

Um episódio na história dos modelos plásticos auxiliares – o *Parecer sobre a pintura* de Bernardino Campi

(in italiano, p. 123)

ALEXANDRE RAGAZZI

Doutorando e Mestre em História da Arte pela Unicamp – Bolsista Fapesp

RESUMO Com base em relatos encontrados na literatura artística é possível afirmar que os modelos plásticos auxiliares foram largamente utilizados pelos pintores italianos dos séculos XV e XVI. Essas pequenas esculturas, feitas em argila ou cera, tinham como função auxiliar o pintor em um estágio intermediário entre os esboços iniciais e a realização da obra. Portanto, esse aparato substituíu, por ser mais cômodo ao pintor, os modelos naturais. Ocorre que, a partir do último quarto do século XVI, essa prática foi atingida por um processo de desvalorização que culminou com o menosprezo por artistas que dela se valiam. Em 1584 o pintor Bernardino Campi publicou o seu *Parecer sobre a pintura*, um pequeno texto que trata da feitura e da utilização desses modelos e que, devido a um certo atraso em relação ao ambiente da Itália central, pode ajudar a compreender melhor essa prática artística. Propomos, então, uma apresentação do *Parecer*, à qual se seguirá a sua tradução.

PALAVRAS-CHAVE Literatura artística, arte italiana, Bernardino Campi (1522-1591).

ABSTRACT On the basis of accounts found in the artistic literature it is possible to assert that the auxiliary plastic models were largely used by Italian painters during the 15th and 16th centuries. The function of these little sculptures, made of clay or wax, was to aid the painter in an intermediary stage between the initial sketches and the painting execution. Therefore these elements substituted, because they were more comfortable to the painter, the natural models. It happens that during the last 25 years of the 16th century this practice was affected by a devaluation process that culminated in the contempt for the artists who used it. In 1584 the painter Bernardino Campi published his *Parere sopra la pittura*, a little text that talks about the making and the use of these models and which – because of a certain delay regarding to the Central Italy – can help us to better understand this practice. What we propose is an introduction to the text followed by his translation.

KEYWORDS Artistic literature, Italian art, Bernardino Campi (1522-1591).

O uso de pequenos modelos em argila ou cera como aparato acessório para a pintura era hábito bastante comum entre os artistas italianos dos séculos XV e XVI.¹ Trata-se de uma prática não muito divulgada, mas que, apesar disso, ou talvez por isso mesmo, pode revelar aspectos novos sobre aquele universo. Por um lado, não é possível dizer que a utilização desses modelos plásticos auxiliares tenha sido exaustivamente descrita na literatura artística da época. Por outro, pode-se afirmar que se trata de um método de trabalho que está documentado ao menos o bastante² para que se possa compreender tanto uma simples prática artística quanto as correspondências dessa prática com as mudanças do pensamento ocorridas naquele período.

É em um pequeno e pouco explorado texto³ de 1584 que se encontra uma das mais notáveis descrições a respeito do uso de modelos plásticos auxiliares. *O parecer sobre a pintura*, escrito pelo pintor Bernardino Campi (1522-1591), é um relato prático que ensina como devem proceder os pintores para formar, em cera, os seus modelinhos. Apesar das alusões ao assunto encontradas em Paolo Pino,⁴ Giorgio Vasari⁵ (1550 e 1568), Christoforo Sorte⁶ e Giovanni Paolo Lomazzo⁷ (1584 e 1590) – para citar apenas os contemporâneos de Bernardino –, jamais as descrições desses autores alcançaram um caráter didático tão explícito quanto o que se verifica no texto do pintor cremense. Nesse sentido, a obra de Bernardino somente pode ser equiparada ao capítulo que Giovanni Battista Armenini (1530-1609) dedicou aos modelos no seu tratado de 1586.⁸ Vejamos, portanto, em que condições pôde ser publicado esse incomum livrete.

As considerações de Bernardino acompanhavam sua própria biografia, a qual fora escrita por Alessandro Lamo (1555-1616), provavelmente entre 1577⁹ e 1584.¹⁰ Trata-se do *Discurso sobre a escultura e a pintura no qual discorre sobre a vida e as obras... de Bernardino Campi*, obra que teve duas edições no ano de 1584 – ambas a cargo do editor Christoforo Draconi.¹¹ Apesar de semelhantes, em apenas uma delas foi publicado o *Parecer* de Bernardino.¹² Lamo, por sua vez, não trabalhou diretamente na edição da obra; encarregou o pintor Giovan Battista Trotti, o Malosso, da publicação do *Discurso*, visto que ele – conforme informa o Malosso no prefácio da obra – havia partido para a Espanha. Segundo Antonio Campi,¹³ irmão dos pintores Giulio e Vincenzo e amigo do próprio Lamo, este estava

na Espanha como secretário de Lodovico Taverna – bispo de Lodi e núncio apostólico de Gregório XIII (1502[1572]-1585).

Lamo tinha um interesse específico quando escreveu seu *Discurso*: afirmar a qualidade da pintura lombarda e a autonomia desta em relação à pintura florentina. Trata-se, com efeito, de uma declarada reação às *Vidas*, de Vasari. Ele sustenta que Vasari *não celebra muitos cremenses*. Mais ainda, diz que pretende *corrigir* as histórias do Aretino.¹⁴ Vasari chega a ser considerado como *inimigo dos pintores lombardos*.¹⁵ Assim, para reparar o erro de Vasari, Lamo decide escrever a *vida* de Bernardino Campi como forma de representar e exaltar a qualidade da pintura da Lombardia. Tal escolha, por inusitada que pareça, justifica-se porque, para Lamo, Bernardino é um artista que trabalha com competência tanto no que se refere ao desenho quanto ao colorido.¹⁶ Ele reúne, portanto, o desenho florentino e a cor veneziana.¹⁷ Além disso, Bernardino conquistara fama e reputação entre os mais ilustres cidadãos de Cremona, Milão, Lodi e Piacenza – onde empreendera uma bem-sucedida carreira, principalmente como retratista e pintor de temas religiosos. Para explicitar sua opinião, Lamo recorre a uma espécie de anedota, a qual parece, não obstante, ser verídica. Hippolita Gonzaga solicitara a Bernardino e ao pintor florentino Cristofano dell'Altissimo (15?-1605) – discípulo de Bronzino (1503-1572) – que reproduzissem alguns retratos do museu de Paolo Giovio. Em seguida, ela pediu aos mesmos artistas que a retratassem. Como não poderia deixar de ser, o retrato executado por Bernardino foi julgado pela própria retratada e ainda por outros *judiciosos cavalheiros* como o melhor.¹⁸ Desse modo, ao afirmar a qualidade da pintura lombarda, Lamo oferecia sua modesta resposta à teoria da supremacia florentina apregoada por Vasari. Sua obra está, ao que parece, entre as primeiras que procuraram exaltar as características artísticas de uma região específica, afastada do eixo romano-florentino. Depois de Lamo, essa espécie de obra seria consolidada no século XVII e alcançaria uma ampla fortuna até o século XX.

Se for dado crédito a Lomazzo, Bernardino teria escrito ainda dois outros textos – uma possível biografia de Camillo Boccaccino (1501-1546) e, com maior probabilidade, um tratado sobre o colorido.¹⁹ Mesmo que estejam perdidas – para a dúvida –, essas

obras merecem ser mencionadas para que se compreenda que Bernardino planejava disseminar suas idéias a respeito da pintura para além do círculo de seus discípulos, os quais não foram poucos. Portanto, Bernardino, entre 1584 e 1590 – então com mais de sessenta anos –, procurou desenvolver suas atividades, para além da prática da pintura, como um teórico dessa arte.

Já no início do seu *Parecer sobre a pintura*, Bernardino diz que se pôs a escrever devido à insistência de alguns amigos seus – os pintores Antonio da Udine, Vincenzo da Caravaggio e Brandimarte dalla Torre.²⁰ Foi a maneira que encontrou para, assim como faria Armenini alguns anos depois, destacar a vontade coletiva que haveria naqueles tempos de se conhecer o método que seria exposto no *Parecer*. O texto aspirava a preencher, portanto, uma lacuna da literatura artística. Entretanto, ao contrário de Armenini – que expõe as razões pelas quais é recomendado o uso de modelos plásticos auxiliares –, Bernardino vai direto à aplicação prática da técnica. Como normalmente se indicou nos tratados de arte,²¹ ele sugere que primeiro o pintor copie desenhos – e aqui se devem incluir também as pinturas –, depois relevos – referindo-se tanto aos relevos clássicos quanto aos feitos por grandes artistas modernos – e, por fim, que estude a partir de modelos vivos. Cumprido esse estágio, o pintor, para a realização da obra, deveria então utilizar os modelinhos. Bernardino recomenda que as figuras sejam feitas com cera, uma vez que, além de poderem assumir novas atitudes quando aquecidas, também poderiam facilmente ser moldadas a partir de uma fôrma* de gesso. Desse modo, o pintor teria tantas figuras quantas precisasse. Bernardino sugere então que o pintor fixe as figuras sobre um plano, compondo assim uma espécie de teatro em miniatura e, para transpor o que está representado nessa encenação para os cartões, ele recomenda o uso da quadrícula.²² Finalmente, o *Parecer* orienta ainda sobre o tipo de tecido que o pintor deve utilizar para vestir os modelos e sobre como trabalhar com o gesso e a cera.

Como se disse há pouco, Armenini oferece em seus *preceitos* um notável relato acerca do uso de modelos plásticos auxiliares.²³ Ele afirma que os mesmos podem ser feitos com argila ou cera e ensina, sem entrar em maiores detalhes, o modo de fabricá-los. Assim como Bernardino, considera suficientes uns poucos

modelinhos para realizar qualquer que seja a obra,²⁴ pois poderiam assumir as mais diversas formas; para tal, bastaria que o artista os amolecesse em água fria ou quente, conforme se tratasse de modelos de argila ou cera. Segundo Armenini, Michelangelo teria trabalhado desse modo quando realizou o *Juíço Final* na Capela Sistina; teria feito umas poucas figurinhas de cera e as teria torcido, com o auxílio de um pouco de água quente, de acordo com a necessidade.²⁵ Todavia, as semelhanças entre esses dois teóricos não se limitam a essas constatações. A aproximação entre Bernardino e Armenini deve ser enfatizada não apenas devido às afinidades em relação ao conteúdo dos escritos de ambos, mas também porque se sabe que Armenini, depois que deixou Roma, esteve por alguns meses na casa de Bernardino em Milão.²⁶ O encontro entre os dois teria ocorrido, com grande probabilidade, entre 1557 – quando Armenini partiu de Roma e iniciou um período de viagens pela Itália²⁷ – e 1564 – ano em que se tornou padre e abandonou definitivamente a vida artística.²⁸ De fato, Armenini, natural de Faenza e bastante influenciado pela escola bolonhesa, é como que um intermediário entre o pensamento vigente em Roma – cidade em que morou dos 15 aos 22 anos – e o ambiente setentrional. Em diversas situações ele deixa transparecer um influxo neoplatônico, certamente originado nos círculos florentinos e romanos.²⁹ Ao mesmo tempo, no entanto, ele não se abandona exclusivamente ao que fora “concebido na alma e na mente”,³⁰ como fizeram muitos após Michelangelo. Armenini estava totalmente consciente de que grande parte dos pintores ignorava as regras e as técnicas tradicionais e obedecia apenas ao que prescrevera o *divino* Michelangelo, ou seja, “que é necessário ter a medida nos olhos e não na mão, uma vez que a mão opera e o olho julga”.³¹ Por isso, nos seus *Verdadeiros preceitos da pintura* ele não deixa de enfatizar a importância da prática, e afirma:

... nenhum de vocês jamais julgue possuir suficientemente as coisas ditas acima apenas com a inteligência, mas é oportuno se certificar sempre ou com o próprio natural ou com o relevo. Tampouco jamais confie em si mesmo ainda que as coisas tenham sido desenhadas e estudadas milhares de vezes, porque estejam certos de que somente com a maneira não se pode suprir tudo ...³² *E ainda*: Uma vez que no princípio é conveniente o embate com as fadigas,

que não se façam desenhos ou mesmo pinturas sem que se coloque à frente algum exemplo natural, ou ao menos tirado do natural, ou formado no melhor modo que seja possível ...³³

Preocupações nesse sentido são ainda sentidas quando Armenini diz que “vêm-se muitos jovens nestes tempos, os quais se habituem nestes erros por confiar demasiadamente na idéia e na prática, pois que sem colocar à frente qualquer exemplo para imitar, ou ao menos para esclarecer a si próprios e se certificar de tudo, põem-se a fazer figuras e histórias abundantemente”.³⁴ Ora, esse método proposto por Armenini é o mesmo que utiliza Bernardino. Este artista alia o estudo dos grandes mestres – e é preciso lembrar que Bernardino realizou viagens para Piacenza, Parma, Módena e Gênova para ver as obras de Pordenone (1483c.-1539), Rafael (1483-1520), Correggio (1489-1534), Perin del Vaga (1501-1547) e Parmigianino (1503-1540)³⁵ – às tradicionais práticas de ateliê – as quais, entre os séculos XV e XVI, têm como característica de seus momentos de maior intensidade a utilização dos modelos plásticos auxiliares. Para ambos, Bernardino e Armenini, essas pequenas esculturas substituíam o modelo natural – que não tem paciência para com o artista, nos termos de Alberti e Vasari³⁶ – e deveriam ser utilizadas em um estágio intermediário entre os esboços iniciais e a realização da obra. O método fica explícito nas palavras de Armenini: “é muito útil que sejam feitos muitos esboços para que o talento se revele e tudo se embeleze. Depois, com limites mais fixos, chega-se aos desenhos acabados, a partir dos quais se formam os modelos e, com mais segurança, estes são então desenhados e transferidos para os cartões, quando é costume confrontar com o natural”.³⁷

Com isso em mente, deve-se ainda considerar outra questão. Como pôde um autor – e aqui se faz referência novamente a Alessandro Lamo –, para reivindicar a qualidade da pintura de sua região, incluir em seu *Discurso* um texto – e um texto do artista escolhido por ele para representar a excelência da arte daquela região – de natureza tão mecânica quanto o *Parecer* de Bernardino? Em Roma, a essa época, tal procedimento causaria estupefação e seria mesmo incompreendido. Romano Alberti, ainda antes da parceria com Federico Zuccaro (1543-1609),³⁸ já demonstrava em

seu *Tratado sobre a nobreza da pintura* (1585) que, naquele ambiente, o *perfeito pintor*³⁹ deveria ser *teoricamente douto sem o operar*⁴⁰ – muito embora ele ainda alimentasse a convicção de que a prática, no momento adequado, não diminuiria em nada a nobreza da pintura. Romano recomenda que o pintor tenha “os sentidos aguçados e muito boa imaginação, com a qual [ele deveria] apreender as coisas dispostas diante dos olhos, [e estas], afastadas e transformadas em fantasmas, [deveriam então ser] perfeitamente submetidas ao intelecto”.⁴¹ E, ademais, é bastante sintomático que Romano considere que a técnica da perspectiva possa substituir a experiência.⁴² Com efeito, já estava então estabelecida e bastante consolidada uma distinção entre duas vertentes fundamentais: de um lado a *idéia* existente na mente do artista – constituída *a priori* ou formada a partir da diversidade do mundo sensível –, de outro a habilidade conquistada – a técnica, se se preferir.

Brevemente, no que se refere à *idéia*, é possível assumir como ponto de partida uma oposição entre conceitos platônicos estimulada por Gregorio Comanini (1548c.-1608), um desses típicos autores impregnados do pensamento setentrional. Ele interpreta duas formas de imitação, a icástica e a fantástica,⁴³ de um modo perfeitamente em acordo com a cultura do norte da Itália. Para ele, a arte imitativa “ou representa algo real e externo ao intelecto do artista criador ou se assemelha a algo imaginário cuja essência somente pode ser encontrada na fantasia do homem que imita”.⁴⁴ Entretanto, apesar dessa consciência, entre realidade e fantasia ele não hesita em considerar a primeira como mais adequada ao pintor: “sua imitação icástica é mais prazerosa do que a fantástica ... pois que o pintor mostra na imitação icástica muito mais arte e talento do que demonstra na fantástica, sendo mais difícil imitar algo verdadeiro – como seria fazer o retrato de um homem vivo – do que pintar algo falso – como seria figurar um homem sem a obrigação da fidelidade ao natural”.⁴⁵ Como é possível notar, embora Comanini tome partido de um dos lados, duas vias são reconhecidas – imitação a partir do real e imitação a partir da fantasia, natureza e idéia, técnica e talento.⁴⁶ Na Lombardia a fidelidade à prática é grande por demais para poder menosprezar o primeiro termo de uma vez por todas. Em Roma, em contrapartida, o segundo termo tem um campo de atividade bastante avançado na pintura e o ambiente está como que preparado para

acolher Zuccaro e os desdobramentos que seu conceito de *disegno interno* alcançaria.

Quanto à técnica, esta poderia ser alcançada por dois métodos: ou por um caminho teórico e científico, ou por um caminho prático e empírico. O primeiro dos casos – que de certa forma já estava presente desde os primeiros humanistas que ambicionavam uma espécie de aliança entre ciência e prática –, vê-se potencializado nesse momento. É significativo, nesse sentido, o aumento do número das publicações sobre perspectiva e projeção geométrica – Daniele Barbaro (1569), Jean Cousin (1560, 1571), Martino Bassi (1572), Vignola comentado por Egnazio Danti (1583), Lorenzo Siringatti (1596). A intelectualização da atividade artística alcançou patamares jamais imaginados, e artistas que se valiam do conhecimento empírico e de modelinhos de argila ou cera – do segundo caminho – passaram a ser considerados artistas menores.⁴⁷ Giulio Romano (1499-1546), para citar um exemplo, conhecia ambas as possibilidades. Ao menos isso é o que se pode concluir a partir do relato de um de seus seguidores. Em 1580 o veronês Christoforo Sorte publicou suas *Observações sobre a pintura*,⁴⁸ obra na qual se pode ler:

Quando me exercitava com Giulio Romano – o qual era pródigo em belíssimas invenções, tanto em pintura e arquitetura quanto em perspectivas de planos e escorços –, ele me mostrou dois modos para conduzir a [*galeria com colunas, balaústres e teto*].⁴⁹ O primeiro considera dois pontos, um dos quais deveria ser colocado no meio do espaço – que é o ponto para o qual convergem as linhas –, ao passo que o outro seria disposto abaixo do horizonte.⁵⁰ Isso deveria ser feito do mesmo modo que se observou na perspectiva do plano há pouco demonstrada⁵¹ – seja no que se refere ao ponto para o qual convergem as linhas, seja quanto ao ponto disposto abaixo do horizonte. O outro modo consiste em um espelho sobre o qual se entrelaça, em uma moldura, uma quadrícula com a mesma dimensão do espelho. Essa quadrícula deve ser feita com fios de barbante ou seda preta, dividida em tantos quadrados quantos se quiser. Em seguida, essa quadrícula deve ser disposta sobre o espelho, muito bem fixada. E querendo-se imitar no teto colunas, figuras ou outra coisa em escorço, deve-se fazer, primeiramente, o objeto que se quer pintar em relevo, isto é, deve-se fazer um modelo. Este deve ser colocado à altura adequada, à distância que deve ser representado,

com a iluminação conveniente para que se possam ver a incidência das sombras e os relevos nos seus devidos lugares. E o mencionado espelho, sobreposto pela quadrícula, deve ser colocado embaixo [do modelo], no meio da sala ou lugar em que se há de pintar. É preciso garantir que o espelho seja o horizonte, mas que fique acomodado de tal modo que o reflexo de tudo que se há de imitar possa ser visto. Feito isso, é necessário que o pintor se instale adequadamente, com o olhar fixo, com um papel quadriculado em mãos, até que tenha delineado o que vê no espelho, insistindo nas sombras, nas esfumaturas e nas luzes com os seus reflexos apropriados. Se o que foi dito for seguido, sem nenhuma resistência há de se ver a obra alcançar sucesso, como prova a seguinte figura.⁵²

Entretanto, o equilíbrio entre os dois métodos é típico dos artistas ativos até os anos de 1550. A geração de Sorte precisou escolher entre as duas possibilidades, e nessa escolha um juízo de valor relativo à capacidade do artista estava envolvido.

Portanto, por mais explícitas que fossem as intenções de Lamo, a inclusão do *Parecer* de Bernardino não faria o menor sentido para um leitor da Itália central. Ao contrário, isso causaria mesmo um efeito inverso e não faria mais do que confirmar o juízo de Vasari em relação aos artistas lombardos. O que pode fazer compreender melhor o procedimento de Lamo é o fato de ele ser um autor completamente inserido na cultura setentrional. Seus ataques a Vasari certamente que não produziram efeito em Roma ou Florença, mas talvez a recepção fosse outra entre autores do norte como Lomazzo⁵³ e, sobretudo, Armenini.

Bernardino é breve e está longe de poder ser louvado pela clareza de sua explanação. Apesar disso, sua pequena obra pode ser considerada a mais completa descrição relativa ao uso de modelos plásticos auxiliares. Ela sintetiza uma prática de ateliê ao mesmo tempo que encerra um grande capítulo acerca da aplicabilidade dessa prática.⁵⁴ Em pouco tempo, a utilização de modelos plásticos auxiliares perderia força. Primeiro isso se deu em Roma e Florença, pois que somente com um significativo atraso em relação a esse ambiente essa prática de ateliê seria abandonada no norte. Mas assim como acontecera aos seguidores de Michelangelo criticados por Armenini – que tinham como modelo somente o que concebiam em suas men-

tes –, os artistas da virada do século progressivamente passaram a desprezar os modelos plásticos auxiliares. Giovan Battista Trotti, que, como se disse, apresentou o livro de Lamo, foi um dos muitos discípulos de Bernardino. Mais do que isso, o Malosso casou-se com uma sobrinha de Bernardino, e este – ao que parece com a intenção de se certificar de que seu método seria continuado – doou para o jovem aprendiz, em 1574, vários modelos de cera e gesso.⁵⁵ Todavia o Malosso, típico pintor da geração seguinte, “rebelde por natureza e avesso à regra”,⁵⁶ certamente se identificava mais aos métodos que começavam a ser propagados pelas florescentes academias de arte do que às prescrições de seu mestre. Os modelos plásticos passaram então a ser recomendados apenas nos momentos de aprendizado e estudo. Para a realização da obra, ou se observava o que comanda a fantasia, a imaginação ou a idéia, como se queira, ou se atendia às exigências da razão.⁵⁷ Ao escrever a vida de Bernardino com toda minúcia possível, Lamo pretendia, conforme foi dito, corrigir o *esquecimento* de Vasari. Ao incluir o *Parecer* de Bernardino, ele consolidava uma tendência típica da Itália setentrional, a qual legitimava a utilização de modelos plásticos auxiliares enquanto ainda não se mostrava preparada para se sujeitar por completo fosse ao modelo mental, fosse a uma vertente predominantemente científica.

Tradução

O PARECER SOBRE A PINTURA DO SENHOR BERNARDINO CAMPI – PINTOR CREMONENSE⁵⁸

Tendo sido eu, com insistência, amplamente requisitado por alguns pintores amigos meus – sobretudo por Antonio da Udine, Vincenzo da Caravaggio e pelo cremonense Brandimarte dalla Torre⁵⁹ – para que lhes fizesse um discurso sobre a arte da pintura, durante vários dias resisti à vontade deles por saber-me inexperiente para tal empreitada. Mas ao fim, vencido por seus pedidos e para que não pareça que ao fingir não ser capaz eu queira evitar a fadiga, coloquei-me a escrever estas poucas e mal compostas linhas.

Digo então, segundo o meu parecer, a qualquer elevada inteligência que queira aprender a arte da pintura, que antes é necessário aprender a imitar toda espécie de desenho, escolhendo, no entanto, sempre os melhores e mais nobres. Depois, é preciso aprender a retratar o relevo que recebe a luz do alto e incide no meio do mesmo, sempre com atenção a tudo aquilo que faz. É como se se figurasse uma coluna, a qual, recebendo a luz ao meio, fosse sombreada nas demais partes. Depois disso será necessário aprender a retratar a partir do natural, como seria fazer um retrato em cada modo que acontecesse na pintura, e fazê-lo bem.⁶⁰ E surgindo a ocasião de pintar uma história, é necessário esboçar a invenção⁶¹ no melhor modo possível, tendo, no entanto, sempre a lembrança dos desenhos já retratados.

Em seguida, [que o artista] faça uma figura de relevo, em cera, de mais ou menos meio palmo – segundo o seu parecer. Essa figura deve estar em pé, com as pernas um pouco abertas e os braços estendidos, de modo que facilmente se possa moldar com gesso e⁶² produzir em cera tantas quantas forem necessárias para a história. Enquanto estiverem frescas será possível ajustá-las em seus atos, ao passo que se elas endurecerem demasiadamente poderão então ser colocadas por um tempo em água morna, e assim amolecerão. Como o pintor fará tantas figuras quantas precisar, poderá ajustá-las segundo a sua invenção, depois grudá-las sobre uma tábua com o auxílio de um ferro quente e acomodá-las aí de acordo com o seu desenho.⁶³

Depois disso [o pintor] deve tomar uma moldura que esteja no esquadro – isto é, que tenha todos os quatro ângulos retos – e, com um compasso, deve marcar por toda a sua volta uma medida que seja tão grande quanto a cabeça de uma das figuras de cera. Em cada ponto marcado na moldura deve fixar um pequeno prego e, de um prego ao outro, deve estender finos fios por toda a moldura. Isso se deve fazer na altura e no comprimento da moldura, de modo que se obtenha uma quadrícula com quadradinhos *iguais entre si (sic)*.⁶⁴ Ao mesmo tempo, [o pintor] deverá marcar a dita quadrícula sobre o papel que se quer desenhar. Tirará depois a quadrícula da moldura e a colocará reta, em pé, junto às figuras de cera. Fará uma linha ao longo da tábua na qual estão as ditas figuras, a qual deve se encontrar com um dos fios da quadrícula, e

fará outra, transversalmente, a qual deve se encontrar com outro fio da quadrícula. E isso se deve fazer porque o homem, ao retratar, não pode estar seguro do que vê se não for guiado por essas duas linhas. Depois, deverá [o pintor] traçá-las sobre o papel marcado, e tudo aquilo que vir dentro da quadrícula colocada junto às figuras de cera será desenhado sobre o mesmo papel quadriculado. Considerando-se, no entanto, que a obra deva ser vista em um local elevado, o modelo deverá ser posto no alto, acima do pintor. E se o modelo for posto no alto e o pintor estiver embaixo, ao ver se perderá o plano em que repousam as figuras e em que estão marcadas aquelas duas linhas que asseguravam a visão. Portanto, nesse caso será necessário colocar uma tábua atrás das figuras, na qual devem ser desenhadas aquelas duas linhas que se encontram com os fios da quadrícula para que as exigências da visão sejam atendidas.⁶⁵ Mas se a obra tiver de ser vista em um local rebaixado, então o pintor colocará o modelo embaixo estando ele no alto para retratar; e se a obra tiver de ser vista à altura da visão, deve-se colocar o modelo à altura da visão. E em qualquer modo que se tenha de ver a pintura, à altura da visão, em um local elevado ou rebaixado, se for necessário manter uma certa distância, deve-se colocar o modelo distante para retratá-lo. Se, todavia, a obra precisar ser vista de perto, deve-se colocar o modelo próximo, disposto, naturalmente, de um modo que se possa vê-lo. E com esses esforços, bondoso leitor, [o pintor] terá então as figuras conforme a história, as luzes e os caimentos das sombras e o diminuir das figuras em perspectiva.⁶⁶

Apresentando-se figuras vestidas, é então necessário fazer outro modelo de cera que seja bastante esguio, de um palmo e meio, porque se [o pintor] não o fizesse assim a figura vestida ficaria apenas esboçada. Esse modelo deve ser formado como se disse acima e, depois, deve ser acomodado na posição da figura vestida. E, para vesti-lo, é preciso tomar dois tipos de tecido, isto é, um fino e outro grosso, banhando-os com água⁶⁷ e acomodando-os ao redor segundo o juízo. Querendo fazer uma vestimenta grossa, [o pintor] tomará o tecido grosso; querendo fazê-la fina, tomará o tecido fino; se quiser vestir de seda, tomará da mesma seda. Se alguém tiver um pequeno modelo de madeira será bom, mas a mim agradaria mais se ele fosse de tamanho natural, pois que se encontrariam mais coisas que se acomodariam a ele. E se quiser fazê-

lo ficar em pé, que ele tenha uma argola na cabeça para fixá-lo ao forro e, assim, [o pintor] poderá retratá-lo com o auxílio da quadrícula descrita acima – com a ressalva de que esta necessitaria ser feita com a medida da cabeça de tal modelo. A partir daí, procuraria toda espécie de vestimentas segundo o seu parecer.

Se quiser ampliar o desenho da obra, faça-o sobre a quadrícula, e faça com que cada um dos quadradinhos seja tão grande quanto as cabeças das figuras que tiverem de estar na obra; assim, facilmente se remeterão do pequeno ao grande. Apresentando-se na obra figuras nuas, cabeças, braços, mãos ou pés, então é necessário retratar a partir do natural. E querendo fazer as coisas mais perfeitas, observe as coisas antigas e boas de relevo, ou mesmo dos melhores escultores modernos, porque aí se vê uma diferença que o homem por si só não reconhece tão facilmente.

Tendo eu dito acima que é necessário fazer uma figura de cera – e fazer para ela a fôrma de gesso para fundir as demais figuras de cera –, e porque sei que haverá muitos que não saberão fazer isso, digo que se deve fazer deste modo. Feita a figura de cera, e querendo fazer-lhe a fôrma, tome um pouco de argila, triture-a e misture-a com água de modo que ela fique pastosa. Da pasta faça uma base sob a figura e comprima-a⁶⁸ até que se esconda pela metade na dita pasta. Faça com que a argila a envolva corretamente, deixando ver, no entanto, o corpo – nesse caso as costas. Depois faça em volta uma barreira, isto é, um molde de contenção também de argila. Para tal, tome óleo de oliva e passe-o na figura com um pincel.⁶⁹ A seguir consiga gesso quebrado ou marmóreo, o qual deve ser preparado do modo que segue. Tome o mencionado gesso e divida-o em pedaços do tamanho de um ovo. À noite, coloque tudo em um forno, depois que for retirado o pão, e lá dentro deixe ficar até de manhã; só então o retire. Se quiser proceder de outro modo, acenda um bom fogo de carvão e coloque dentro o dito gesso, e deixe-o aí ficar até que esteja bem vermelho. Depois o retire, mas podendo cozinhá-lo no forno é muito melhor. Estando cozido o gesso, é preciso pilá-lo e macerá-lo até que passe por uma finíssima peneira. Depois busque água, a qual deve estar tão quente quanto a mão possa suportar, e nesta destempere o gesso peneirado de modo que não fique nem líquido nem duro. Lance-o⁷⁰ sobre a figura de cera, colocada, como se disse, naquele molde de

contenção de argila, e deixe-o ficar aí até que se tenha prendido. Depois retire a argila que há em volta e embaixo e vire o gesso que está embaixo para cima, e faça com uma faca – atrás, na extremidade – cortes em dois ou três lugares para poder encontrar uma fôrma com a outra, mas sem retirar a figura de dentro. Depois faça em volta, uma vez mais, um molde de contenção de argila. Passe sebo derretido cuidadosamente sobre o gesso, passe óleo de oliva sobre a figura, jogue em cima o gesso mole, como se disse acima, e deixe-o ficar até que se tenha prendido. Assim, a fôrma da figura estará perfeitamente realizada e poderá ser removida pela parte dos pés ou da cabeça. Um caminho poderá ser feito entre um pedaço e outro da fôrma para que aí se possa infundir a cera líquida.

Se quiser produzir as figuras de cera utilize cera nova. Se for verão, para cada libra de cera coloque uma onça de terebintina – se for inverno, serão necessárias duas onças por libra. Coloque a cera em um recipiente

e leve ao fogo. Faça com que esquite completamente, até que se possa suportar um dedo dentro, e quando estiver liquefeita despeje-a na fôrma. Antes disso, no entanto, deixe a fôrma em água morna até que esteja bem banhada. Depois, retire-a da água, enxugue-a com um pano e una as duas partes. Se houver alguma rachadura, preencha-a com argila. Depois, lance dentro a cera como se disse acima. Coloque a fôrma, com a cera dentro, na água fria, e aí a deixe ficar até que a cera endureça. Finalmente, abra a fôrma e encontrará a figura bem formada.

Falei sobre o desenho. Agora me resta lembrar que se devem observar diligentemente as proporções ao fazer as figuras. E, segundo o meu parecer, a proporção é esta que indico aqui ao lado,⁷¹ observando, no entanto, que as figuras de Hércules e outros heróis querem ser mais cheias, e que as figuras das mulheres querem ter as mãos e os pés um pouco menores e as unhas longas.

¹ Comprovadamente utilizados ao menos desde Piero della Francesca (1415-1492) (cf. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Giuntina, 1568, III, p. 264) e até Nicolas Poussin (1593/4-1665) (cf. BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Torino: Giulio Einaudi, 1976 (1672), p. 452-3). Especificamente sobre o uso de modelos plásticos auxiliares no século XV, veja-se FUSCO, Laurie. "The use of sculptural models by painters in the fifteenth-century Italy". In: *The Art Bulletin*. LXIV, 1982, p. 175-94.

² Cf. RAGAZZI, Alexandre. *A tradição da pintura que tem como modelo a escultura*. In: *Daumier escultor: correspondências com a pintura e a obra gráfica*. Dissertação de Mestrado. Orientação de Luciano Migliaccio. Campinas, SP: [s.n.], 2004, p. 3-24; 35-7.

³ A obra cuja análise propomos aqui recebeu anteriormente a atenção de Schlosser e de Barocchi. SCHLOSSER, Julius von. "Aus der bildnerwerkstatt der Renaissance". In: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXI, 1912, p. 111 e ss. BAROCCHI, Paola (Org.). *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971, I, p. 931-5.

⁴ Cf. PINO, Paolo. *Dialogo di pittura. Nuovamente dato in luce*. Vignegia: P. Gherardo, 1548, p. 29b.

⁵ Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Torrentiniana, 1550. Cf. ainda VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 112, 114-5, 120, 122-3; III, p. 264, 543; IV, p. 17, 106, 299-300, 355; V, p. 189-92, 203, 333, 412, 539, 545; VI, p. 177, 179.

⁶ Cf. SORTE, Christoforo. *Osservazioni nella pittura. Con l'aggiornata*

d'una cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona. Venetia: Gio. Ant. Rampazetto, 1594 (1580), p. 20b.

⁷ Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura...* Milano: Paolo Gottardo Pontio..., a instantia di Pietro Tini, 1584, p. 251-3, 321. Cf. ainda LOMAZZO, Gio. Paolo. *Idea del tempio della pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 36, 53.

⁸ Cf. ARMENINI, Giovan Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587 (1586). Apesar de a edição de 1587 ser a mais célebre, houve uma edição em Faenza no ano anterior.

⁹ Cf. LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scultura et pittura: dove ragiona della vita e opere in molti luoghi e a diverse precipi e personaggi fatte dall'eccl. e nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*. Cremona: Christoforo Draconi, 1584, p. 104, em que o autor menciona que naquele momento Bernardino teria 55 anos.

¹⁰ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 117-8, em que Lamo apresenta uma carta de Vespasiano Gonzaga datada de 16 de junho de 1584. Ademais, o prefácio da obra, escrito por Giovan Battista Trotti, o Malosso (1555-1619), traz a data de 1º de dezembro de 1584.

¹¹ Uma terceira edição foi realizada em 1774. O *Discorso* de Lamo e o *Parecer* de Bernardino foram anexados às *noticias* de Giambattista Zaist (ZAIST, Giambattista. *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*. Cremona: Pietro Ricchini, 1774).

¹² Cf. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*. Pisa: Niccolò Capurro, 1821, I, p. 24.

- ¹³ Cf. CAMPI, Antonio. *Cremona, fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*. Milano: Gio. Battista Bidelli, 1645 (1585), p. 215.
- ¹⁴ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 25. Todas as traduções dos trechos doravante citados são de nossa autoria.
- ¹⁵ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 39. Cf. ainda VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, IV, p. 310-1 e, sobretudo, o juízo do Aretino na edição *torrentiniana* (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1550, IV, p. 309-10), em que o pintor cremonense Boccaccio Boccaccino (1468c.-1525) é criticado pela soberba advinda de elogios prematuros, o que, mais tarde, teria feito com que se tornasse motivo de “risos em vez de maravilha”.
- A esse respeito, Robert Klein nota – em seu comentário sobre o capítulo XXXVIII de *Idea del tempio della pittura* – que Lomazzo citava seus contemporâneos em parte por uma consciência de historiador e em parte para evitar inimizades – como acontecera ao próprio Vasari (cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. *Idea del tempio della pittura. Edizione commentata e traduzione di Robert Klein*. Firenze: Istituto Palazzo Strozzi, 1974 (1590), II, p. 639-40).
- ¹⁶ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 90.
- ¹⁷ Cf. PINO, Paolo. Op. cit., p. 23b-24b, em que o *perfeito pintor* seria aquele que reunisse o desenho de Michelangelo (1475-1564) e a cor de Tiziano (1485c.-1576).
- ¹⁸ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 53.
- ¹⁹ Sobre Boccaccino, cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. Op. cit., 1590, p. 158; a respeito do tratado sobre o colorido, cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. Op. cit., 1584, p. 193.
- ²⁰ Pouco se sabe sobre esses pintores. Antonio da Udine, o Moretto, é citado por Lamo (LAMO, Alessandro. Op. cit., 1584, p. 56); teria auxiliado Bernardino na decoração da casa de Alessandro Castiglione. Vincenzo da Caravaggio talvez seja Moietta Vincenzo da Caravaggio, o qual, segundo Lomazzo (LOMAZZO, Gio. Paolo. Op. cit., 1584, p. 421-2), era especialista na composição de frisos *com festões, brasões, grotescas e coisas similares*.
- ²¹ Cf., por exemplo, VINCI, Leonardo da. *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinato Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Firenze: Giunti, 1995, p. 175 e VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 112.
- * A pedido do autor, mantive o acento diferencial (embora tenha sido abolido na última reforma ortográfica), para evitar uma eventual confusão com o homógrafo de timbre aberto [ó]. (Nota do revisor)
- ²² Para maiores detalhes sobre o método proposto por Bernardino, vejam-se a tradução e as notas que a acompanham.
- ²³ Cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., 1587, p. 93-4, 96-9.
- ²⁴ Cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 98.
- ²⁵ Para dar credibilidade ao que acabara de afirmar, Armenini diz que tanto os jovens quanto os velhos de Michelangelo parecem musculosos justamente em consequência de o artista ter utilizado poucos modelos. O que compromete a verossimilhança do relato é que Armenini diz ter ouvido em Milão, de um discípulo de Leonardo (1452-1519), que a este lhe desagradava apenas um fato na obra de Michelangelo, isto é, o de ele ter feito as figuras muito parecidas umas às outras (cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 99). Ora, como se sabe, Michelangelo realizou os afrescos do Juízo entre 1535 e 1541, ou seja, após a morte de Leonardo. Se Leonardo realmente disse algo semelhante, provavelmente se referia aos afrescos do teto da capela Sistina – terminados em 1512 –, os quais ele poderia ter visto entre 1513 e 1516. Quanto à utilização que o próprio Leonardo fez de modelos plásticos, cf. GIOVIO, Paolo. *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaelis Urbianis vita; fragmentum trium diagororum*. In: BAROCCHI, Paola. Op. cit., I, p. 7 e KWAKKELSTEIN, Michael W. “The use of sculptural models by italian renaissance painters: Leonardo da Vinci’s ‘Madona of the rocks’ reconsidered in light of his working procedures”. In: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1563, avril 1999, p. 181-98.
- ²⁶ Cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 221.
- ²⁷ Sobre as razões que fizeram Armenini abandonar Roma, cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 220-1; ZAIST, Giambattista. Op. cit., I, p. 194-5; OLSZEWSKI, Edward John. *Armenini’s treatise on painting. A thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota*. Minnesota: [s.n.], 1974, p. 3.
- ²⁸ Cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 230. Desse modo, o encontro não poderia ser posterior a 1564 porque, quando esteve com Bernardino, Armenini ainda alimentava suas pretensões artísticas, tendo auxiliado o pintor cremonense em uma pintura (cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 221).
- ²⁹ Cf., por exemplo, ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 23: “não basta o olho exterior ... mas é preciso recorrer ao olho do intelecto, o qual, iluminado pelas devidas regras, reconhece o verdadeiro em todas as coisas”. Especificamente sobre o conceito de idéia, veja-se o capítulo XI do segundo livro, p. 137-8.
- ³⁰ ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 24.
- ³¹ Citado por ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 94.
- ³² ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 223.
- ³³ Idem, p. 224.
- ³⁴ Idem, p. 224.
- ³⁵ Cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 55, 84.
- ³⁶ Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da pittura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999 (1436), p. 145 e VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 112. Esse mesmo conceito vasariano foi reutilizado por BORGHINI, Raffaello. *Il riposo*. Firenze: Giorgio Marecotti, 1584, p. 139.
- ³⁷ ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 138-9.
- ³⁸ Cf. *Origine, et progresso dell’Accademia del Disegno, de’ Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (1604) – obra redigida por Romano Alberti quando a Academia foi conduzida por Zuccaro – e *L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti* (1607) – obra escrita pelo próprio Zuccaro e que, de certa forma, desenvolve o que fora esboçado em 1604; ambos in: *Scritti d’arte di Federico Zuccaro* (Col. Fonti per lo studio dell’arte – Inedite o rare – I), Firenze: Leo S. Olschki, 1961. Cf. ainda WAZBINSKI, Zygmunt, *L’Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento – Idea e istituzione*,

- Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987 (sobretudo p. 305-32, *Lo Studio: la scuola fiorentina di Federico Zuccari*).
- ³⁹ A identificação com o *perfeito orador* ciceroniano é totalmente pertinente. Seguindo os preceitos contra-reformistas, o pintor ideal se identifica com o orador ideal – mais do que com o poeta ideal – no que se refere a conceitos como clareza, brevidade e harmonia da composição – todos instrumentos úteis para a persuasão, tanto dos instruídos quanto dos ignorantes, acerca dos assuntos religiosos.
- ⁴⁰ ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil Compagnia di S. Luca, et nobil Academia delli pittori di Roma*. Roma: Francesco Zannetti, 1585, p. 14. Com efeito, Romano Alberti cita PINO, Paolo. Op. cit., p. 10b que, por sua vez, coerentemente havia inserido esse conceito no discurso de Fabio, o personagem florentino do diálogo.
- ⁴¹ ALBERTI, Romano. Op. cit., p. 16.
- ⁴² Cf. ALBERTI, Romano. Op. cit., p. 32.
- ⁴³ Cf. PLATÃO, *Sofista*, 235d-236c.
- ⁴⁴ COMANINI, Gregorio. *Il Figino, ovvero del fine della pittura. Ove quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile, ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Christianesimo. Et si mostra, qual sia imitator più perfetto, e che più diletto, il pittore, ovvero il poeta*. Mantova: Francesco Osanna, 1591, p. 25. Cf. ainda FERRARI-BRAVO, Anna Pupillo. *'Il Figino' del Comanini. Teoria della pittura di fine '500*. Roma: Bulzoni Editore, 1975 – obra que me foi gentilmente indicada pelo professor Luiz Marques.
- ⁴⁵ Cf. COMANINI, Gregorio. Op. cit., p. 81-2.
- ⁴⁶ Termos aqui compreendidos como a oposição entre *téchne* e *physis*, o que, de resto, é uma distinção da qual Comanini está perfeitamente ciente, pois que, no que se refere à criação do poeta, ele recomenda justamente o contrário, isto é, que a fantasia seja preferida à realidade. De alguma forma, portanto, o poeta de Comanini se liga ao poeta *entusiasmado* de Platão (cf. *Íon*, 533d-534b; *Leis* IV, 719c; *Fedro*, 245a).
- ⁴⁷ Agradeço à professora Giuseppina Raggi e ao professor Luciano Migliaccio pelas instigantes conversas acerca desse tema.
- ⁴⁸ SORTE, Christoforo. Op. cit., p. 20a-b.
- ⁴⁹ Encomenda que Sorte recebera de Federico Gonzaga (1519-1540) para o *Palazzo Ducale* de Mântua. Essa obra não foi conservada.
- ⁵⁰ Método fundamentado na projeção geométrica e que se vale do ponto principal – conhecido também como ponto de horizonte ou de perspectiva (cf. VIGNOLA-DANTI. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarii del R. P. M. Egnatio Danti...* Roma: Francesco Zannetti, 1583, p. 4-6) – e do ponto de distância, o qual, nesse caso, deveria ser rebaixado para que fosse criada a ilusão de um escorço mais acentuado. Efetivamente, o resultado corresponde ao afastamento do ponto de distância.
- ⁵¹ Sorte faz alusão à p. 19b, em que expõe o método tradicional – com ponto principal e ponto de distância – para a projeção em perspectiva.
- ⁵² Sorte faz referência a um desenho impresso à p. 21a, o qual representa uma coluna entalhada em escorço.
- ⁵³ A preferência por ciência ou prática e, por conseguinte, a aceitação dos modelos plásticos auxiliares são temas que assumem em Lomazzo uma tal amplitude que ultrapassam em muito os limites aqui estabelecidos. Basta dizer que em diversos momentos o autor se contradiz, sobretudo quando seu interesse é participar do *paragone* entre escultura e pintura e demonstrar a superioridade desta em relação àquela (cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. Op. cit., 1584, p. 252 e LOMAZZO, Gio. Paolo. Op. cit., 1590, p. 36).
- ⁵⁴ Em 1668, Roger De Piles traduziu e comentou um texto escrito entre 1641 e 1665 por Charles Alphonse Du Fresnoy. Nos comentários, De Piles recomenda o uso de modelos plásticos auxiliares (cf. DU FRESNOY, Charles Alphonse. *L'art de peinture*. Paris: Nicolas L'Anglois, 1668, p. 22-3, 109-11). Entretanto, essa exortação à prática aqui em questão deve ser considerada como uma exceção, como um comentário proveniente de um homem que fazia parte, por assim dizer, da *oposição* à *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. A propósito da metodologia apreendida pela Academia, cf. MÉMOIRES *pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664. Publiés pour la première fois par M. Anatole de Montaiglon*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1972 (1853).
- ⁵⁵ Cf. o registro da doação *inter vivos* transcrito por SACCHI, Federico. *Notizie pittoriche cremonesi*. Cremona: Ronzi e Signori, 1872, p. 246-7. Agradeço essa referência ao professor Robert S. Miller, especialista no que se refere a Bernardino.
- ⁵⁶ Cf. VENTURI, Adolfo. *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento*. VI. Milano: Ulrico Hoepli, 1933. Reimpressão Millwood, New York: Kraus Reprint, 1983, p. 935.
- ⁵⁷ Essas exigências poderiam ser sanadas na forma de aparatos mais elaborados como os de Cigoli e Scheiner (cf. KEMP, Martin. *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990, p. 178-81) ou com o rigor científico proporcionado pelos avanços no campo perspectivo-matemático.
- ⁵⁸ Para a tradução, adotou-se a edição a cargo de Christoforo Draconi de 1584 (in: LAMO, Alessandro. Op. cit.). O texto, não paginado, corresponderia às p. 121-29.
- ⁵⁹ Cf. acima, nota 20.
- ⁶⁰ A esse respeito, Paola Barocchi (BAROCCHI, Paola. Op. cit., 1971, I, p. 931, nota 3) já ressaltou como a concepção absolutamente prática da proposta metodológica de Bernardino está ainda em concordância com os preceitos de Leonardo (Cf. VINCI, Leonardo. Op. cit., 1995, p. 171, 175). Ademais, o método de Bernardino – isto é, imitação de desenhos, modelos plásticos e modelo natural – está em conformidade também com Vasari: “Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, esse necessita – depois que tiver a mão um pouco acostumada –, para se tornar mais inteligente nas artes, exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo; ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com trapos fixados às costas, os quais servem como panos e vestimentas. Porque todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem

grande agilidade – estando paradas – àquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem” (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 112). Portanto, apenas depois de acostumada a mão – com os desenhos – é que o pintor deveria se servir dos modelos plásticos. Entretanto, para Vasari, as coisas vivas fazem parte de um programa mais avançado.

⁶¹ Aqui se optou por traduzir *invenzione* por *invenção* – e não *criação* – com a intenção de se evidenciar, tanto quanto possível, a distinção entre aquilo que se alcança por meio da técnica e de esforços pessoais – *in+venio* – e aquilo que pode ser fruto da mente de um *homem criador*. *Invenção* com o sentido de *criação*, todavia, é um conceito que já pode ser sentido, por exemplo, na obra de Comanini.

⁶² No original “ou”, o que parece ser um engano.

⁶³ O método de utilização dos modelos plásticos auxiliares proposto por Bernardino, que insere os modelos em uma espécie de *palco*, encontra semelhanças sobretudo com a prática de Tintoretto (1518-1594); Carlo Ridolfi assim a relata: “[Tintoretto] também se exercitava fazendo pequenos modelos de cera e argila, vestindo-os com panos, procurando minuciosamente através das pregas dos tecidos as formas dos membros. Depois dividia [esses modelos] em pequenas casas e perspectivas feitas com tábuas e cartões, ajustando, pelas janelas, pequenas tochas, extraindo de tal modo as luzes e as sombras. Também suspendia com fios alguns modelos nas vigas para observar os efeitos que produziam quando vistos de baixo, para [assim] formar os escorços que se pintam nos tetos, compondo de tal modo estranhas invenções” (RIDOLFI, Carlo. *Delle maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*. Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, p. 6-7). De todo modo, mesmo em Vasari encontram-se recomendações semelhantes: “Costumam ainda muitos mestres, antes de transferir a história para o cartão, fazer um modelo de argila sobre um plano, dispondo de forma circular todas as figuras para ver os contrastes, isto é, as sombras que, atrás das figuras, são causadas por uma lâmpada, ... E desse ponto, reproduzindo o todo da obra, fazem as sombras que atingem o dorso de uma e de outra figura, de modo que, por esses procedimentos trabalhosos, os cartões e a obra se mostram melhor realizados quanto à perfeição e à força, e do papel se destacam pelo relevo – o que revela o conjunto mais belo e melhor acabado” (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 120).

⁶⁴ Trata-se de um recurso recomendado ao menos desde Alberti (ALBERTI, Leon Battista. Op. cit., p. 109-10) e Leonardo (VINCI, Leonardo. Op. cit., 1995, p. 189-90 [não obstante VINCI, Leonardo. Op. cit., 1995, p. 163-4]), aprovado por Dürer (cf. com a gravura *Ilustrador que desenha uma mulher deitada*, in: *Uderweysund der messung*, Nüremberg, 1538), Michelangelo Biondo (BIONDO, Michelangelo. *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo et della dottrina di conseguirla agevolmente et presto...* Vinegia: Appolline, 1549, p. 11b-12a), Vasari (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, I, p. 119) e Christoforo Sorte (SORTE, Christoforo. Op. cit., p. 20a-20b) e condenado por Paolo Pino (PINO,

Paolo. Op. cit., p. 16b), que critica declaradamente Alberti.

⁶⁵ Quanto a esse inconveniente, convém recordar as soluções apontadas por De Piles: ou o pintor deveria *sustentar os modelos no ar com finos e discretos fios* – à maneira de Tintoretto (cf. nota 63) – ou deveria *dispô-los sobre uma malha de fios de ferro* (DU FRESNOY, Charles Alphonse. Op. cit., p. 110). Sobre os escorços, cf. ARMENINI, Giovan Battista. Op. cit., p. 89-92. Cf. ainda com o método utilizado por Giulio Romano e Christoforo Sorte (SORTE, Christoforo. Op. cit., p. 20a-b). Ademais, a proximidade entre os métodos de Bernardino e Giulio Romano é evidenciada ainda mais porque se sabe que o jovem Bernardino, após deixar o ateliê de Giulio Campi, transferiu-se para Mântua, para junto de Hippolito Costa, para acompanhar os trabalhos que realizavam Rinaldo Mantovano e Fermo Ghifoni (Guiso) a partir dos cartões de Giulio Romano – Bernardino somente retornaria a Cremona em 1541 (cf. LAMO, Alessandro. Op. cit., p. 29).

⁶⁶ Sobre essas questões, cf. o livro V das *Regole del disegno* de Carlo Urbino da Crema (in: PANOFSKY, Erwin. *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*. Trad. Daniel Arasse. Paris: Flammarion, 1996 (1940), sobretudo p. 49-58), em que o autor se dedica ao estudo das figuras vistas em visão normal, de baixo para cima e de cima para baixo. Todavia, Carlo Urbino é absolutamente claro quando se trata de condenar a utilização de modelos plásticos auxiliares (cf. PANOFSKY. Op. cit., p. 54, nota 153), e sua contraposição com Bernardino é tanto mais interessante porque sabemos que, até 1565, Carlo Urbino forneceu desenhos para Bernardino (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).

⁶⁷ Essa prática parece derivar da observação dos relevos greco-romanos da Antigüidade e, de acordo com Vasari, era utilizada ao menos desde Piero della Francesca (1415-1492): “Piero cultivou bastante o hábito de fazer modelos de argila, e sobre eles colocava tecidos molhados com infinidades de pregas para reproduzi-los e, assim, servir-se deles” (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, III, p. 264). Cf. ainda o que o Aretino diz sobre Niccolò Soggi (1492-1542): “Niccolò também se dedicou muito a fazer modelos de argila e de cera, colocando sobre eles tecidos e peles molhadas (...)” (VASARI, Giorgio. Op. cit., 1568, V, p. 189).

⁶⁸ O verbo é *calcare*, aqui traduzido como comprimir, mas que também significa decalcar.

⁶⁹ Nesse ponto, Bernardino interrompe a descrição a respeito do modo em que devem ser feitas as formas para ensinar como se trabalha com o gesso.

⁷⁰ Bernardino retoma aqui a descrição a respeito do modo em que devem ser feitas as formas.

⁷¹ Bernardino se refere a dois desenhos reproduzidos ao lado do texto. Em um deles há um homem nu, em pé, de frente, ao passo que no outro o homem está de perfil. A quadricula está sobreposta a ambos os desenhos.