

Com a ajuda de 180 magníficas fotografias, Rudolf Wittkower estudou o que une e o que diferencia os escultores através dos tempos, desde os mestres anônimos da Grécia arcaica e da Idade Média, passando pelos grandes nomes como Michelangelo, Cellini e Bernini, até Rodin, Brancusi e Henry Moore.

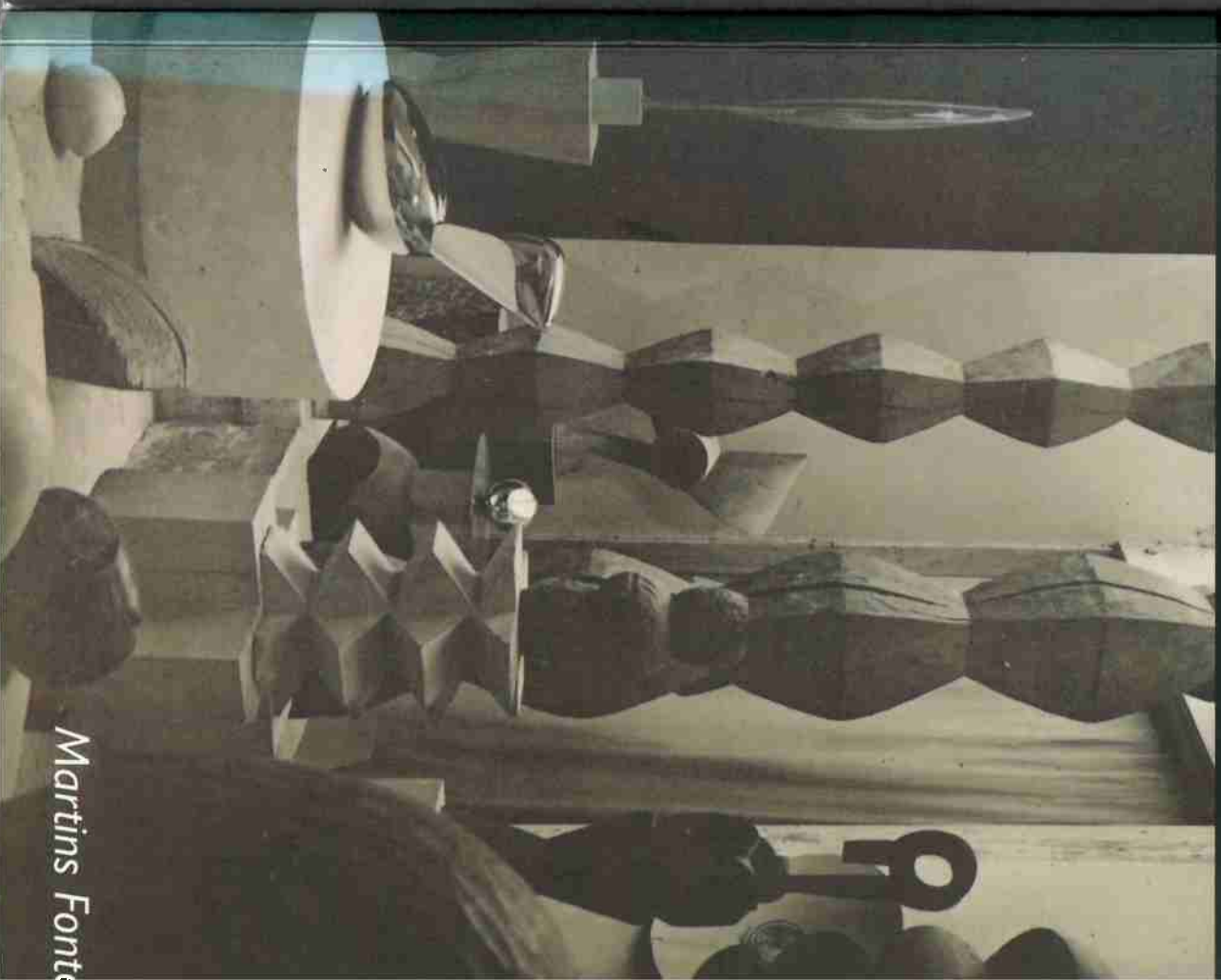
Ao programar o curso, na Universidade de Cambridge, que deu origem a este livro, Wittkower pretendia, através da análise de obras da maior importância, fazer com que seus alunos se sentissem capazes de abordar, com olhos abertos e uma nova mentalidade, um amplo panorama de fatos artísticos que fazem parte da história da escultura. O autor mostra, no estudo dos métodos e das técnicas de trabalho dos grandes escultores, as idéias e convicções artísticas destes, abrindo assim novos caminhos para a abordagem do espectador.

Obras acadêmicas sobre escultura porém acessíveis ao não-especialista e escritas em linguagem fluente são extremamente raras, e o livro de Rudolf Wittkower é uma obra-prima nesse campo.



Rudolf Wittkower ESCULTURA

ESCULTURA
Rudolf Wittkower



Martins Fontes

Título original: SCULPTURE.
Publicado inicialmente por Penguin Books Ltd.
Copyright © Margot Witkower.
Copyright © 1989, Livraria Martins Fontes Editora Ltda..
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição
março de 1989
2ª edição
março de 2001

Tradução
JEFFERSON LUIZ CAMARGO

Revisão da tradução
João Azerha Jr.
Revisão gráfica
Coordenação de Maurício Balhazar Leal
Produção gráfica
Geraldo Alves
Composição
Oswaldo Vorodtic
Arte-final
Moacir Katsuni Matsusaki

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Witkower, Rudolf
Escultura / Rudolf Witkower : [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2001. – (Coleção a)

Título original: Sculpture.

Bibliografia.

ISBN 85-336-1390-3

1. Escultura – História I. Título. II. Série.

01-0681

CPD-730,9

Índices para catálogo sistemático:

1. Escultura : História : Artes plásticas 730,9

Todos os direitos para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 239-3677 Fax (11) 3105-6867
e-mail: info@martinsfontes.com
http://www.martinsfontes.com

ÍNDICE

Apresentação	VII
Introdução	I
1. A ANTIGUIDADE	3
2. A IDADE MÉDIA	
Fundamentos teóricos; a fachada ocidental de Chartres	27
3. A IDADE MÉDIA	
Chartres, Reims, Bamberg, Orvieto	51
4. O RENASCIMENTO	
Alberti, Gauricus, Leonardo	77
5. MICHELANGELO	99
6. MICHELANGELO, CELLINI, VASARI	129
7. GIOVANNI BOLOGNA, CELLINI	151
8. BERNINI	173
9. BERNINI, BOUCHARDON, PIGALLE	197
10. FALCONET, WINCKELMANN, CANOVA, SCHADOW	223
11. O SÉCULO XIX	
Rodin, Hildebrand	243
12. O SÉCULO XX	263
Bibliografia	291
Índice e créditos das ilustrações	297



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 estabeleceria 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.

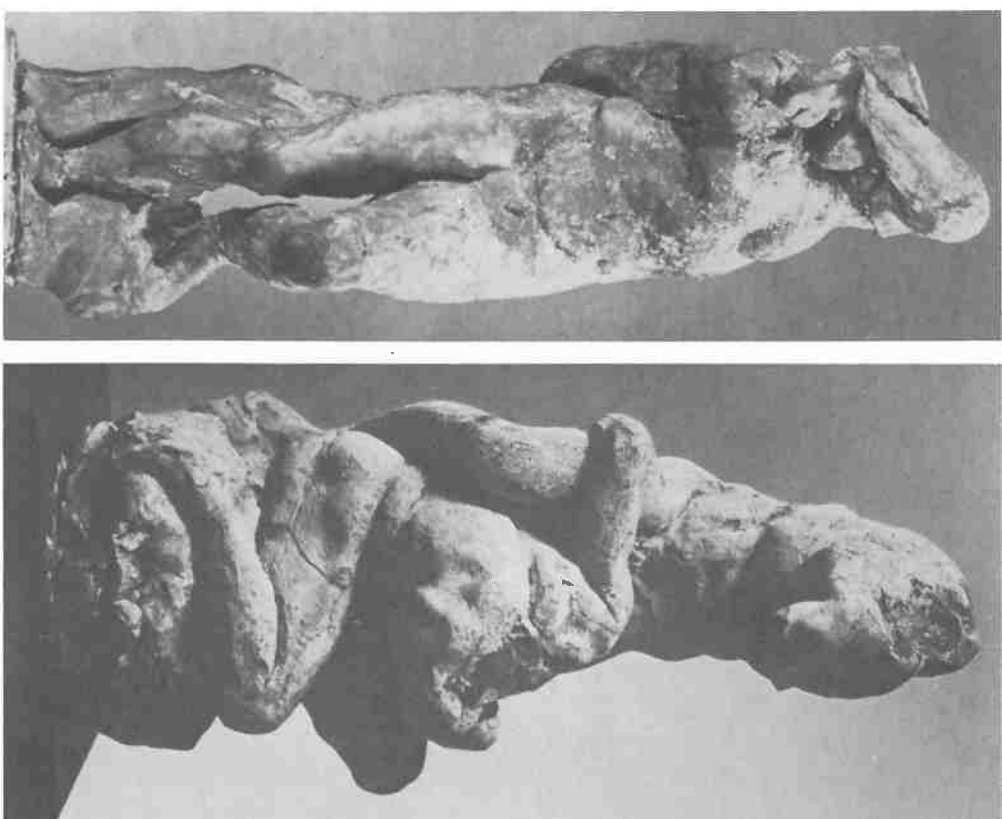
Poderíamos ser levados a pensar que Michelangelo depreciava a atividade do modelador, tão próxima da pintura, considerando-a indigna de um escultor sério. Nada, porém, poderia estar mais distante da verdade. Fato é que, involuntária e quase paradoxalmente, ele incentivou o mode-

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 Julio 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-

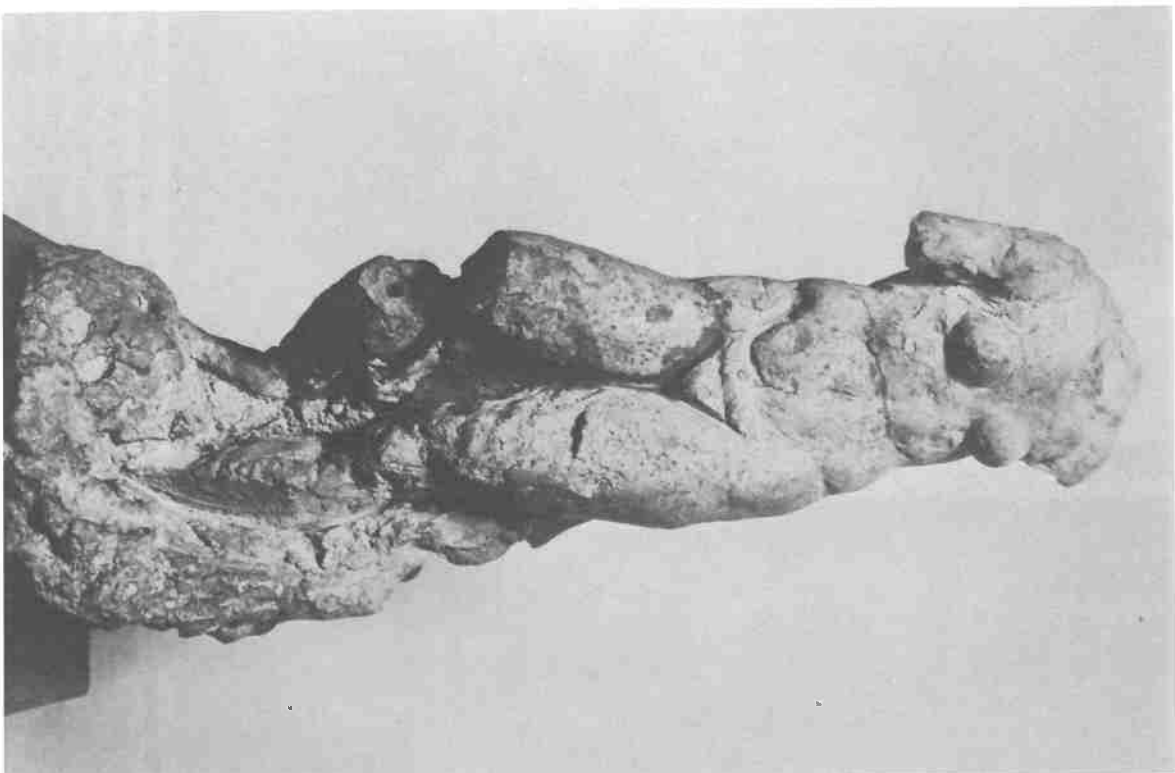


1. Michelangelo: Modelo em cera para o *Jovem Escravo*, c. 1520.

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 velho e para-toda-obra, bastante conhecido por sua autobiografia pitoresca e cheia de controvérsias. 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 pareça 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 mo-sas 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.

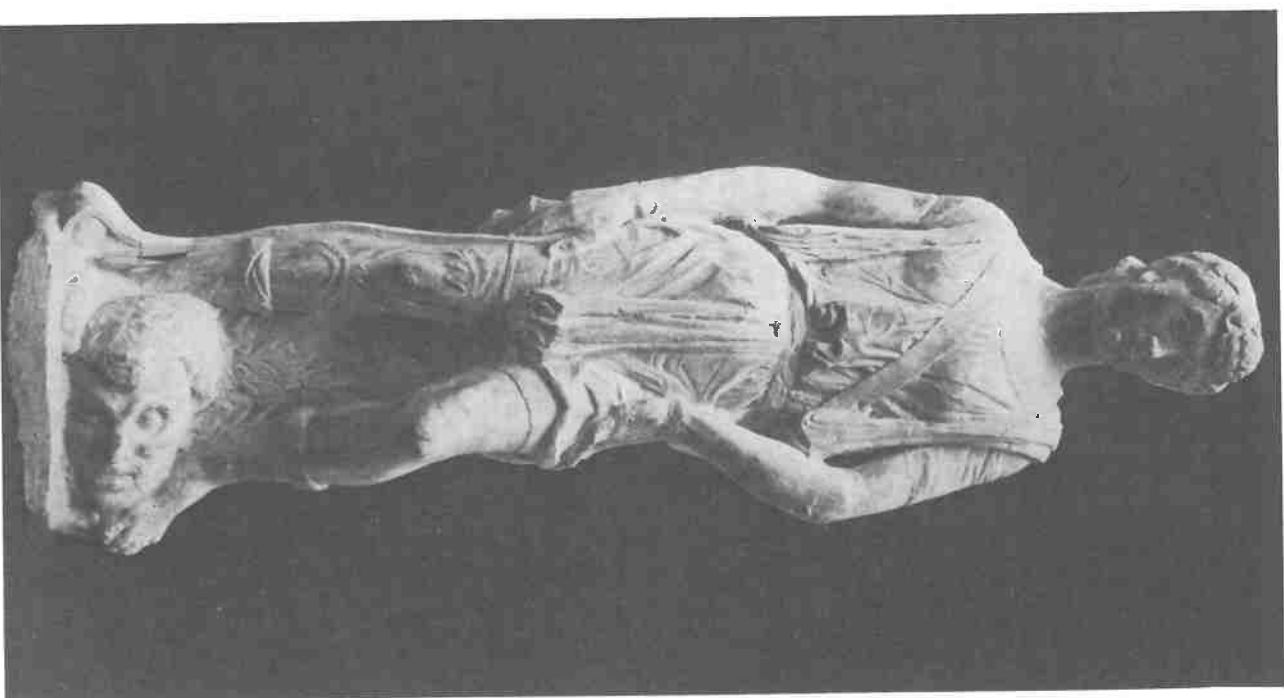
O texto de Cellini confirma o que é exposto por Vasari, mas, por ser ele próprio um escultor, seu relato nos oferece um maior conhecimento técnico, sendo também mais explícito no que se refere a Michelangelo. Quando um bom mestre quer realizar bem uma figura em mármore, diz-nos ele, tem que fazer antes um modelo pequeno, de pelo menos dois *palmi* 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 vozes 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? Concordo 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 ina-



5. *David Martelli*, séc. XV ou XVI.



6. *David Martelli*. Detalhe da cabeça de Golias.



7. Desiderio da Settignano: *Marietta Strozzi*, após 1460.



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 parei 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

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 Cardenal 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 mantido 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



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



12. Detalhe da figura 11.

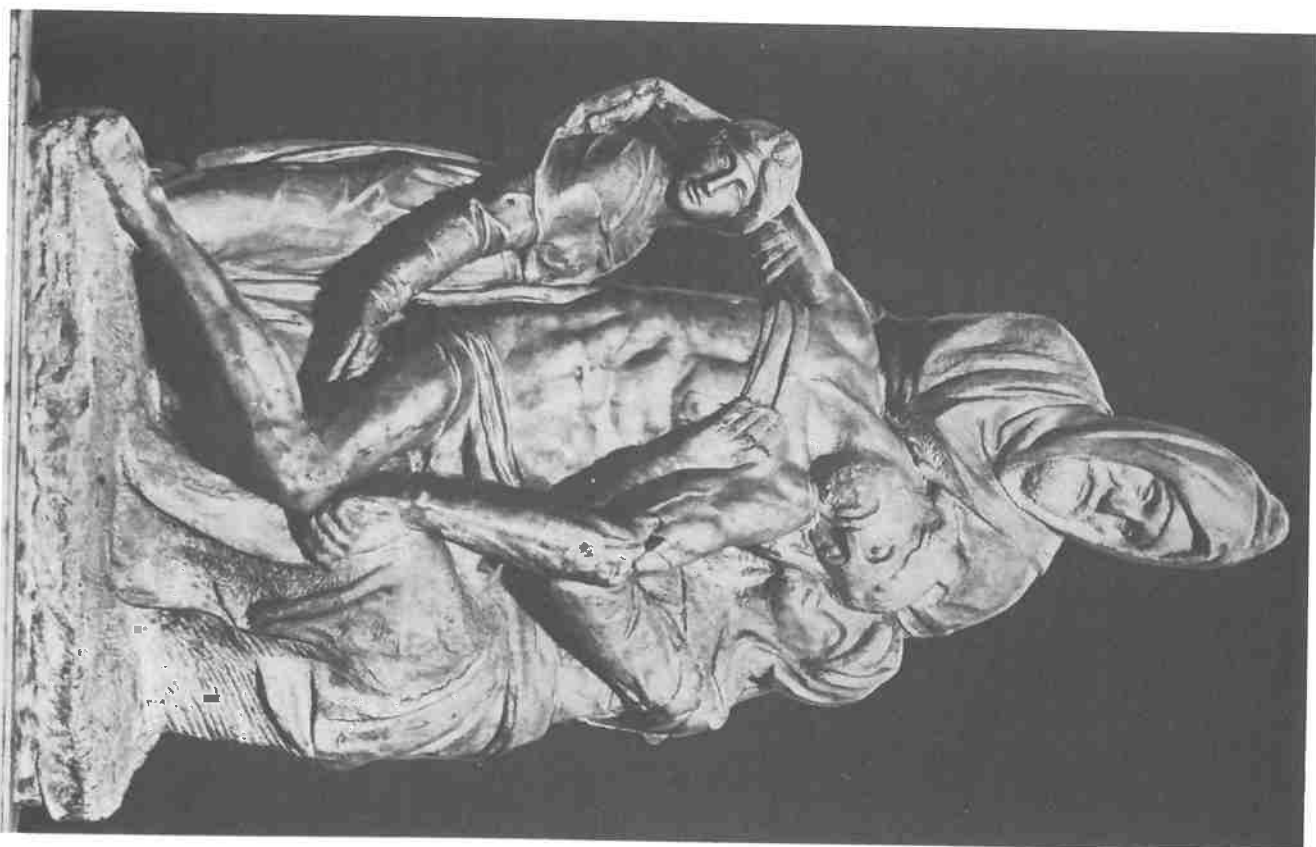
um cinzel de dentes finos. O emprego de um cinzel de dentes ligeiramente mais grossos pode ser detectado na área do queixo, na orelha e no pescoço.

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 compete 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 insipidas 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 *Escravos* 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 concluiu 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 validade da arte mundana, a autocrítica, 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 platônico e a torpeza de sua concretização material, são fatos que, em conjunto, não permitem que esses mestres concluam suas obras. Forneço-lhes, agora, um exemplo do tipo de reflexão que frequentemente 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-

venos 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.