca — Itália 3. Arte
italiana 4. Arte renascentista — Itália 5. Classicismo na
arte — Itália I. Título II. Título III. O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel.

98-4668

CDD-709.45

Índices para catálogo sistemático:

1. Itália : Arte : História 709.45

2. Itália : História da arte 709.45

1999

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SFRWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 72
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (011) 866-0801
Fax: (011) 866-0814
e-mail: coletas@mtcncsp.com.br

ÍNDICE

Apresentação	7
Prefácio	13
O primeiro Renascimento	17
A cidade do Renascimento	55
Brunelleschi	81
O significado da cúpula	133
O tratado <i>De re aedificatoria</i>	141
Fra Angelico	156
Arte em Mântua	197
Boticelli	204
5 daghossio 1473	257
Francesco Colonna e a crítica de arte vêneta do século XV	263
O problema de Bramante	273
Rafael e a crítica	283
O túmulo do papa Júlio II	296
Matéria e furor	311
Michelangelo arquiteto	319
Michelangelo na Capela Paolina	325
O michelangelismo	336
Sebastiano Serlio	341

O TUMULO DO PAPA JÚLIO II

O *non finito* é uma qualidade do estilo plástico de Michelangelo, uma exigência de sua poética neoplatônica, a expressão de sua impaciência com o limite da matéria e da própria forma, diante da transcendência do "conceito". Nesse sentido ele foi estudado, no âmbito, porém, das obras singulares que parecem mas não são inacabadas, porque o são apenas em relação a um processo técnico que não alcança seu fim de *mimesis* e o transfere continuamente — da mimese da coisa para a mimese da idéia. O problema do *non finito*, no entanto, tem uma abrangência maior, implicando uma concepção diferente da arte, que já não é vista como produto do engenho ou da sapiência do artista, mas é identificada *in toto* com sua existência: é esse o fato novo que coloca Michelangelo na raiz de uma tradição de pensamento cujo ponto final, na época romântica, seria a afirmação explícita da necessidade do inacabado, da impossibilidade de alcançar o ideal pelos meios da arte, do fracasso inevitável do artista e, sendo o artista o "tipo" do gênio, da condição contraditória e trágica do gênio. Assim, a arte será expressão da aspiração contínua da alma para algo que a mão não pode realizar e, por isso mesmo, será contraposta aos outros modos do fazer humano, de maneira que o "estilo" se tornará superação da técnica ou — por estar sempre vinculado a uma técnica — técnica transcendental.

Desde a poética do sublime, surgida da interpretação de Michelangelo elaborada no fim do século XVIII, sobretudo na Inglaterra, e depois mais explicitamente nas poéticas românticas, toda a existência do artista parece orientada para a criação de uma obra imensa, universal, que nunca seria acabada, inclusive porque, se um dia o fosse, acabaria para o artista toda razão de pesquisa, e portanto de existência; e seria, além disso, incommunicável, como o *chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, que é ape-

nas um enaranhado de signos indecifráveis, porque reproduz a realidade existencial em sua atuação, e essa não pode ser encerrada numa forma definida. Certamente, todo artista cria suas obras finitas, que o mundo conhece, mas elas são apenas sinais, rastros, fragmentos da grande obra "secreta", que continua crescendo interiormente e nunca virá à luz. A arte é a totalidade da existência ou da experiência, mas a experiência não seria total se não incluisse também, como vivência real, a experiência última e resolutive da morte; só depois da morte o artista poderia concluir, por absurdo, sua obra.

Para Michelangelo, a arte é a totalidade da existência porque descende da história, realiza-se na realidade natural do presente, tende a um fim de eleição para além da vida. E, se o ciclo implica a morte física, a existência espiritual é a que é vivida na contemplação e no desejo da morte. A interpretação do *non finito* de Michelangelo poderia então ser a seguinte: se podemos considerar acabada apenas a obra que traz em si a experiência vivida da morte, o inacabado depende do fato de que, pela perspectiva humana, a morte se dá só como virtualidade, prefiguração, espera, e não como experiência. Mais do que o conceito platônico do belo incorpóreo e do conflito entre espírito e matéria, a causa do *non finito* é o pensamento da morte como dimensão indefinida, mas nem por isso menos real, da existência: as coisas que fazemos permanecem aqui, no mundo, mas encontram sua causa e seu fim num "além". A obra eternamente inacabada (mas o próprio universo, agora, parece inacabado, em eterno devir) torna-se assim a "poética" do artista: uma poética que já não coincide com as obras realizadas e que se põe como intencionalidade sem fim que, quanto mais procuramos fechá-la numa forma finita, tanto mais tende para um objetivo impossível.

Busca sem fim, pensamento e presença constantes da morte, fracasso inevitável da experiência e, em primeiro lugar, da experiência histórica, do antigo, esses são os traços marcantes da poética de Michelangelo e, depois dele, das poéticas do gênio ou do *furor*. Mas esses motivos não nascem de um princípio teórico, tampouco de uma filosofia: se assim fosse, o *non finito* seria, como já foi afirmado várias vezes, o verdadeiro *finito*, enquanto o *non finito* de Michelangelo o é em relação a uma *outra* obra, em gestação perene, que permanece em estado de virtualidade e que, por isso, condiciona, no íntimo, todas as outras. Apenas enquanto a intencionalidade do artista for firme mas inutilmente dirigida à realização da grande obra verificam-se o fracasso e, com ele, a qualificação trágica do gênio. Ora, a obra inacabada, o fracasso de Michelangelo, é realmente uma obra ideada e várias vezes iniciada e interrompida, por razões que na superfície coincidem com circunstâncias externas mas, em nível profundo, são

internas ao artista, que na realidade não quer e não pode acabá-la. Tal obra é a que tem por tema fundamental a morte: o túmulo de Júlio II. Ela ocupa, com as vicissitudes de sua execução, os quarenta anos da maturidade plena de Michelangelo, e termina com um insucesso ou, pelo menos, uma solução de compromisso decepcionante: o túmulo como foi realizado em San Pietro in Vincoli.

O problema do túmulo do papa Júlio II pode ser resumido em três perguntas: Como as dificuldades exteriores se tornaram obstáculos e censuras interiores, até colocar a obra além do limite do factível e transformá-la na polaridade negativa, ainda que necessária, da corrente de inspiração do artista? Por quê, após quarenta anos de ansiosa pesquisa, ele se satisfaz com um compromisso quase humilhante? Após esse resultado francamente infeliz, o problema da obra inacabada desaparece da consciência do artista ou se identifica com um outro projeto?

Os obstáculos que determinam a interrupção e o adiamento da execução do túmulo não são tão ocasionais, mesmo na superfície, porque se concretizam substancialmente na assunção de outros trabalhos, e, em primeiro lugar, dos afrescos da Sistina. Michelangelo empreende-os a contragosto, por mero espírito de obediência; mas não se pode dizer que sejam obras de segunda ordem, subordinadas em relação a um outro interesse, que seria predominante. Nos afrescos da Sistina, como mais tarde na Capela dos Medici, o artista transfere conteúdos ideológicos e até elementos formais destinados originalmente ao túmulo, quando, concluídas essas obras, volta ao projeto interrompido, aqueles temas já estão acabados, esvaziados, incapazes de sustentar a carga do *furore*. É verdade que todas essas obras, por refluxo, trazem contribuições ao projeto não realizado, mas isso apenas complica as coisas: de fato, a cada retomada, Michelangelo muda tudo, do programa iconográfico à concepção formal.

O primeiro projeto, de 1505, é um mausoléu, isto é, um organismo plástico-arquitetônico isolado no espaço, escalonado em três planos, trazendo na base um sacelo funerário elíptico. Pretende-se colocá-lo no coro de San Pietro, que Rossellino começou a construir e que permaneceu inacabado. Dificuldades objetivas se opõem à conclusão do coro, mas se pensa em resolvê-las ampliando o programa, ou seja, erguendo ao redor do túmulo um verdadeiro templo sepulcral. Mas o projeto escolhido, de Bramante, logo se transforma num plano de reconstrução da basílica inteira, em forma de cruz grega, com uma grande cúpula central e quatro menores. Até esse momento, o centro ideal da construção continua sendo o mausoléu de Michelangelo. É verdade que Bramante, certamente por ordem do papa, põe no centro a Confissão de São Pedro; mas essa solução, que mais tarde se demonstra irrealizável e provoca a transformação

radical do projeto de Bramante, reconstituída por Förster, absolutamente não contradiz a atraiante tese de Tolnay, segundo a qual se teria pensado, pelo menos por um instante, em reunir num único monumento o túmulo do apóstolo e o do grande pontífice reinante; quanto a Michelangelo, esse propósito de fundir o tema histórico-ideológico com o da potência vitoriosa da Igreja não estava muito de acordo com seu neoplatonismo. O túmulo se tornaria, assim, um monumento duplo, cujo significado seria o triunfo da espiritualidade cristã sobre o tempo, o mundo, as forças contrárias. A pauta ideológica se amplia e, com ela, multiplicam-se os significados simbólicos, ou pelo menos as possibilidades de interpretação; mas a função representativa da obra passa do mausoléu à basílica, e não podemos deixar de reconhecer que essa transferência de valor para um complexo formal maior já estava, *in nuce*, no mausoléu projetado por Michelangelo. O verdadeiro tema de sua inspiração, de fato, não é Júlio II, nem São Pedro, nem o triunfo da Igreja, mas o monumento em si como expressão formal de um valor histórico-ideológico; e o monumento por excelência da concepção clássica é o sepulcro, a forma ao mesmo tempo plástica e arquitetônica do mausoléu.

Quando começa a estudar o primeiro projeto, seu entusiasmo pelo antigo está no ápice: o antigo é a história levada para fora do tempo, projetada na dimensão do eterno. O monumento, que é ao mesmo tempo memória ou evocação da pessoa ou do evento histórico e consagração do fato histórico como valor universal, é uma criação típica da Antiguidade clássica: o mausoléu do pontífice, celebrando uma grande figura histórica e elevando-a ao céu das idéias eternas, é o tipo ideal de monumento, a expressão suprema do sincretismo de classicidade e cristianismo, base da cultura neoplatônica de Michelangelo. As figuras alternadas de vitórias e de escarvos, na primeira ordem, tornam manifesta, ao mesmo tempo, a idéia clássica do triunfo "histórico" e a idéia cristã da vitória final do espírito: ao ligar a glória do pontífice guerreiro à santidade do apóstolo fundador da Igreja romana, o monumento de Júlio II seria a imagem visível do fundamento histórico, da autoridade espiritual, da potência real da Igreja. O objetivo de Michelangelo, enfim, era ressuscitar o tema clássico do monumento da mesma maneira que, um século antes, Donatello reconquistara para a cultura humanista o tema clássico da estátua. Mas, se a estátua é só escultura, o monumento é ao mesmo tempo arquitetura e escultura. Há provas de que a idéia de reconstruir San Pietro em formas monumentais e, aliás, torná-lo o grande modelo da arquitetura monumental teve sua origem primeiramente no projeto de Michelangelo para o túmulo do papa Júlio; contudo, no momento em que se decide a reconstrução do templo máximo da cristandade, decide-se também que este, e

não mais o mausoléu do papa, seria o monumento simbólico e representativo no sentido clássico do termo. A intenção explícita de Bramante, de fundir numa estrutura unitária a basílica de Constantino e a cúpula do Pantheon, demonstra que a idéia e a função ideal de monumento já passaram do túmulo à igreja. É esse, determinado pelo próprio caráter do primeiro projeto do sepulcro, o primeiro xeque à empreitada de Michelangelo.

O projeto de 1513 apresenta modificações substanciais em relação ao de 1505. Já que o túmulo não estaria mais no centro de San Pietro, não há mais razão para concebê-lo como um organismo plástico e construtivo autônomo. Não estando mais livre no espaço, não possui mais um espaço interior. Conserva um desenvolvimento volumétrico, mas apenas sobre três lados, enquanto o quarto encosta e penetra na parede. Assim, o túmulo se reaproxima da concepção dos séculos XIV e XV, portanto cristã, do sepulcro incorporado nos muros perimetrais da igreja. Desaparece também a alegoria de inspiração clássica das duas figuras do Céu e da Terra postas no topo do túmulo; a estrutura e a figuração que as substituem — uma espécie de edícula em nicho, com a Virgem e o Menino dentro de uma *mandorla** — são de inspiração tipicamente cristã. É verdade que a transformação está claramente relacionada com a vontade expressa pelo papa de ser enterrado numa capela dedicada à natividade da Virgem; no entanto, entre as causas da mudança estrutural e formal, é fundamental a experiência vivida pelo artista ao decorar em afresco a abóbada da Sistina, nos anos entre 1508 e 1512. Tolnay observa corretamente que, com a invenção da edícula ou “capelinha” e a consequente mudança da relação proporcional entre a primeira e a segunda ordem, “a impulsão gótica parece renascer”, e com ela volta à tona o substrato de espiritualidade medieval, sempre latente sob a cultura clássica de Michelangelo. Mas essa evolução da inspiração implica o problema que Michelangelo acabara de enfrentar na Sistina, da integração de uma espacialidade figurativa e arquitetônica à superfície de uma parede.

O projeto de 1516 marca um outro passo rumo ao aniquilamento da composição volumétrica e à integração do organismo plástico à superfície. Agora o túmulo é reduzido a uma construção frontal em duas ordens, com breves dobras laterais. O projeto é contemporâneo aos estudos para a fachada de San Lorenzo, não podendo ser explicada de outro modo a transformação do túmulo numa espécie de “mostra” que, embora enquadre as estátuas num arcabouço de esquadros proporcionais cerrados por poderosas articulações, respeita a autonomia temática e plástica delas,

como se fossem as estrofes separadas de um poema. Outro motivo celebrativo que desaparece, como se um mistério doloroso substituisse um glorioso, é a figura do pontífice, antes entronizado sobre o sarcófago, para mostrar o triunfo da glória sobre a morte; agora a figura do papa está aos pés da Virgem, carregada por dois anjos como o Cristo na *Pietà*. Se lembrarmos que, no conjunto da obra plástica de Michelangelo, a *Pietà* é sempre um tema intensamente lírico, é fácil perceber que sua colocação no centro do túmulo é um índice da sobreposição gradual de um espiritualismo cristão ao historicismo clássico.

A partir desse momento, o interesse de Michelangelo pela obra que devia ser sua obra suprema vai declinando cada vez mais. Em 1524, quando os herdeiros do papa Júlio ameaçam intentar um processo por inadimplência, ele quase chega a vender todos os mármore, a devolver o dinheiro e a abandonar definitivamente a empreitada; finalmente decide concluir o trabalho da maneira mais rápida possível, rebatizando-se até recalcar esquemas tradicionais como os dos túmulos de Pio II e de Paulo II. A renúncia esconde um motivo inconfesso, mas preciso: na primavera daquele mesmo ano, Michelangelo iniciou a execução das esculturas para a Capela dos Medici, obra que marca o momento culminante de sua longa mediação sobre a morte e a imortalidade da alma. Que exista uma relação com o projeto reduzido de 1525, que os herdeiros do papa rejeitaram e Michelangelo não defendeu, isso é demonstrado pelo fato de que, nele, a estátua do pontífice está sentada, talvez num nicho, como as de Giuliano e Lorenzo na Sacristia Nova. A ênfase recai sobretudo na arquitetura, em seu espaço abstrato e quase apenas delineado: nele, as estátuas parecem como suspensas; o claro-escuro delas é, poderíamos dizer, o médio proporcional entre os extremos opostos, de luz e trevas, das articulações e das superfícies planas da arquitetura. É uma concepção idealmente platoniana, e a própria concepção da morte como renascimento ou eterna juventude da alma remete ao neoplatonismo florentino. O tema da morte, enfim, desdobra-se na Capela dos Medici numa direção inteiramente diversa daquela que inspirara os primeiros projetos do túmulo do papa.

O projeto seguinte, de 1532, não é um desenvolvimento do anterior, mas um retorno à idéia de 1516. Michelangelo se compromete a terminar a obra em três anos e se engaja plenamente nela; mas o tema ideológico mudou. Nas estátuas dos *Escrivãos* para a base, escreve Tolnay, “expressa-se com veemência a idéia nova da obra: domínio e escravidão”. É a idéia nova, num projeto que entretanto repete um velho esquema, consiste em acentuar a figuratividade e até a materialidade das figuras em relação, ou melhor, em contrastar com o fundo arquitetônico. Os *Escrivãos* da Academia de Florença estão entre os exemplos mais citados do *non finito* de

Figs. 89, 90

Figs. 90, 91

Fig. 95

(*) Ver nota à página 28.

Fig. 90

Figs. 93, 94

Michelangelo: ainda estão aprisionados pela pedra agredida pelo cinzel; as figuras apenas esboçadas são blocos de matéria em que se enxerga, como um princípio de animação vital, a imagem humana. Finalmente, quanto mais a arquitetura se abstrai numa delinação espacial pura, num diagrama geométrico e perspectivado, mais a escultura se carrega de massas quase informes, acusa a inércia da matéria, elimina a proporção ou o equilíbrio da forma. Enquanto trabalha nos *Escravos*, Michelangelo já tem em mente o *Juízo final* (iniciado, de fato, em 1534), que será justamente uma composição rítmica de massas em tensão, animada de um ritmo de ascensão e queda que as sustenta num espaço já livre de qualquer determinação perspectiva ou arquitetônica. Mas será também o *Juízo* que esgotará a pesquisa da plástica livre, antiarquitetônica, que Michelangelo enfrentará nos *Escravos*. Quando, terminada a pintura do *Juízo*, Michelangelo volta a trabalhar no túmulo, desfaz o que fizera pouco antes; declara que, no túmulo, os *Escravos* “de maneira alguma podem ficar bem”; anula o contrato e negocia o último acordo com os herdeiros para a execução, junto com auxiliares (outro fato que demonstra que o distanciamento do artista do projeto já se consumou) do túmulo de San Pietro in Vincoli — no qual, todavia, um observador fino como Tolnay ainda pôde identificar, na organização formal do conjunto, um último e vago reflexo do movimento rítmico de ascensão e queda do *Juízo*.

Resta ver que peso tivera, na existência artística de Michelangelo, a presença constante, obsessiva, quase persecutória, da ideia não expressa do túmulo de Júlio II. Não faz sentido responder que, morto o destinatário e sucedendo-se as encomendas por parte dos pontífices que vieram depois, a realização do projeto perdeu toda razão de urgência e foi portanto adiada sistematicamente em função das novas tarefas: se fosse apenas isso, não se explicariam as mudanças radicais, inclusive temáticas, que evidentemente não dependem de uma redução progressiva do programa inicial. Quanto ao fato de todas as obras realizadas por Michelangelo entre 1505 e 1545 extrairem e acrescentarem motivos ao projeto não realizado, determinando até no “conceito” os desdobramentos que Tolnay descreveu tão bem, trata-se justamente de ver por que essa espécie de osmose entre as obras em ato e a obra em projeto finalmente conduziu ao esvaziamento desta última. Enfim, é preciso levar em conta que a história das vicissitudes do túmulo não é a história de um projeto não realizado, mas de uma série de tentativas fracassadas: pelo menos quatro vezes (após o projeto de 1505, quando executa várias partes decorativas; após o de 1513, quando esculpe os dois *Escravos* agora no Louvre e o *Moisés*; após o de 1532, quando executa os *Escravos* da Academia e a *Viórtia*; após 1542, quando participa da execução do desenho final), Michelangelo retomou

a execução do túmulo, e os *Escravos*, o *Moisés* e a *Viórtia* estão sem dúvida entre suas obras maiores. Trata-se portanto de encontrar os motivos profundos dos fracassos seguidos da obra.

A primeira questão a ser abordada é, naturalmente, a da fase conclusiva. Essa coincide exatamente com a época dos afrescos da Capela Paolina: a *Queda de São Paulo* e a *Crucificação de São Pedro*. Sabemos, pelo testemunho preciso de Vittoria Colonna, que essas duas obras nasceram de uma profunda reflexão religiosa, quase de um estado de êxtase. A conversão religiosa de Michelangelo já é um fato consumado: o artista vive no fervor da “reforma católica” de Juan de Valdés e do círculo de Vittoria Colonna. Renunciou a tudo o que é “mundano”, aspira ao encontro direto, pessoal, com Deus; rejeita portanto a mediação da história (do antigo) e da natureza, até como provas sensíveis da Providência divina. Os dois afrescos certamente possuem um sentido autobiográfico: representam os dois momentos necessários da vida religiosa, a “conversão” e o “martírio”. De fato, na nova perspectiva ascética, não pode haver vida religiosa sem “martírio”, isto é, sem a experiência consciente da morte como passagem para a eleição espiritual suprema. Os dois afrescos têm o ritmo e o acento da lírica religiosa; antecipam a tensão, até o rigorismo maneirista da poesia religiosa de Tasso. Mas nels, pela primeira vez, Michelangelo faz uma pintura que não repete o ideal plástico da escultura: as cores são claras, entre as massas compositivas não existe correlação tectônica, alguns escorços são tão rápidos e sintéticos que destroem a plasticidade da imagem. Michelangelo já não considera a pintura uma arte subalterna, mas o meio expressivo mais adequado ao fim; e o fim não é a representação dramática de um fato histórico, mas a expressão direta de uma condição da alma, de um estado de tensão interior, de arrebatamento lírico.

Nesse mesmo momento, porém, os pensamentos de Michelangelo orientam-se cada vez mais para a arquitetura, enquanto arte puramente especulativa, que pode conseguir determinações espaciais sem a mediação volumétrica e de movimento das figuras, ou seja, sem passar pela *mímesis* da natureza; a arquitetura é arte essencialmente neoplatônica, e não é por acaso que a vocação arquitetônica de Michelangelo se define justamente em Florença, num momento em que, inclusive pela pressão de circunstâncias históricas dramáticas, o artista é levado a reafirmar, até em tons polêmicos, sua ligação com a cultura toscana. Ora, essa bifurcação do interesse do artista em duas direções bem distintas ou, antes, divergentes — a pintura enquanto lírica, a arquitetura enquanto *leovists* — elimina o que fora, por quarenta anos, o objetivo supremo de sua pesquisa, aquele a que visara desde o primeiro “conceito” do túmulo do papa

Fig. 92

Júlio: a síntese das artes na idéia ou no desenho, mas, de fato, a síntese de escultura e arquitetura, porque a pintura, na primeira concepção de Michelangelo, não tinha finalidade estética própria e, enquanto imitação da escultura, era reconduzida à categoria dos valores plásticos. A crise do projeto do túmulo, enfim, é justamente a crise da síntese das artes que deveria ser realizada nessa obra. De fato, se uma síntese das artes deve ser concebida como convergência de várias técnicas para uma representação "universal", que implica um somatório de experiências, ela perde toda razão e até toda possibilidade de ser, já que a arte é pensada como "prática" espiritual: toda técnica, então, vale justamente por sua especificidade, aliás, vale tanto mais quanto menos se presta a uma composição ou somatório de experiências e quanto mais accentua a tensão espiritual no engajamento de uma práxis.

Quando Michelangelo concebe a primeira idéia do túmulo, pretende criar, como já dissemos, um "monumento", no sentido clássico do termo: uma construção histórico-alegórica cujos significados, segundo a estética neoplatônica, deviam ser múltiplos e em diferentes níveis. O túmulo de Júlio II é também o túmulo do primeiro pontífice, São Pedro (o tema do "paralelo" é tipicamente neoplatônico: em 1481, Botticelli representara na Sistina os fatos da vida de Moisés como prefiguração de Cristo); o paralelo é também a prova da continuidade entre passado e presente, da permanência da Igreja romana, do triunfo do espírito sobre a matéria etc. Há também um significado cósmico: as três ordens escalonadas do monumento formam uma pirâmide em cujo vértice o papa, sentado no trono, domina o Céu e a Terra. Já que a natureza é inseparável da humanidade, e a figuração deve ter significado tanto no plano dos valores transcendentes como no plano da história, a arquitetura deve ser integrada à figuração plástica: os pilares-cariátides, em forma de hermas, são a prova da vontade de conseguir uma fusão total de escultura e arquitetura. Além das estátuas de *Escrivãos* e *Vitórias* na primeira ordem, das figuras sentadas, na segunda, das alegorias cósmicas, na terceira, deveriam ser instalados relevos em bronze, provavelmente com histórias da vida do papa, à guisa de exemplo ou de *épiphrasis*.*

O projeto era uma inovação corajosa, inclusive do ponto de vista tipológico: a novidade maior consistia justamente na integração recíproca da arquitetura, enquanto representação histórico-alegórica. Michelangelo não foi o primeiro a propor o tema ideal do "monumento": poucos anos antes, Bramante buscara determinar, no templo rotundo de San Pietro in

(*) Ver *épiphrasis* à página 237.

Montorio, o tipo ou modelo do monumento puramente arquitetônico. No equilíbrio perfeito das partes, na plasticidade absoluta de todos os elementos, no desdobramento da composição modular do pequeno templo, devia aflorar a revelação visível de uma lei que, por sua verdade lógica, adquire valor de dogma: a filosofia natural clássica, que a revelação cristã assume como lógica da criação e reabsorve no dogma. O mausoléu de Michelangelo é justamente o oposto ideológico do templo de Bramante: Bramante, em sua obra construída a partir das fontes, proporciona a imagem de uma história-preceito, sem drama, e de uma natureza criada a partir de uma história-preceito, sem desenvolvimento; Michelangelo, em seu mausoléu concebido como "antigo", mas sem nenhuma referência histórica precisa, proporciona a imagem de uma história que é luta e desenvolvimento e que, do antigo, chega até nós e nos ultrapassa. É curioso observar como Michelangelo e Bramante renovaram, nos primeiros anos do século XVI, a mesma polémica sobre a idéia e o valor da história e da natureza que, em 1481, na Sistina, opusera o neoplatonismo inquieto das histórias bíblicas, na interpretação simbólica de Botticelli, ao sólido dogmatismo historicista da *Entrega das chaves* de Perugino (e lembre-se que Michelangelo formou-se no mesmo ambiente neoplatônico de Botticelli, e que Bramante, nascido em Urbino como Rafael, é o herdeiro do "dogma intelectual" de Piero della Francesca). Formalmente, portanto, os termos da disputa são claros: Bramante busca uma arquitetura pura, vista como forma pura que, pela clareza de seu limite e pelo equilíbrio de sua estrutura, torne manifesta a verdade dogmática sólida como a própria estrutura do cosmo; Michelangelo busca uma arquitetura-escultura em que qualquer elemento possa se tornar figura, e qualquer figura, elemento de força, e que manifeste, no lugar do suposto equilíbrio da criação, a aspiração contínua à transcendência, que faz da história da humanidade um drama, uma luta sem trégua.

Michelangelo não era amigo de Bramante; no entanto, trinta anos após a morte deste, quando sucede a Sangallo na direção da fábrica de San Pietro, Michelangelo não hesita em voltar à idéia bramantiana da construção central. Sua avaliação é precisa: "...] ele [Bramante] pôs a primeira pedra de San Pietro, não cheia de confusão, mas clara e pura, luminosa e isolada [...] e foi considerada coisa belíssima, como ainda é evidente". O projeto de Bramante nasceu como consequência do primeiro desenho de Michelangelo para o túmulo: os volumes vazios, distribuídos segundo uma lei de simetria e proporcão ainda derivada de Piero della Francesca, formavam ao redor do sepulcro um espaço "universal" como o da abóbada celeste, ressaltando por força de contraste, o movimento dramático, a densidade estrutural e plástica do mausoléu. No momento em que se põe a estudar um projeto pró-

prio para a basílica, Michelangelo não pôde esquecer que o desenho foi a sentença da qual desabrochou a idéia de transformar San Pietro no monumento símbolo da cristandade universal. Não acompanha o desenho de Bramante, a não ser no sentido de um retorno ao esquema central e a seu simbolismo genérico; e concebe a grande igreja como um organismo plástico unitário, quase uma escultura imensa, em que a figura central desaparece para deixar visíveis apenas as linhas de força que percorrem e sustentam a massa: os grandes pilares da primeira ordem ainda se ressentem do ímpeto, da tensão muscular das estátuas dos *Escurios*; e as pequenas cúpulas estão para a grande cúpula exatamente como as estátuas sentadas da plataforma, no primeiro projeto do túmulo, estavam para o grupo terminal das alegorias cósmicas e da estátua do papa no trono.

No primeiro projeto, os termos do problema ainda são a escultura e a arquitetura, na síntese histórico-ideológica do monumento. No projeto de 1513, a questão é mais complexa. Devendo o monumento encostar-se numa parede, não terá mais um espaço interior, e esse será compensado em altura pela "capelinha"; o problema já não é colocar um organismo plástico num espaço oco, mas conquistar uma superfície plana, impedido-lhe o movimento plástico das figuras esculpidas. O fato de que, na segunda ordem, as estátuas, antes colocadas em posição frontal, sejam substituídas por grupos angulares de duas estátuas diferentemente orientadas (veja-se o movimento transversal do *Moisés*) demonstra duas coisas: que o artista quer condensar um movimento poderoso de massas plásticas num espaço limitado; e que quer acrescer o número das figuras em relação à estrutura arquitetônica. Por um lado, o programa parece reduzido, uma vez que o túmulo já não é edifício, mas parte de um edifício; por outro, e especialmente no sentido da expansão no espaço, o programa foi ampliado, pois as dimensões e o número das estátuas aumentaram. O abandono do tema clássico abre muitas possibilidades: um discurso mais "moderno" pode dispensar a medida e a concisão clássicas, articular-se mais livremente, alcançar vértices emotivos. A experiência adquirida ao pintar a abóbada da Sistina não se reflete apenas no ajuste de algumas soluções compositivas, como a relação entre as figuras sentadas e a moldura arquitetônica que ficava por trás, e que agora as inclui: o que entra em jogo, combinando-se com a escultura e a arquitetura, é a pintura, enquanto modo de figuração mais solta e ilusionista, transcrição mais rápida e sensível das imagens mentais. O próprio espaço, no projeto de 1513, é articulado e descrito pictoricamente com um ímpeto dimensional e com uma riqueza de efeitos ilusionistas que apenas a pintura poderia sugerir. Entre a escultura e a pintura há, notoriamente, um termo médio, que participa de uma e de outra: o relevo. O túmulo

interior, com efeito, parece concebido como um imenso relevo, onde o espaço perdido em profundidade é compensado em altura e extensão: demonstra-o, com toda a evidência, a figura do papa detido no catafalco, num escoreço claramente pictórico. É certamente esse o momento em que Michelangelo aposta com maior decisão na síntese das três artes do desenho; mas já se dá conta de que a síntese não pode ser realizada em abstrato, mas na combinação das possibilidades específicas, quanto à determinação de uma espacialidade visual, dos três diferentes procedimentos. A envoltividade mais intensa do projeto de 1513 pode ser explicada em parte pela morte recente do papa: a morte, antes considerada uma transição espiritual, e expressa alegoricamente nas figuras da Terra em choro e do Céu risonho, agora é uma realidade de fato, que atinge profundamente o mundo do sentimento, suscita a lamentação. Mas é significativo que, para manifestar a comoção, Michelangelo recorra aos meios visuais da pintura, que no entanto, segundo o depoimento de Francisco de Hollanda, ele considerava inferiores justamente porque propensos a efeitos patéticos.

Finalmente, a hipótese de que, com o projeto de 1513, Michelangelo buscava propostalmente uma síntese formal de arquitetura, escultura e pintura encontra apoio indireto na interpretação que Condivi propôs do monumento: as artes liberais em luto pela morte de seu magnânimo protetor. A interpretação não encontra confirmação na iconografia das estátuas; entretanto, vindo de uma fonte tão próxima do mestre e provavelmente autorizada, não pode ser descartada *a priori*: é, de qualquer maneira, uma das muitas interpretações possíveis de uma alegoria que, por programar, admite mais de um significado.

A almejada síntese das três artes maiores, porém, declinou três anos mais tarde, em 1516. Nesse momento, Michelangelo está empenhado numa obra especificamente arquitetônica, a fachada de San Lorenzo em Florença. A analogia entre os novos desenhos para o túmulo e os destinados à fachada é evidente, mas é difícil estabelecer qual dos dois projetos teve, cronologicamente, a precedência: o novo contrato para o túmulo é de julho, os primeiros desenhos da fachada são anteriores a outubro, quando Leão X e o cardinal Giulio de' Medici decidem encomendar a Michelangelo e a Bernardo d'Agnolo a redação do projeto definitivo. A questão de fundo é a mesma: a relação entre escultura e arquitetura. Mas o objetivo não é a síntese, e sim a combinação, inclusive por contraste de valores, dos dois procedimentos. O primeiro desenho prevê a inserção de dez estátuas no plano frontal; o modelo em terracota de 1517 prevê 24 delas, mais dois relevos nos esquadros e dois nos *tondi*. Até do ponto de vista tipológico, a invenção da fachada é nova: Michelangelo a concebe como um organismo inde-

pendente da igreja, articulado por um sistema de forças que se desenvolve inteiramente no plano, o qual, por sua vez, não desempenha outra função a não ser a de distribuir e emoldurar as estátuas segundo uma certa ordem perspectiva e proporcional. Segundo o programa, ditado pelo cardeal Giulio, a frente da igreja dos Medici devia apresentar o aspecto de uma Sagrada Conversação entre todos os maiores santos da Itália e os santos patronos da casa dos Medici; talvez por isso Michelangelo podia dizer que a fachada seria "o espelho da Itália inteira". Na prática, tratava-se de uma "mostra" de estátuas sentadas e de pé, em níveis diferentes de altura e profundidade, porque algumas deviam ser colocadas em nichos e outras aquém do plano frontal. A estrutura arquitetônica é mais do que um simples plano de fundo. É um sólido diagrama de articulações horizontais e verticais, que formam enquadramentos perspectivos mais amplos ou mais estreitos, segundo uma rede complexa de relações proporcionais: os enquadramentos mais amplos definem uma superfície mais aproximada, os mais estreitos aludem a uma profundidade perspectiva encurtada. Trata-se portanto de uma "interseção", no sentido de Alberti ou, originariamente, de Brunelleschi; a frente, com efeito, possui uma espacialidade própria, ainda que as saliências e profundidades reais não correspondam às saliências e às profundidades indicadas pelas relações proporcionais. E não se pode dizer que se trata de uma espacialidade virtual ou ilusória: para Michelangelo, o espaço é uma realidade conceitual nitidamente distinta da extensão e da profundidade da experiência empírica; enquanto realidade conceitual, pode ser expressa apenas por meios conceituais, isto é, mediante relações proporcionais. Nessa espacialidade meramente delineada, as estátuas não podem inscri-se como formas fechadas: o *non finito* plástico é condição da existência delas naquele espaço ideal.

Figs. 98, 99
Fig. 25

As "meditações sobre Brunelleschi" aprofundam-se com os estudos para a Capela dos Medici. Aqui também as paredes são planos perspectivos no sentido de Brunelleschi; na Sacristia Velha, todavia, as linhas perspectivas escuras desenham no plano uma profundidade teórica, enquanto na Sacristia Nova as articulações levemente salientes ou as profundidades breves das reentrâncias resolvem e superam uma profundidade real, ao dissolvê-la na proporcionalidade pura do plano. Finalmente, Brunelleschi postula uma espacialidade ideal como arquétipo do espaço natural, enquanto Michelangelo encontra a espacialidade ideal para além da espacialidade física, ou em sua superação. A relação com as esculturas, portanto, verifica-se necessariamente por contraposição: as estátuas dos duques estão suspensas na profundidade ideal do plano, quase numa região intermediária entre o finito do espaço terreno e o infinito de uma espacialidade "conceitual"; as figuras alegóricas, deslizando sobre as volutas dos túmulos

num equilíbrio propositalmente improvável, estão fora daquele plano mas, ao formar pirâmides com as estátuas dos duques, aludem também à transição inevitável do espaço real ao ideal, à impossibilidade de alcançar o segundo a não ser mediante a experiência e a superação do primeiro.

Quando Michelangelo começou a trabalhar nos *Escravos da Accademia*, acabara de realizar as esculturas da Capela dos Medici. Leva até o fim o contraste: as estátuas são blocos quase informes, as figuras são apenas legíveis dentro das massas, mas é difícil explicar essa busca de sublimação direta da matéria na tensão das forças, se não levamos em conta que, atrás das estátuas, o plano arquitetônico fixava a imagem de uma espacialidade puramente ideal, "separada de toda matéria" e até da fisicalidade de uma profundidade real. A passagem da escultura à arquitetura é portanto a passagem de uma dimensão terrena a uma dimensão espacial puramente teórica ou especulativa, de um espaço real a um espaço transcendente.

A planejada síntese de arquitetura e escultura tornou-se, pois, uma antítese: as duas experiências podem coexistir e se combinar, mas seus processos e êxitos são absolutamente distintos. Assim sendo, e levando sempre em conta que, desde o início, a reconstrução de San Pietro esteve ligada à idéia de "monumento" lançada pelo primeiro projeto do túmulo, é fácil responder à terceira pergunta. Quando, com a solução meramente prática de San Pietro in Vincoli, Michelangelo se livra finalmente da angústia da obra ainda inacabada, imediatamente se põe o problema de uma outra obra que queria realizar, mas que, já com mais de setenta anos, sabe que não poderá ver acabada: a construção de San Pietro e, sobretudo, a cúpula. "Se eu partir", escreve em maio de 1555 a Vasari, que o queria em Florença, "será a ruína dessa construção; será grandíssima vergonha para mim em toda a Cristandade, e grandíssimo pecado para a minha alma."

A conversão religiosa eliminou nele o pensamento da natureza e o da história como meios de eleição; a pintura e a escultura, cuja forma está necessariamente em relação com a natureza e com a história, passam para segundo plano em relação à arquitetura, tomam-se modos imperfeitos. É verdade que "os membros da arquitetura dependem dos membros do homem" e que "quem não foi ou não é bom mestre de figuras, e sobretudo de anatomia, não pode entender dela"; mas justamente por isso a arquitetura ultrapassa o grau de experiência que pode ser realizado mediante a pintura e a escultura. O limite que a arquitetura transcende é justamente o da forma enquanto forma finita, limitada pelo próprio fato de ser produto da minse. Pintura e escultura, aliás, nem chegam a ser consideradas como integração decorativa da arquitetura, pois até os "ornamentos" deverão ser arquitetônicos: "Quando a planta muda totalmente de forma, não apenas é legítimo, mas é necessário mudar também os ornamentos".

Figs. 101,
102

Enquanto arte livre da lei da mimese, a arquitetura realiza na tensão e no peso das partes os contrastes de forças que as outras artes representam nos movimentos da figura humana; mas, justamente porque essas forças em contraste estão e permanecem em ato, a arquitetura está livre daquele limite do finito que, afinal, é o próprio limite da forma.

[1964]

MATÉRIA E FUROR

Num período histórico em que os artistas foram profundamente conscientes de sua dignidade intelectual e aspiraram alcançar fama de filósofos e literatos, expressando amíúde, e em estilo até nobre, o próprio pensamento artístico, Michelangelo — que representou o ápice do “intelectualismo” da arte no Renascimento — deixou poucos testemunhos diretos de suas idéias sobre a arte. De fato, muito pouco revela seu epistolário, e pouco podemos extrair de Condivi, seu biógrafo mais fiel. Embora as idéias de Vasari derivem de Michelangelo, elas representam mais uma interpretação — e uma interpretação em sentido maneirista e quase acadêmico — do que um testemunho. Quanto aos *Dialoghi michelangioteschi* de Francisco de Hollanda,* todos sabem que se trata de uma reconstrução literária, na qual apenas alguns trechos (a avaliação da pintura flamenga, a definição do desenho) referem com certa exatidão a concepção do mestre. Há ainda os poemas, que certamente constituem a base para a reconstrução das idéias artísticas de Michelangelo, mas é preciso lembrar que nelas a “teoria” da arte se confunde com o ideal neoplatônico, expressão, para Michelangelo, de um sublime impulso religioso, mais do que um conceito específico da arte.

Por outro lado, é evidente que a mudança profunda das idéias estéticas ocorrida na segunda metade do século XVI encontra sua origem e razão primeira justamente na arte de Michelangelo. Não apenas essa arte é posta como modelo supremo e quase como encarnação da idéia de belo, mas também parece exigir — para sua plena compreensão — a formulação de uma teoria estética. Os contemporâneos sentem que essa arte é ao mesmo

(*) Título da edição italiana dos *Diálogos em Roma*, segundo livro do tratado *De pictura antiqua* (1548).