

CONTROVÉRSIAS ACERCA DO USO DE MODELOS PLÁSTICOS AUXILIARES PARA A PINTURA: MICHELANGELO E OS AFRESCOS DA SISTINAAlexandre Ragazzi¹**Resumo**

Em 1550, na introdução às *três artes do desenho*, Giorgio Vasari assegurava que, no que se refere aos escorços, nenhum pintor poderia se igualar a Michelangelo, uma vez que esse artista, antes de pintar, tinha por hábito fazer as figuras em relevo para delas extrair os contornos, as luzes e as sombras. Por volta de 1568, Benvenuto Cellini, então intensamente envolvido com questões acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura, dava crédito ao testemunho de Vasari e continuidade ao mito relativo aos procedimentos metodológicos empregados por Michelangelo. Em 1586, por sua vez, Giovanni Battista Armenini considerava esse fato como conhecido por todos, razão adicional para que ele recomendasse o uso de tais modelos para a pintura. Esse cenário de estabilidade, no entanto, foi rompido quando Giovan Paolo Lomazzo, em seu tratado de 1584, afirmou que Michelangelo jamais se valeu de tais acessórios para realizar suas pinturas. Com efeito, não parece haver razões para se colocar em dúvida os relatos de Vasari, Cellini e Armenini, e então se faz necessária uma reflexão para se compreender as motivações que orientavam Lomazzo naquele momento. O que se pretende com esta comunicação é demonstrar a possibilidade de o artista e teórico milanês ter articulado ao menos duas vertentes conceituais ao adotar tal posicionamento: de um lado tratava-se ainda de uma tardia reação ao *paragone*, de outro surgia a crença de que a pintura, para valorizar-se e fazer jus à sua posição de arte liberal, não podia recorrer a procedimentos mecânicos e desprovidos de ciência como efetivamente eram os modelos plásticos auxiliares.

Palavras-chave: modelos plásticos auxiliares, literatura artística, arte italiana do século XVI.

Abstract

In 1550, at the introduction for the *three arts of design*, Giorgio Vasari assured that for the foreshortened figures no painter could equal to Michelangelo, because this artist, before start painting, used to make the figures in relief to extract from them contours, lights and shadows. Around 1568 Benvenuto Cellini, then intensely involved in the debate about the *paragone* between painting and sculpture, confirmed Vasari's testimony and continued the myth about the methodological procedures used by Michelangelo. In 1586 Giovanni Battista Armenini considered this fact widely well known, for him an additional reason to recommend the use of such models in painting. This stable scene, however, was broken when Giovan Paolo Lomazzo, in his treatise from 1584, asserted that Michelangelo never used such accessories to achieve his paintings. In fact, it does not seem to exist reasons to discredit the descriptions of Vasari, Cellini and Armenini, and therefore a reflection is necessary to understand the causes that led Lomazzo to that statement. What we intend with this presentation is to show the possibility that the Milanese artist and theorist might have joined at least two conceptual lines in using such attitude: in part it was still a late

¹ Doutorando em História da Arte (IFCH / UNICAMP), bolsista FAPESP.

reaction against the *paragone*, and in part arose the belief that painting to go up in value and justify its status of liberal art could not turn to mechanical procedures deprived of science like indeed were the auxiliary plastic models.

Keywords: auxiliary plastic models, artistic literature, sixteenth century Italian art.

Na edição de 1550 de suas biografias, logo na introdução às três artes do desenho, Giorgio Vasari assegurava que, no que se refere aos escorços, nenhum pintor poderia sequer se igualar a Michelangelo. A supremacia do *divino artista* também nessa particularidade da pintura seria decorrente de seu completo domínio sobre a forma tridimensional. Isso porque, ainda segundo Vasari, Michelangelo tinha por hábito modelar previamente, em cera ou argila, as figuras que seriam pintadas. Nas palavras do biógrafo:

[Quanto aos escorços], jamais houve pintor ou desenhista que tenha feito melhor que o nosso Michelangelo Buonarroti, e ainda ninguém melhor o podia fazer, uma vez que ele, divinamente, fez as figuras em relevo. Primeiramente, para esse fim, fez ele modelos de argila e de cera, e a partir destes – que permanecem parados mais que o modelo vivo – extraiu os contornos, as luzes e as sombras².

Com efeito, essa prática remonta a uma extensa tradição, notável ao menos desde meados do século XV. Os modelos plásticos auxiliares foram utilizados por um vastíssimo número de pintores durante as fases compositivas de suas obras, e a compreensão desse fenômeno representa uma etapa de suma importância para um mais amplo entendimento do modo de operar do artista renascentista. Eram estatuetas de argila ou cera, feitas pelo próprio pintor ou encomendadas a um modelador mais capacitado para executá-las. Como notava Vasari nessa mesma passagem, a grande vantagem desses modelos é que podiam permanecer imóveis pelo tempo que se desejasse. Portanto, sobretudo quando sobrevinha na composição uma posição instável, em que um modelo vivo não conseguiria se sustentar por um período mais longo, então eram empregados os modelos plásticos auxiliares. Anjos voantes, pequenos cristos, panejamentos minuciosamente descritos ou cavalos em movimento, nesses casos o pintor recorria a um estágio intermediário entre a natureza e a representação ambicionada. De fato, a inconstância da natureza não apenas permitia, mas ainda, em muitos casos, exigia essa dupla transposição.

Na seqüência desse trecho, Vasari também lembrava que, apesar de a regra da perspectiva já ter sido codificada pelos antecessores de sua geração, para a realização dos escorços da figura humana o artista deveria recorrer ou a modelos vivos ou a *modelos dispostos à altura adequada* – alternativa que remete aos modelos plásticos suspensos por fios ou apoiados sobre superfícies elevadas tal qual utilizados por Tiziano e Tintoretto. A famosa *medida do olho* professada por Michelangelo declaradamente se tornava, portanto,

² VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Con una sua utile e necessaria introduzzione a le arti loro*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550, I, p. 122. Ambas as edições de Vasari (1550 e 1568) foram consultadas através do projeto *Signum* do *Centro di ricerche informatiche per le discipline umanistiche* da *Scuola Normale Superiore di Pisa* – endereço eletrônico <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> –, o qual está alinhado com os volumes e a paginação de VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti... nelle redazioni del 1550 e 1568*, texto a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6v., Firenze: Sansoni / S.P.E.S, 1966-1987.

mais importante do que a regra e o cálculo regentes durante o primeiro Renascimento. Isso significava dizer que, embora a regra da perspectiva devesse ser dominada, na prática ela não era perfeitamente aplicável às estruturas orgânicas, e se Piero della Francesca e Dürer procuraram, em seus escritos, impor tais regras ao corpo humano, na verdade fizeram-no mais como possibilidade teórica do que como método executável³.

Efetivamente, a tradição segundo a qual Michelangelo teria utilizado modelos plásticos para realizar suas pinturas já havia sido evocada quando o escultor e ourives Benvenuto Cellini decidiu participar das disputas acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura. No início de 1547, em carta enviada a Benedetto Varchi como resposta à sondagem promovida pelo filósofo e historiador, Cellini valeu-se de uma argumentação que confirma o comentário de Vasari. Ele diz:

[...] e para mostrar mais claramente a grandeza [da escultura], atualmente se reconhece que Michelangelo é o maior pintor de que já se tenha tido notícia, tanto entre os antigos quanto entre os modernos, e isso porque tudo aquilo que ele faz em pintura extrai dos mui estudados modelos de escultura⁴.

É importante notar, no entanto, que Cellini não está se referindo aos modelos que Michelangelo fez para suas obras de mármore, muitos dos quais foram conservados até os dias de hoje. Ao contrário desses modelos, provavelmente Cellini se referia a estatuetas de cera ou argila que podiam ser manipuladas de acordo com a necessidade do pintor, que assim tinha liberdade para alterar a pose do personagem até encontrar a forma mais perfeita possível. Os modelos preservados de Michelangelo, em vez disso, são verdadeiras esculturas, de forma inalterável, cuja função era justamente conservar essa forma até a transposição definitiva para a pedra, de modo que estavam longe de ser os mais adequados instrumentos para auxiliar o pintor.

Em outro momento, mas ainda envolvido no mesmo embate, Cellini voltava a insistir no uso que os grandes pintores teriam feito de modelos plásticos:

Ocorre que a luz [da pintura] vem a ser a escultura, e todos os grandes pintores, para tudo o que quiseram fazer em pintura, primeiramente fizeram pequenas esculturas a partir das quais retrataram. E com essa admirável luz, conforme diz o nosso magnífico Michelangelo⁵, foram iluminados. Como exemplos, podem-se ver a obra do pintor Masaccio em Santa Maria del Carmine, em Florença; e algumas belas obras do pintor Leonardo da Vinci em Milão e Florença; e [obras] em Roma do nosso Michelangelo – escultor, pintor e arquiteto⁶.

³ Cf. PANOFKY, Erwin, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, traduit de l'anglais et présenté par Daniel Arasse, Paris: Flammarion, 1996, p. 96.

⁴ In: VARCHI, Benedetto, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura*, Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, p. 152.

⁵ Refere-se à resposta de Michelangelo à consulta entre os artistas realizada por Varchi (VARCHI, 1549, pp. 154-5).

⁶ CELLINI, Benvenuto. *I trattati dell'oreficeria e della scultura*. Novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano per cura di Carlo Milanese. Firenze: Felice Le Monnier, 1857, p. 365. Quanto às obras de Masaccio para a capela Brancacci, cf. MESNIL, Jacques, *Masaccio and the antique*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 48, n. 275, 1926, pp. 91-8; POPE-HENNESSY, John, *The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century*, in: *The Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, n. 5154, v. 117, 1969, pp. 406-24; WHITE, John, *Paragone: Aspects of the relationship between*

Estava consolidado, portanto, o mito segundo o qual Michelangelo utilizava modelos preparatórios para suas pinturas. Mais tarde, Giovanni Battista Armenini, no capítulo em que ensina o pintor a fabricar os modelos plásticos, abordaria novamente a questão, mas então apontando com convicção para os afrescos da capela Sistina. Eis o que ele diz:

Mas quem ainda não sabe que a partir de uma ou duas esculturas, somente com o girá-las em diversas direções, podem ser extraídas muitas outras figuras em pintura, e todas diferentes entre si? Quem quer que considere o *Juízo Final* de Michelangelo perceberá que esse método foi utilizado por ele. Tampouco faltaram aqueles que disseram que Michelangelo possuía alguns modelos de cera feitos por ele próprio, e que lhes torcia os membros à sua maneira – banhando antes as articulações em água quente para que amolecassem⁷.

Nessa passagem, Armenini explicitamente se refere aos modelos plásticos auxiliares e à sua capacidade de manipulação. Ademais, ele deixa transparecer que o fato de Michelangelo ter empregado modelos tridimensionais nos afrescos da capela era assunto consensual, sobre o qual não se discutia. Como praticamente todos os artistas da sua geração que freqüentaram Roma, quando jovem Armenini estudara o *Juízo Final* na própria capela, o que empresta ainda maior credibilidade a seu depoimento⁸. Por fim, como que para eliminar qualquer dúvida, em outro momento do tratado Armenini insiste uma vez mais no assunto:

E [...] sabe-se, pela boca daqueles que, nos tempos de Michelangelo, foram-lhe familiares, que ele com freqüência costumava dizer e ainda escrever em diversas das suas cartas que ele, para todas as suas obras, sempre fazia modelos, e que se certificava de tudo com o natural quando as finalizava. O mesmo pode ser dito a respeito das obras feitas por Daniele [da Volterra] [...]⁹.

Pois bem; havia pouco tempo o processo de confecção desses modelos de cera fora divulgado, para além do ambiente profissional, por Bernardino Campi. Em 1584 publicou-se um opúsculo técnico sobre o assunto escrito por esse pintor, e então se revelou, com absoluta nitidez, a faceta mais artesanal da prática¹⁰. Na realidade, a obra fora escrita muito tempo antes, por volta de 1557, justamente na época em que Armenini, ainda dedicado à sua atividade como pintor, conheceu Bernardino¹¹. Desse modo, aparentemente estavam dados todos os elementos necessários para a manutenção e mesmo para a difusão da prática. De um lado, apesar das críticas desencadeadas por Aretino, Dolce e Gilio da Fabriano, Michelangelo preservava a reputação inabalável no que se refere ao desenho, e o

sculpture and painting, in: SINGLETON, Charles S. (org.), *Art, science, and history in the Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967, pp. 43-109. Para o uso de modelos plásticos auxiliares por parte de Leonardo, cf. KWAKKELSTEIN, Michael W., *The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's 'Madonna of the rocks' reconsidered in light of his working procedures*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1563, 1999, pp. 181-198.

⁷ ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini 1587, pp. 98-9.

⁸ Cf. ARMENINI, 1587, pp. 64, 68.

⁹ ARMENINI, 1587, p. 224.

¹⁰ CAMPI, Bernardino, *Parere sopra la pittura*, in: LAMO, Alessandro, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse prencipi e personaggi fatte dall'eccl. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*, Cremona: Christoforo Draconi, 1584.

¹¹ Cf. ARMENINI, 1587, p. 221.

conhecimento de que seu processo criativo incluía estudos a partir dos modelos de cera decerto constituía um incentivo nada desprezível para a adoção do método. De outro, mesmo antes de Vasari, mas seguramente de modo mais consistente a partir dele, despontaram na literatura artística exortações para que os pintores utilizassem modelos plásticos. Embora de modo fragmentário, essas passagens compunham uma estrutura teórica de tal maneira recorrente para os pintores que se faziam desnecessários quaisquer outros elementos para promover o uso desses modelos maleáveis.

Nesse cenário artístico, portanto, a técnica da pintura constituía-se por duas vertentes. Princípios teóricos eram complementados por aparatos práticos e mecânicos, e somente quando se reconhece esse fato é que se pode compreender como a elaborada teoria da perspectiva podia coexistir com uma prática tão artesanal quanto a dos modelos plásticos auxiliares. Ocorre, no entanto, que a partir da segunda metade do Quinhentos a presença de um procedimento completamente mecânico como esse passou a conflitar com a elevada posição social do artista que tanto se almejava. Não foi por outra razão que o seguidor de Leonardo e autor do *Codex Huygens*, Carlo Urbino da Crema, condenou veementemente o uso dos modelos plásticos¹², e isso não obstante seu relacionamento com Bernardino Campi¹³ e a forte convicção que se tem, a partir dos desenhos do *Codex*, de que ele próprio se valeu de modelos plásticos aliados aos princípios teóricos¹⁴. Para Carlo Urbino, os pintores que para a realização dos esboços de figuras humanas utilizavam modelos plásticos auxiliares em vez da teoria eram *desprovidos da parte mais nobre* da pintura, o que parece ser mais um argumento retórico do que uma proposição efetivamente aplicada à prática artística.

No mesmo ano em que Bernardino teve publicadas as suas breves instruções, Giovan Paolo Lomazzo imprimiu um extenso tratado sobre a pintura. Obra mais importante e influente da pintura maneirista, nela Lomazzo apresenta um abundante material teórico e prático. Quando se refere aos esboços – que, para ele, eram uma especialidade dos pintores lombardos¹⁵ –, diz assim:

[Os esboços] são de grande importância, pois que não apenas produzem resultado aqueles que são muito bem conduzidos, mas também os que não possuem extraordinário engenho. Pude verificar isso ao aprovar dois esboços de figuras realizados no modo em que podiam ser feitos. Foram até avaliados por mestres em tal particularidade. Contudo, posteriormente pude constatar que eram falsos e que tinham sido retratados empiricamente a partir de modelos com o auxílio do véu e da quadrícula, ou simplesmente a olho. De modo algum essas vias são adequadas para se fazer os esboços, porquanto, além do embuste do fazer empiricamente, não podem ser vistas a profundidade e as partes posteriores do modelo – sem as quais se equivoca quem pretende fazer bons esboços. E enganam-se enormemente os pintores que acreditam que Michelangelo fazia os seus esboços retratando-os a partir de modelos; pois ele, que era um conhecedor

¹² Cf. ff. 111r-v e 112v, in: PANOFSKY, 1996, p. 54, nota 153.

¹³ Cf. BORA, Giulio, *La prospettiva della figura umana – Gli ‘scurti’ nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in: *La prospettiva rinascimentale – Codificazione e trasgressioni*, I, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Firenze: Centro Di, 1980, p. 313.

¹⁴ Sugestão vislumbrada por MARINELLI, Sergio, *The author of the ‘Codex Huygens’*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 44, 1981, pp. 214-20 (sobretudo pp. 219-20).

¹⁵ Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo, *Trattato dell’arte della pittura, Diviso in sette libri, Ne’ quali si contiene tutta la theorica e la pratica d’essa pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, pp. 317.

de tais coisas, valeu-se da arte das flexões e transposições em todos os seus escorços, os quais são dignos de admiração devido ao vigoroso e seguro girar de membros – os quais, por assim dizer, podem até ser vistos de ambos os lados. E não há outro meio para realizar tais prodígios além desse que aqui – e ainda mais no outro livro¹⁶ – é exposto¹⁷.

Para Lomazzo, que nesse quinto livro diz se amparar no tratado perdido de Bramantino, há três modos para se realizar uma obra em perspectiva¹⁸. O primeiro modo seria o teórico, que se vale das *flexões e transposições* com o auxílio de régua e esquadros; o segundo seria inteiramente estruturado a partir do julgamento visual, sem qualquer medida; finalmente, o terceiro seria um método intermediário. De fato, esse método intermediário – que associa o uso de modelos plásticos a um aparato mecânico para a transferência das medidas –, é recomendado pelo autor para a contrafação dos escorços no sexto livro do tratado¹⁹. Portanto, embora Lomazzo considere que a submissão total ao juízo do olho não é nem adequada nem tampouco suficiente para atender a todas as necessidades da pintura, aparentemente não haveria porque negar a Michelangelo ao menos o uso do método intermediário. Ademais, o fato de o tratadista, em outros momentos, rever esse julgamento negativo em relação ao recurso aos modelos plásticos apenas torna ainda mais inusitada a afirmação de que esses procedimentos não foram adotados por Michelangelo²⁰.

Ora, esse depoimento de Lomazzo pode ser melhor compreendido a partir da articulação de duas vertentes conceituais bastante marcantes para o tratadista. Primeiramente, em grande parte isso se deve a uma tardia reação de Lomazzo ao debate acerca do *paragone* entre a pintura e a escultura, o qual se tornara sobremaneira acirrado graças às contribuições de Varchi. Tratava-se de proclamar a independência da pintura em relação à escultura, e não foi por outra razão que Lomazzo fez questão de frisar que a pintura, quando recorre a modelos tridimensionais, na realidade está se servindo da plástica – isto é, da modelagem –, e não da escultura²¹. Esse, no entanto, é um tema que se abre para uma nova discussão, a qual extrapola os limites desta comunicação. Basta ter em mente que será amparado por essa distinção que Lomazzo aceitará, em outros momentos, o uso dos modelos plásticos auxiliares²². Quanto ao segundo conceito, ainda mais importante para o autor, esse decorreria do fortalecimento da crença de que a pintura, para valorizar-se e fazer jus à sua posição de arte liberal, não poderia recorrer a procedimentos mecânicos e desprovidos de ciência como efetivamente eram os modelos plásticos auxiliares. Para os artistas e teóricos do final do século, sobretudo para os lombardos, o método científico da perspectiva representava um ideal, uma possibilidade especulativa que

¹⁶ Provavelmente se refere ao Livro VI, *Sobre a prática da perspectiva* (sobretudo pp. 315-27).

¹⁷ LOMAZZO, 1584, pp. 251-2.

¹⁸ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 275-7.

¹⁹ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 317-21.

²⁰ Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo, *Idea del tempio della pittura, Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato nell'Arte della Pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 36: *Mas porque a pintura, como já afirmou Michelangelo, tanto mais relevo mostra quanto mais se aproxima e assemelha-se ao modelo vivo, [...], faz-se necessário, para tornar mais fácil e adequado esse método de trabalho, ter um conhecimento da prática [da modelagem] ao menos o suficiente para poder fabricar modelos de argila ou cera, a partir dos quais possam mais facilmente ser reconhecidas as sombras e as luzes dos corpos distribuídas em seus devidos lugares, assim como fizeram os melhores dessa arte.*

²¹ Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 253, 328.

²² Cf. LOMAZZO, 1584, pp. 321, 457; LOMAZZO, 1590, 53.

exprimiam e sintetizavam todas as suas pretensões artísticas, sociais e culturais. É nesse sentido que Lomazzo, apesar de ciente da importância que Michelangelo atribuía ao juízo do olho²³, afirma que o artista seguia o método teórico. Trata-se mais da elaboração de uma alegoria exemplar do que de um fato real. Efetivamente, no fazer artístico esse método absolutamente teórico esbarrava em dificuldades de ordem prática, e então se insinuava o caminho intermediário, que aliava os modelos plásticos auxiliares – os quais, de certa forma, não passavam de simulacros estáveis da natureza – a um instrumento simples mas eficaz, notadamente a quadricula.

Por quanto tempo esse cenário perdurou, de um lado pressionado pelas exigências das nascentes academias de arte, de outro pela obsessiva busca por vivacidade característica do barroco, esse é assunto para outra ocasião.

²³ Cf. LOMAZZO, 1584, p. 262.