

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Rita de Cassia Batista de Oliveira

A vitória de Michelangelo no certame de Giorgio Vasari

São Paulo
2009

Rita de Cassia Batista de Oliveira

A vitória de Michelangelo no certame de Giorgio Vasari

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch.

São Paulo
2009

Para minha mãe.

Agradecimentos

Muito especialmente ao Prof. Dr. Leon Kossovitch, orientador competente e dedicado.

Ao Professor João Adolfo Hansen e à Professora Adma Muhana, pelas importantes sugestões por ocasião do exame de qualificação.

A todos os meus professores do Departamento de Filosofia e, em particular, Maria das Graças de Souza, Marco Zingano e Caetano Ernesto Plastino.

Aos professores do Departamento de Letras, Marcos Martinho, Elaine Sartorelli e Angélica Chiappetta.

Aos colegas do Grupo de Estudos Renascentistas, coordenado pelo Professor Sergio Cardoso.

À Lourdes Migliavacca e à Patrícia Aranovich, amigas que tanto me auxiliaram com as traduções do toscano.

Ao Márcio Junji, grande amigo e crítico número um, mesmo que às vezes contra sua vontade.

À Celeste Marcondes e à Maristela Salione, que muito me encorajam desde antes do cursinho.

À Jacira Freitas, ao Marco Giannotti e todos que colaboraram de alguma forma, em algum momento.

À Mariê, Maria Helena, Verônica e todos os funcionários da secretaria do Departamento de Filosofia.

Ao Alexandre Agnolon, pelo valioso auxílio com as traduções do latim de Plínio.

À Silvinha, Lya, Tininha, Paulo, Márcio, Ciro e todos os amigos de ontem, hoje e sempre, que leram, opinaram, criticaram...

Àquele cuja paciência se esgotou, tão perto do final, mas que foi um ponto de apoio insubstituível durante grande parte da jornada.

À minha família, principalmente minha mãe amada, que dá sentido a qualquer coisa a que eu me proponha fazer na vida.

Por último, mas acima de tudo, a Deus.

“Confitébor Dómino in toto corde meo”.

RESUMO

OLIVEIRA, Rita de Cassia Batista. A vitória de Michelangelo no certame de Giorgio Vasari. 2009. 81 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Em *As Vidas dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos*, Giorgio Vasari afirma que Michelangelo supera e vence a todos os artífices antigos e modernos.

Este trabalho investiga como Michelangelo alia a virtude de conhecer as regras das artes antigas e a de alçar-se para além delas, a partir do que escreve Vasari acerca do artífice e de sua pintura, escultura e arquitetura, unidas como “artes do desenho”.

As preceptivas de que trata Vasari delimitam o campo para uma análise tanto da observância quanto das variações que Michelangelo insere nas regras de artes da Antiguidade.

O antigo, colocado em um novo lugar, abre caminhos para os artífices de todas as gerações posteriores, pois Michelangelo afrouxa os laços que os fazia pintar, esculpir e arquitetar dentro dos estritos limites da tradição greco-romana.

Palavras-chave: Renascimento; pintura, escultura e arquitetura; Michelangelo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Rita de Cassia Batista. 2009. The victory of Michelangelo in Giorgio Vasari's contest. 81 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2009.

In *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, Giorgio Vasari claims that Michelangelo surpasses and triumphs at all the ancient and modern artificers.

This research investigates the way Michelangelo associates the virtue of knowing the ancient art rules and the virtue of going beyond them, according to what Vasari writes about the artificer and his painting, sculpture and architecture, gathering as “the arts of design”.

The preceptives which Vasari deals with delimit the field of the analysis of the observance and of the variations Michelangelo inserts in the art rules from Antiquity.

The ancient, in a new place, opens ways to the artificers of all posterior generations, since Michelangelo looses the ties which made them to paint, to sculpt and to architect under the strict limits of the Greek-Roman tradition.

Key Words: Renaissance; painting, sculpture and architecture; Michelangelo.

SUMÁRIO

Capítulo 1 – A perfeição das artes.....	7
Capítulo 2 – Emular a Antiguidade e amplificar Michelangelo: A vitória.....	28
Capítulo 3 – A licença de Michelangelo.....	53
Referências Bibliográficas.....	76

“Somos anões sobre os ombros de gigantes. Assim, vemos melhor e mais longe do que eles, não porque nossa vista seja mais aguda ou nossa estatura maior, mas porque eles nos elevam até o nível de toda a sua gigantesca altura”.

Bernardo de Chartres

Capítulo 1

A perfeição das artes

Em *As vidas dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos* Giorgio Vasari escreve biografias de artífices, de Cimabue e Giotto aos de sua época; e nos prefácios acrescenta informações também sobre aqueles da Antigüidade. Como propõem os proêmios de *As Vidas*, as artes da pintura, escultura e arquitetura atingiram um grau elevadíssimo com os antigos, atravessaram um período de declínio e trevas – principalmente a partir da saída de Constantino de Roma para estabelecer a sede do Império em Bizâncio –, renasceram com Cimabue e Giotto, e a partir da herança deixada por artífices que os seguiram e melhoraram os preceitos reencontrados, o auge da perfeição é atingido por Leonardo, Rafael e Michelangelo. Este último, o mais perfeito de todos, atinge a perfeição não em uma, mas nas três artes do desenho conjuntamente – pintura, escultura e arquitetura. Referindo-se à superioridade de Michelangelo em relação aos antigos e modernos¹, Vasari afirma:

“Mas aquele que, entre mortos e vivos, leva a palma², transcende e cobre a todos é o divino Michelangelo Buonarroti, que não só detém o

¹ Vasari denomina “modernos” seus contemporâneos.

² A expressão “levar a palma” refere-se às honras atribuídas aos atletas na Antigüidade, conforme Vitruvius: “Os antigos gregos cumularam de tão grandes honras os gloriosos atletas que venciam em Olímpia, Corinto e Nêmea que não apenas lhes prestavam louvores com palma e coroa enquanto permaneciam nos jogos, como também, ao regressarem vitoriosos às suas cidades, os levavam triunfantes em

principado de uma destas artes, mas de todas as três juntas. Ele supera e vence não somente todos aqueles [modernos] que quase venceram a natureza, mas aqueles mesmos antigos famosíssimos, que tão louvadamente, fora de qualquer dúvida, a superaram: o único que triunfa sobre aqueles, estes e sobre ela, não se imaginando alguma coisa estranha e muito difícil, que ele com a virtude do seu diviníssimo engenho, mediante a indústria, o desenho, a arte, o juízo e a graça, de longe não a transpasse³”.

O texto evidencia um caminho que parte de um início, passa por melhoras e chega à perfeição nas artes da Grécia e Roma antigas – ainda que não alegue olhos, mas apenas ouvidos, ou seja, por não haver mais as obras, mas apenas o que se escreveu sobre elas na proximidade daqueles tempos⁴, por isso o texto transfere o processo observado desde Giotto até o

quadrigas para dentro dos recintos e para a pátria, sendo-lhes atribuída uma pensão vitalícia suportada pelo Estado”. (Vitruvius – Tratado de Arquitetura – Tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel, IST Press, Lisboa, 2006, Livro IX, Preâmbulo, p. 325)

³ Vasari, Giorgio – *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti – Introduzione di Maurizio Marini, Edizione integrale, Grandi Tascabili Economici Newton*, Roma, 2005, Proemio, p. 555. “*Ma quello che fra i morti e’ vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michelagnolo Buonarroti il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro, ch’hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d’ogni dubbio la superarono: et unico si trionfa di queglii, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna sì strana e tanto difficile, ch’egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l’industria, il disegno, l’arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi*”. Nesse trecho, bem como em todos os seguintes, a tradução é minha, diretamente do original toscano.

⁴ Conf. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, Proemio, p. 268.

seu presente, propondo que poderia ter ocorrido algo semelhante na pintura e escultura de outros tempos. Ao apogeu das artes na Antigüidade seguiu-se o declínio, até a completa ruína, ou seja, a morte⁵; só então se fala na restauração delas e, “para dizer melhor, renascimento⁶”, sobre o que se pode discorrer com melhor fundamento estando as obras, diferentemente das antigas, diante dos olhos. Este renascimento tem um princípio incipiente, é melhorado no decorrer de três idades⁷ – infância, juventude e maturidade –, até atingir o cimo da perfeição,⁸ como se viu, com Michelangelo.

⁵ O declínio das artes, segundo visto por Giorgio Vasari, assim como o uso que ele faz da palavra morte para pôr a questão diante dos olhos do leitor, serão tratados mais adiante.

⁶ Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio delle vite*, p. 101. “*Però, lasciando questa parte indietro, troppo per l’antichità sua incerta, vegniamo alle cose più chiare, della loro perfezzione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita; delle quali con molti miglior fundamenti potremo ragionare*”

⁷ Conf. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 268. Vasari divide os modernos em três fases ou idades, infância, juventude e maturidade, metáforas que respectivamente evidenciam os progressos das três artes que, após nascerem, seguem melhorando até a perfeição.

⁸ Conf. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 269. “Considerando essas coisas por mim mesmo com muita atenção, julgo ser uma propriedade e uma particular natureza dessas artes que, de um humilde princípio, pouco a pouco vão melhorando até atingir o cimo da perfeição”. (“*Queste cose considerando io meco medesimo attentamente, giudico ch’e’ sia una proprietá et una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino appoco appoco migliorando, e finalmente pervenghino al colmo della perfezzione.*”

Para Vasari, já na Antigüidade, nos tempos de Apeles, “cada coisa é perfeita e belíssima, e não se pode imaginar melhor”⁹; não apenas as formas e as atitudes do corpo são excelentes na pintura, mas também os afetos e as paixões. Também a escultura é inteiramente perfeita¹⁰.

Como se vê, a natureza havia sido superada pelos antigos, desde que considerada a autoridade dos antigos que escreveram sobre o assunto, principalmente Plínio, em que são muitos os exemplos do que seja a natureza vencida pela arte:

⁹ *Idem, ibidem*, p. 269. “*Ma poi in Erione, Nicomaco, Protogene et Apelle, è ogni cosa perfetta e bellissima, e non si può imaginar meglio, avendo essi dipinto non solo le forme e gli atti de’ corpi eccellentissimamente, ma ancora gli affetti e le passioni dell’animo*”.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 268. A partir de um humilde princípio essas artes melhoram até ser julgadas perfeitas: “Se for para dar fé àqueles que estiveram próximos àqueles tempos e puderam ver e julgar as fadigas dos antigos, as estátuas de Canaco são muito duras, sem vivacidade ou movimento algum, e muito longe da verdade; e daquelas de Calamide se diz o mesmo, embora sejam mais suaves que as anteriores. Depois vem Miron que em nada imitou a verdade da natureza, mas deu às suas obras tanta graça e proporção que se pode com razão chamá-las de belas. No terceiro grau se encontra Policeto, e outros igualmente célebres, os quais, como se afirma e se deve crer, as fizeram perfeitas”. (“*se e’ si ha a dar fede a coloro che furono vicini a que’ tempi, e potettono vedere e giudicare de le fatiche degli antichi, le statue di Canaco esser molto dure e senza vivacità o moto alcuno, e però assai lontane dal vero, e di quelle di Calamide si dice il medesimo, benché fussero alquanto più dolci che le predette. Venne poi Mirone, che non imitò affatto affatto la verità della natura, ma dette alle sue opere tanta proporzione e grazia che elle si potevono ragionevolmente chiamar belle. Successe nel terzo grado Policeto e gli altri tanto celebrati, i quali, come si dice e credere si debbe, interamente le fecero perfette*”.

“Nos jogos promovidos por Cláudio Pulcro, a pintura do cenário provocou grande admiração: realmente, os corvos, capturados pela semelhança, tentaram pousar na imagem das telhas¹¹”.

Este exemplo aparentemente alude a telhas pintadas em um cenário, tão semelhantes às verdadeiras, que os corvos, “capturados pela semelhança”, querem pousar nelas. Mais à frente, não um animal, mas um homem – e no caso um pintor – foi enganado, acreditando ser verdadeiro o que havia sido pintado:

“Conta-se também que [Parrásio] desceu ao certame com Zêuxis; quando este havia apresentado uvas pintadas com tal sucesso, que as aves voaram em direção à cena, o próprio Parrásio apresentou uma cortina pintada com tamanha verdade representada, que Zêuxis, vangloriando-se em virtude do juízo das aves, reclamou. Finalmente, removida a cortina, apresentaram-lhe a pintura e após reconhecer seu erro, concedeu a palma com franco pudor, uma vez que se o próprio [Zêuxis] havia logrado as aves, Parrásio, por seu turno, [lograra] o artífice¹²”.

¹¹ Plínio, – *Natural History*, IX, book XXXV, english translation by H. Rackham, M.A., Harvard University Press, London, 2003, 23, p. 276. “*habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent*”. Nas traduções de Plínio para o português, contei com o valioso auxílio de Alexandre Agnolon.

¹² *Idem, ibidem*, 65, p. 308. “*descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens*

Os exemplos seguem num crescente e, ao fim, pôr as obras pintadas diante de animais passa a ser critério para testar a perfeição alcançada pelo artífice:

“Existe ou existiu também dele [Apeles] um cavalo, pintado por ocasião de um concurso, a propósito do qual ele recorreu da decisão dos homens para a dos quadrúpedes sem voz. Com efeito, percebendo que seus concorrentes levavam vantagem por suborno, trouxe cavalos e exibiu-lhes as pinturas de cada um; eles relincharam para o cavalo de Apeles. A partir daí passou-se sempre a utilizar essa prática de teste artístico”¹³.

Todos esses fatos suscitam grande admiração, além do que evidenciam como lugar comum o certame no qual a natureza é vencida pela arte, argumento epidítico por excelência, assim como a emulação entre os artífices. Parrásio e Zeuxis rivalizam em suas pinturas; Zeuxis, que havia vencido a natureza, é derrotado por Parrásio.

Outro aspecto envolvido nessa questão é o fato de que um ser humano que viva cerca de cem anos já pode dar-se por satisfeito, enquanto um retrato dessa pessoa durará muito mais, anos depois que ela morrer.

flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingênuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem”.

¹³ *Idem, ibidem, 95, p. 330. “est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadrupedes provocavit ab hominibus. namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum équo adhinnivere. idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur”.*

Além disso, mesmo quando desaparecidas, como é o caso das mais famosas pinturas gregas da Antiguidade citadas por Plínio, essas obras podem ser copiadas, como descritas em textos, conforme descreve Varrão¹⁴. Mesmo durante a vida do homem ilustre, seu retrato pode estar em várias partes do mundo, lugares em que o retratado evidentemente não está. Também, a perfeição nas artes – e sua superação da natureza – está ligada à duração; resistindo às intempéries, como na pintura que, conforme Plínio, atingida por três raios, não sofre danos e desperta, assim, mais admiração¹⁵.

Entretanto, Vasari deixa os antigos à parte, para que cada leitor possa ler sobre as artes antigas na própria fonte¹⁶, e segue para os tempos

¹⁴ Conf. Plínio, *op. cit.*, 11, p. 266: “Que se nutrisse outrora amor ardente pelos retratos são testemunhas Atiço, o famoso amigo de Cícero, que publicou obra a respeito, e Marcos Varrão que, com tão nobre generosidade, encontrou meios de inserir, na grande produção dos seus livros, os retratos de até setecentas personalidades; ele não permitiu que as imagens deles desaparecessem e que a longa passagem do tempo prevalecesse sobre os homens; tornou-se assim o criador de um privilégio invejado até mesmo pelos deuses, pois não só lhes conferiu imortalidade, como também os espalhou por todas as terras, de modo que pudessem estar presentes em qualquer lugar”. (*“imagineum amorem fragrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imagineibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique céu di possent”.*)

¹⁵ *Idem, ibidem*, 69, p. 312: “*haec ibi ter fulmine ambusta neque oblitterata hoc ipso miraculum auget*”.

¹⁶ Conf. Vasari, *op. cit.*, *Proemio*, p. 267. “Deixando de lado muitas coisas de que eu poderia me servir de Plínio e de outros autores, se eu não quisesse, contra a crença talvez de muitos, deixar cada um livre para ver as fantasias de outros nas próprias

em que os olhos são melhor juiz do que os ouvidos. Considera os aperfeiçoamentos na arquitetura da primeira idade do renascimento, com melhores proporções, construções não apenas estáveis e robustas, mas também, diferentemente das precedentes, ornadas em todas as partes. Esses ornamentos são confusos e imperfeitos¹⁷, pois os artífices de então não observam nas colunas a medida e as proporções que a arte requer, enquanto misturam as ordens dórica, coríntia, jônica e toscana. Desse modo, as invenções provêm em parte dos cérebros dos artífices e em parte das antiguidades vistas por eles¹⁸. Apesar disso, comparadas com as obras anteriores, algumas partes das mais recentes não são desagradáveis aos tempos de Vasari¹⁹.

O mesmo ocorre com a escultura dessa primeira idade, que Vasari considera muito boa por haver se distanciado da maneira²⁰ grosseira dos

fontes”. (*“lasciando da parte molte cose di che io mi sarei potuto servire di Plinio e d'altri autori, se io non avessi voluto, contra la credenza forse di molti, lasciar libero a ciascheduno il vedere le altrui fantasie ne' proprii fonti”*.)

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 269: “*Ma quelli certo la migliorarono assai, e fece non poco acquisto sotto di loro; perché e' la ridussero a migliore proporzione, e fecero le lor fabbriche non solamente stabili e gagliarde, ma ancora in qualche parte ornate; certo è nientedimeno che gli ornamenti loro furono confusi e molto imperfetti, e per dirla così, non con grande ornamento*”.

¹⁸ *Idem, ibidem*. “*perché nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, né distinsero ordine che fusse più dorico, che corintio o ionico o toscano, ma alla mescolata con una regola senza regola, faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio. E le invenzione furono tutte, parte di lor cervello, parte del resto delle anticaglie vedute da loro*”.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

²⁰ Maneira no sentido de “a mão”, a habilidade daquele que faz a obra; noção bastante próxima a estilo, termo associado à identidade de alguém – na Antiguidade, estilo era

gregos²¹, mas que ainda assim continua rude, sem muito engenho por parte dos artífices, que fazem estátuas sem dobras, atitudes ou movimentos, podendo adequadamente ser chamadas de estátuas²². A partir da melhora do desenho por Giotto, muitos outros melhoram as figuras de mármore e de pedra. Mas, no desenho, ainda falta muito para que se atinja a perfeição, não tendo sobrevivido muitas coisas boas que os artífices de então tenham podido ver e, assim, podido imitar²³.

A pintura daqueles tempos não é mais afortunada, embora por estar mais em uso, tenha mais artífices e por isso faça progressos mais evidentes

um ponteiro ou pequeno instrumento com que os antigos escreviam em tábuas enceradas. No caso de um pintor, seu estilo seria sua maneira própria de pintar. Segundo John Shearman, “já em 1442 um soneto incluía *maniera* entre os dons que Pisanello recebera do céu; e em 1550 Vasari a enumerava entre as cinco qualidades que, por serem mais altamente desenvolvidas na arte do século XVI do que na do século XV, conferiam superioridade ao seu período. O conceito de *maniera*, tomado de empréstimo à literatura de costumes, fora originalmente uma qualidade – uma qualidade desejável – do procedimento humano. (...) Era, acima de tudo, uma graça palaciana. O significado persiste, não só através da sua transferência na Itália às artes visuais, mas também ao seu equivalente moderno, “estilo”. *Maniera*, portanto, é um termo há muito instalado na literatura de um modo de vida tão estilizado e refinado que constituía, na verdade, uma obra de arte por si mesmo; daí a sua fácil transposição para as artes visuais”. Shearman, John. O Maneirismo, tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da USP, 1978, pp. 15-16.

²¹ Vasari refere-se à figuração grega executada após São Silvestre. Vituperada, esta também é chamada “velha”, em contraposição à “antiga”, digna de louvor. Ver também estudo de Panofsky, Erwin. Renascimento e renascimentos na Arte Ocidental. Lisboa: Editorial Presença, pp. 48-49.

²² Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 269.

²³ *Idem, ibidem.*

do que a arquitetura e a escultura²⁴. Assim, Vasari propõe que, primeiro com Cimabue e depois com Giotto, a maneira grega²⁵ desaparece completamente, nascendo uma nova que se denomina “maneira de Giotto”, por ter sido encontrada por ele e posteriormente imitada por todos²⁶. Pois Giotto aperfeiçoa as atitudes das figuras, dá mais vida às cabeças, faz dobras nas roupas mais em conformidade com a natureza, o que anteriormente não se fazia. Além disso, é o primeiro a fazer transparecer os afetos, temor, esperança, ira e amor; e usa de muita suavidade no lugar onde havia escabrosidade²⁷. Os sucessores lhe melhoram o lineamento, o colorido e a maneira, mas não a ponto de que seja estranha à arte de Giotto. Ainda assim, os que Vasari enquadra na primeira idade, os posteriores a Giotto, não são merecedores de grande louvor, como escreve:

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 270.

²⁵ Novamente Vasari refere-se à figuração executada a partir de São Silvestre. Em *As Vidas*, os tempos do Papa Silvestre, assim como do imperador Constantino, denotam limites; o gênero epidítico constrói o declínio das artes a partir desses nomes importantes, que seriam os “primeiros”. Conf. *Proemio*, p. 268, e *Proemio delle Vite*, pp. 108-109: “Mas para que melhor se compreenda aquilo que eu chamo velho e antigo, antigas foram as coisas antes de Constantino, de Corinto, Atenas e Roma e de outras famosíssimas cidades, feitas até Nero, os vespasianos, Trajano, Adriano e Antonino; por isso as outras, de São Silvestre adiante, se chamam velhas e foram construídas com sobras dos gregos, os quais sabiam mais tingir do que pintar”. (“*Ma perché più agevolmente s'intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma, e d'altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano et Antonino; perciò che l'altre si chiamano vecchie, che da S. Salvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de' Greci; i quali piuttosto tingere che dipignere sapevano*”.)

²⁶ Vasari, *op. cit.*, p. *Proemio*, 270.

²⁷ *Idem, ibidem*.

“Os mestres desse tempo, por mim colocados na primeira parte, merecem aquele louvor e ser tidos naquela conta que merecem as coisas feitas por eles, desde que considerado, como ainda aquelas dos arquitetos e pintores daqueles tempos, que não tiveram ajuda anteriormente, e tiveram de encontrar o caminho por si mesmos; e o começo, ainda que pequeno, é sempre digno de não pequeno louvor”²⁸.

Os artífices da segunda idade, que de acordo com a citação inicial quase vencem a natureza, acrescentam muito às três artes reencontradas. A partir de Giotto, vêm os melhoramentos da saída da infância. Pouco falta então, como Vasari afirma, para que haja plenitude e perfeição nas três artes²⁹. Escreve ele:

“Porque primeiro com o estudo e com a diligência do grande Filippo Brunelleschi a arquitetura reencontrou as medidas e as proporções dos antigos (...) e então se distinguiu ordem por ordem e se fez ver a diferença que havia entre elas³⁰”.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 269. “*Laonde que’ maestri che furono in questo tempo, e da me son stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode e d’esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, pur che si consideri, come anche quelle delli architetti e de’ pittori di que’ tempi, che non ebbono innanzi aiuto, et ebbono a trovare la via da per loro; et il principio, ancora che piccolo, è degno sempre di lode non piccola*”.

²⁹ Conf. p. 271: “*Ora, poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre arti, e cavatele da la fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorato ogni cosa*”.

³⁰ *Idem, ibidem*. “*Elle imitino appunto la verità della natura. Perché prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l’architettura ritrovò le misure e le*

As regras, ausentes da produção dos artífices da primeira idade, são retomadas, de sorte que cada ordem arquitetônica com seu decoro, suas medidas, se distinga inteiramente; nenhum ornamento da ordem jônica se apresente em edificação dórica, nenhuma construção toscana se misture à comensurabilidade da ordem coríntia. Mais figuras e ornamentos reencontram os dos capitéis e cornijas antigos, que dão graça às coisas e fazem conhecer a excelência daquela arte³¹. Vasari, todavia, não pode considerar essas artes absolutamente perfeitas uma vez que ainda lhes faltava algo³².

Essa segunda idade executa obras tão boas que pouco nelas há a ser aprimorado. Com esculturas que perdem a rigidez anterior e se aproximam do aspecto de um ser vivo³³, a maneira tem mais graça, é mais natural, ordenada, melhor desenhada e proporcionada. Assim como na pintura, em que novas maneiras de colorir e escorçar dão maiores evidência e naturalidade,³⁴ os artistas

“procuraram fazer o que viam no natural e não mais, de modo que suas obras fossem melhor consideradas e compreendidas (...) fazendo

proporzioni degli antichi (...) et allora si distinse ordine per ordine e fecesi vedere la differenza che era tra loro”.

³¹ *Idem, ibidem.*

³² *Idem, ibidem.* “Non le chiamo già perfette, perché, veduto poi meglio in questa arte, mi par potere ragionevolmente affermare che le mancava qualcosa”.

³³ *Idem, ibidem*, p. 272. “le loro statue cominciarono a parere presso che persone vive, e non più statue come le prime”.

³⁴ *Idem, ibidem.*

esperar aquele fruto que vem depois, e que em breve elas alcançassem sua perfeita idade³⁵”.

Em suma, a regra, a ordem, a medida, o desenho e a maneira, elementos fundamentais no processo de elevação das artes, são praticados pelos artífices da segunda fase; ainda que não de todo perfeitas, suas obras contribuem para que na idade seguinte as artes cheguem à maturidade.

Na terceira idade, também denominada moderna, o desenho atinge a perfeição, mostrando todas as minúcias da natureza, lugares, casas, dobras de roupas, cabelos; igualmente as atitudes, os movimentos, para Vasari não mais repreensíveis; diferenciam-se também as características de velhos, jovens, crianças, assim como os estados de alma, com o que as figuras tornam-se vivas. A ordem é atribuída a uma invenção abundante, a graça ultrapassa a medida, embora haja correspondência entre os membros; pois na regra está contida a licença, da qual se tratará adiante. Tudo isso não operava antes, apesar de artífices da segunda idade se terem aproximado dessas dificuldades e, em muitos casos, as tenham resolvido em parte.

³⁵*Idem, ibidem. “Così cercaron far quel che vedevono nel naturale e non più; e così vennon ad esser più considerate e meglio intese le cose loro, e questo diede loro ardimento di metter regola alle prospettive e farle scortar appunto, come facevano, di rilievo, naturali e in propria forma, e così andarono osservando l'ombre et i lumi, gli sbattimenti e le altre cose difficili, e le composizioni delle storie con più propria similitudine, e tentarono fare i paesi più simili al vero, e gli álbori, l'erbe, i fiori, l'arie, i nuvoli, et altre cose della natura, tanto che si potrà dire arditamente che qeste arti sieno non solo allevate, ma ancora ridotte nel fiore della lor gioventù, e da sperare quel frutto che intervenne di poi, e che in breve avessino a venire a la loro perfetta età”*

Completado um ciclo, o ápice do processo é atingido por Michelangelo, perfeito nas três artes do desenho, pintura, escultura e arquitetura. É a primeira vez que um texto sobre artes faz essa junção; antes de Vasari, o discurso da pintura, da escultura e da arquitetura separa essas artes. Com Vasari, o discurso as relaciona com o conceito comum a elas do desenho; em *As Vidas*, embora difiram, as três artes confraternizam como filhas do mesmo pai, o desenho³⁶.

Com Michelangelo, a perfeição é máxima: nada mais havendo a melhorar, teme-se o declínio³⁷. Superando não apenas os artífices da segunda idade, mas também os antigos, a arte de Michelangelo recebe o mais alto louvor: se os antigos superaram a natureza e os da segunda idade quase a venceram, Michelangelo triunfa sobre todos³⁸; não há dificuldade com a qual seus antecessores tenham se deparado que ele não supere³⁹.

³⁶ *Idem, Proemio di tutta l'opera*, p. 37. Ver também Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 56.

³⁷ *Idem, Proemio*, p. 268. "[a arte] havia subido tão alto, que mais rápido se podia temer o declínio, que esperar ainda mais aumento". ("*l'arte] sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più aumento*").

³⁸ *Idem, Proemio*, p. 555. "Ele supera e vence não somente todos aqueles [modernos] que quase venceram a natureza, mas aqueles mesmos antigos famosíssimos, que tão louvadamente, fora de qualquer dúvida, a superaram". ("*Costui supera e vince non solamente tutti costoro, ch'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono*"). Nesse sentido, conta Vasari que Michelangelo eternizou Moisés. Mais que isso, conta que ele preparou-lhe o corpo para a ressurreição antes de todos os demais homens: "Moisés pode agora ser chamado o amigo de Deus mais do que nunca, já que Deus permitiu que seu corpo fosse preparado para a ressurreição antes dos outros pela mão de Michelangelo". (*Idem, Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1213: "*Moisè può più oggi*

Engenho, indústria, desenho, arte, juízo e graça, como se verá a seguir, são algumas das noções fundamentais que articulam a obra de Michelangelo. A graça opera em toda a obra de Vasari, como se lê na citação que inicia o presente estudo. Pouco adiante, Vasari compara as esculturas de Michelangelo às precedentes; estas sobressaem devido a um

“fundamento mais sólido, uma graça mais inteiramente graciosa e uma muito mais absoluta perfeição, conduzida com uma certa dificuldade tão fácil na sua maneira, que nunca será possível ver melhor⁴⁰”.

Em Vasari também se afirma o modo pelo qual a dificuldade em Michelangelo é conduzida facilmente. Quanto à *Pietà*, Michelangelo

“tanto adquiriu no estudo da arte, que era incrível ver os pensamentos elevados e a maneira difícil, com facilíma facilidade por ele exercitada, para assombro daqueles que não estavam acostumados a

che mai chiamarsi amico di Dio, poiché tanto innanzi agli altri ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione, per le mani di Michelagnolo”.

³⁹ *Idem, Proemio*, p. 556. “Mal se imaginando alguma coisa tão estranha e tão difícil, que ele, com a virtude de seu diviníssimo engenho, mediante a indústria, o desenho, a arte, o juízo e a graça, de longe não transpasse” (“*non imaginandosi appena quella cosa alcuna sì strana e tanto difficile, ch’egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l’industria, il disegno, l’arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi*”).

⁴⁰ *Idem, ibidem*. “*Conoscendosi nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati dall’uno e dall’altro, rimane in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezione, condota con una certa difficoltà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio*”.

ver tais coisas, pois as coisas que se viam feitas por outros, pareciam nada quando comparadas com as suas⁴¹”.

Se o “conduzir dificuldades com facilidade” aparece reincidentemente em Vasari, o que não dizer da graça, presença freqüente, seja quando Vasari mostra aquilo que há de mais perfeito nas obras, seja quando aponta aquilo que lhes falta para a perfeição. O termo “graça”, *χάρις*, *gratia*, é empregado por autores antigos, como Plínio, geralmente no campo das artes – a maneira de pintar de Apeles, por exemplo⁴².

⁴¹ *Idem, Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1207. “*acquistò tanto nello studio dell’arte, ch’era cosa incredibile vedere i pensieri alti e la maniera difficile, con facilissima facilità da lui esercitata, tanto con ispavento di quegli che non erano usi a vedere cose tali, perché le cose che si vedevano fatte, parevano nulla al paragone delle sue*”. Ainda sobre o Moisés, feito em mármore, escreve que “sentado em uma atitude gravíssima, repousa um braço sobre as tábuas que ele segura com uma mão, e com a outra segura sua lustrosa e longa barba, que no mármore revelada e longa, é conduzida de sorte que os cabelos, com os quais a escultura tem tanta dificuldade, são conduzidos sutilissimamente, macios e desfiados de uma maneira que parece impossível que o [cinzel de] ferro tenha se tornado um pincel”. (*Idem, ibidem*, pp. 1212-1213. “*com gravissima attitudine sedendo, posa um braccio in sulle tavole che egli tiene con una mano, e con l’altra si tiene la barba, la quale nel marmo svellata e lunga è condotta di sorte, che i capegli, dove ha tanta difficoltà la scultura, son condotti sottilissimamente piumosi, morbidi e sfilati d’una maniera, che pare impossibile che il ferro sia diventato pennello.*”)

⁴² “Certamente, porém, na 112a. Olimpíada, Apeles de Cós superou a todos os pintores nascidos antes e depois dele. Sozinho muito contribuiu para a Pintura, quase tanto quanto todos os outros [juntos] – até publicando volumes, os quais contém sua doutrina. Foi precípua sua venustidade na Arte, embora grandes pintores desta época fossem o mesmo. Quando se admirava as obras destes, cobrindo-os de todos os louvores, dizia-se faltar aquela sua graça, que os gregos chamam de *χάρις*: tinham tudo alcançado; nisto, porém, ninguém lhe era parelho”. Plínio, *op. cit.*, 79, p. 318. (“*Verum omnes prius genitos futurosque postea superávit Apelles Cous olympiade*

Está na obra de Demétrio, *περὶ ἐρμηνείας*, ou *De Interpretatione*⁴³, uma das referências mais relevantes chegada aos dias atuais a respeito da *χάρις*, sendo parte do gênero *γλαφυρός* (“burilado”)⁴⁴. Grosso modo, Demétrio divide em quatro os gêneros do discurso: o simples, o elevado, o burilado e o vigoroso, além das combinações possíveis entre gêneros. O burilado, que pode se combinar com o simples e o elevado, é um discurso com “gracejo e alegria”. Escreve ele que alguns tipos de graça, como aquela dos poetas, são mais imponentes e graves, outras são mais ordinárias, próximas à comédia e parecem zombaria⁴⁵.

centésima duodecima. picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci χάριτα vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem”.)

⁴³ Conf. Introdução de Doreen C. Innes, a datação dessa obra é controversa, estimada por estudiosos entre os séculos III a.C. e I d.C, sendo mais provável pertencer ao século II a.C. (*Demetrius, On Style, – Edited and Translated by Doreen C. Innes, based on W. Rhys Roberts, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, pp. 312–321*).

⁴⁴ Conf. Demétrio, *op.cit.*, (36), p. 373. *Γλαφυρός*, do verbo *γλαφω* – segundo o dicionário Bailly, trabalhado com cinzel ou buril, donde: cinzelado, burilado, polido, por conseqüência: 1. fino, delicado. 2. o que trabalha finamente, hábil em obras delicadas. 3. no sentido figurado, de modos polidos, elegante, gracioso.

⁴⁵ *Idem, ibidem*,(128), p. 429. Nas palavras de Demétrio: “A graça deve estar no assunto, tal como jardins das ninfas, canções de casamento, amores, ou uma poesia de Sappho geralmente. Tais temas, mesmo na boca de um Hipponax, têm graça, e o assunto tem sua própria claridade graciosa. Ninguém poderia cantar uma canção de casamento em ódio frenético, nem poderia o código transformar o Amor em Fúria ou um Gigante, ou risada em lágrimas. (...) O riso e a graça são, entretanto, diferentes. Eles diferem primeiro na matéria. Jardins de ninfas e amores são matérias para a graça (não são humorísticos), Irus e Thersites são matérias para o riso, e os dois

Baldassare Castiglione faz uma associação que auxilia na compreensão da noção de graça no louvor vasariano à obra de Michelangelo. Mostra como a graça e o conduzir dificuldades com aparente facilidade se relacionam. Coloca a graça no centro de uma discussão sobre o perfeito cortesão⁴⁶, cujos costumes têm por sinônimos modos, usos, atitudes, maneiras, procedimentos, gestos, em Castiglione termos correntes. A graça conduz ao conceito mais conhecido, a *sprezzatura*. Para evitar a afetação e atingir a graça nos modos, o conde Lodovico do diálogo declara que o cortesão deve

“usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* [desprezo, displicência] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar. É disso que deriva em boa parte a graça, pois das coisas raras e bem feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha; e, ao contrário,

conceitos serão tão diferentes quanto Thersites e o Amor. Eles também diferem em seus códigos atuais. A graça é expressa com palavras decorativas, bonitas (...) Em contraste o riso usa palavras ordinárias e preferencialmente prosaicas. (...) os escritores da graça e da comédia não partilham o mesmo propósito, um tenciona deleitar, o outro fazer-nos rir. Eles diferem também em seus resultados, riso em um caso, louvor (elogio) no outro”. A tradução, do inglês para o português é minha. *Idem, ibidem*, (132, 163–168), pp. 431, 449, 451.

⁴⁶ Sobre o assunto, confrontar também Peter Burke (*As fortunas d’O Cortesão: a recepção européia a O Cortesão de Castiglione/ Peter Burke – Tradução de Alvaro Hattner*, Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997, p. 42).

esforçar-se, ou, como se diz, arrepelar-se, produz suma falta de graça e faz apreciar pouco qualquer coisa, por maior que ela seja⁴⁷”.

Em Castiglione, exibir a arte elimina a graça de qualquer coisa. A arte digna de ser assim chamada é aquela que não parece ser arte e o perfeito artífice é aquele que a esconde, pois, caso descoberta, obra e artífice perdem crédito. Considera o caso de antigos oradores que, esforçando-se por não demonstrar conhecimento de letras, dissimulam o saber e mostram que seus discursos são elaborados de modo simples e segundo lhes propõe a verdade. Desse modo, não revelando o estudo e a arte, deixam de suscitar dúvidas em quem os ouve⁴⁸.

Mesmo que abordada de passagem, sem papel central, a noção de “ocultar a arte” tal como aparece em *Retórica a Herênio*, lança luz sobre a questão a partir da ótica da Antigüidade latina. Lançando mão dessa noção quando justifica usar exemplos latinos e não mais os gregos na preceituação, pseudo-Cícero trata da questão com a sutileza que a faz parecer óbvia:

“ao discursar, geralmente, cada um dos lugares é tocado de leve, para que o artifício não se mostre. Ao preceituar, porém, é preciso dar exemplos expressamente redigidos para conformar-se ao plano da arte.

⁴⁷ Castiglione, Baldassare – *O Cortesão* – Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1997, p. 42.

⁴⁸ *Idem, ibidem.*

Depois, ao discursar, para que a arte não se sobressaia e seja vista por todos, que seja ocultada pela faculdade do orador”⁴⁹.

A insistência histórica da questão é reafirmada por Quintiliano que, mais tarde, afirma que

“os antigos oradores de fato costumavam dissimular sua eloqüência (...), como um meio de assegurar que as palavras do orador transmitissem convicção e mascarar os propósitos do advogado. (...) Por isso a arte e o estratagema deviam ser mascarados, já que a detecção em tais casos significaria fracasso. Assim, e assim somente, deve a eloqüência esperar desfrutar das vantagens do sigilo⁵⁰”.

Pode-se afirmar que no século XVI a *sprezzatura* de Castiglione ainda é uma virtude que, deslocada do campo da arte para os costumes do perfeito cortesão, ao acompanhar qualquer ação humana, não somente logo revela o saber de quem a realiza, mas freqüentemente amplifica seu efeito. E quando Vasari escreve que as grandes dificuldades na escultura, quando conduzidas pela mão de Michelangelo aparentam facilidade, evidencia que quem tão facilmente faz bem sabe muito mais do que aquilo que ele faz; e caso dedicasse estudo e se esforçasse o resultado seria ainda melhor. Essa

⁴⁹ [Cícero] – Retórica a Herênio – Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra, Hedra, São Paulo, 2005, Livro IV, pp. 211-213.

⁵⁰ Quintiliano – *Institutio Oratoria* – with an english translation by H. E. Butler, Harvard University Press, London, England, 1996, Book XII. IX, 5-6, p. 439. “*Veteribus quidem etiam dissimulare eloquentiam fuit moris (...), quo plus dicentibus fidei minusque suspectae advocatorum insidiae forent.(...) quare artes quidem et consilia lateant et quidquid, si deprehenditur, perit. Hactenus eloquentia secretum habet*”

é a virtude que conduz à graça, qualidade imprescindível para que se atinja a perfeição em Vasari – embora *sprezzatura* não figure sequer uma vez em *As Vidas*.

Capítulo 2

Emular a Antiguidade e amplificar Michelangelo:

A vitória

Como se viu no capítulo anterior, a arte realizada por Michelangelo triunfa sobre a arte dos demais artífices. A própria autoridade greco-romana é emulada e vencida pelas artes do Renascimento. Pois Vasari coloca o mestre florentino numa relação de emulação com os mais ilustres artífices, modernos e antigos, pelo que as artes dele, saindo vitoriosas, atingem o cume da perfeição. Em que termos dá-se a vitória é o que se verá a seguir. Antes, no entanto, importa tratar outro momento do processo, relativo ao declínio das artes.

O texto de Vasari propõe uma noção de Renascimento segundo a qual as artes partem de um início, passam por melhoras e atingem a perfeição na Grécia e Roma antigas, a que se segue o declínio, até a completa ruína, ou seja, morte⁵¹, para então falar em restauração e

⁵¹ Para falar em “morte” Vasari serve-se de uma metáfora do corpo humano: “tendo visto como ela [a natureza das artes da pintura e escultura] de um pequeno início chegou a um grau tão elevado e de tão nobre grau caísse em extrema ruína e, por conseguinte, a natureza dessas artes que, como as outras, como os corpos humanos têm o nascer, o crescer, o envelhecer e o morrer, poderão agora conhecer mais facilmente o progresso de seu renascer e daquela mesma perfeição alcançada em nossos tempos”. (Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio delle Vite*, p. 109: “*avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse alla somma altezza, e come da grado sí nobile precipitasse in ruina estrema, e per conseguente la natura di quest’arte, simile a quella dell’altre, che come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare*”

renascimento. Em seu elogio, ele não se refere às artes executadas no resto do mundo, sequer as menciona de forma significativa; detém-se apenas no que se passa na Itália. Ao citar a arte dos estrangeiros, em geral, o tom é de censura por tratar-se de obras grosseiras ou desajeitadas – *goffissime* – dos “bárbaros”⁵².

Após ter tratado de toda a perfeição atingida nas artes dos artífices da Antiguidade, pelo que elas são eleitas⁵³ para participarem do certame junto às artes do moderno Michelangelo, a quem considera detentor da suma perfeição, Vasari afirma o declínio dessas artes. Em nenhum

et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne' tempi nostri”).

⁵² Vasari chega a referir-se a eles como sendo “gente bárbara e feroz que de humana tinha somente a efígie e o nome” (*Idem, Proemio delle Vite*, p. 103). Não apenas a arte dos bárbaros é considerada “*goffa*”, mas também as obras à maneira grega, ou seja, aquelas que os “velhos artífices gregos” fazem e ensinam aos italianos. Os engenhos que vêm depois abandonam a maneira velha e voltam a imitar os antigos. Conf. *Proemio delle Vite*, pp. 108-109: “Mas para que mais facilmente se compreenda aquilo que eu chamo velho e antigo, antigas foram as coisas antes de Constantino, de Corinto, Atenas e Roma e de outras famosíssimas cidades, feitas até Nero, os vespasianos, Trajano, Adriano e Antonino; por isso as outras, de São Silvestre adiante, se chamam velhas e foram construídas com um certo resíduo dos gregos, os quais sabiam mais tingir do que pintar.” (*Ma perché più agevolmente s'intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d'Atene e di Roma, e d'altre famosissime città, fatte fino a sotto Nerone, ai Vespasiani, Traiano, Adriano et Antonino; perciò che l'altre si chiamano vecchie, che da S. Salvestro in qua furono poste in opera da un certo residuo de' Greci; i quali piuttosto tignere che dipignere sapevano*”).

⁵³ Acima das artes dos antecessores mais próximos a Michelangelo, que vieram a partir de Giotto, as dos artífices da Antiguidade mostram-se competidoras mais dignas do certame, uma vez que as artes dos modernos “quase” venceram a natureza e as dos antigos conseguiram superá-la.

momento ele considera a possibilidade de uma outra arte estar se levantando; trata-se sempre de um rebaixamento da antiga que, como se verá, vai se perdendo gradativamente.

Embora as artes da pintura, escultura e arquitetura continuem a existir até o fim dos doze Césares, a perfeição do desenho nestes não se mantém. Essas artes vão decaindo nas obras feitas em Roma no tempo de Constantino, principalmente em seu Arco do Triunfo erguido no Coliseu; por falta de bons mestres, os artífices reutilizam os mármorees do tempo de Trajano, além dos despojos trazidos de outros lugares a Roma. Esculturas de meio-relevo, colunas, cornijas e outros ornamentos feitos antes são dignos de elogio; as partes que são preenchidas pelos artífices daquele tempo evidenciam apenas que a escultura começa a perder o desenho⁵⁴, o mesmo ocorrendo com as outras artes.

A arquitetura segue mantendo uma maneira melhor, pois os grandes edifícios, sendo construídos com restos de outros, facilitam a construção de novos: os antigos estão sempre presentes aos olhos.

Ainda que, nos prefácios, Vasari não se detenha nos preceitos implícitos no declínio, ou no que nos tempos de Constantino se evidencia como declinante, insiste em que o desenho não é perfeito, que não há graça, arte, medida ou ordem. Não trata das emoções, nem da proporção, nem de como o corpo é feito na pintura ou escultura nas obras da

⁵⁴ Conf. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio delle Vite*, p. 101.

decadência: todos esses elementos são fundamentais para que mostre, com Michelangelo, o que é uma obra perfeita.

Escreve que quando Constantino estabelece a sede do Império em Bizâncio, ele leva consigo os melhores artífices juntamente com uma infinidade de excelentes esculturas. Quanto às obras executadas nos tempos dos Césares que, entretanto, ficam na Itália, por mais que estes se esforcem por edificar belas coisas, Vasari afirma que a pintura, escultura e arquitetura vão do mau ao pior. Conforme escreve,

“isso talvez aconteça porque quando as coisas humanas começam a declinar, nunca param de perder cada vez mais, até o ponto em que não há mais o que piorar⁵⁵”.

Para Vasari, nos tempos de Julião, o Apóstata, o templo dedicado aos mártires João e Paulo, construído no Monte Célio, é-o de uma maneira ainda pior; a arte então já está quase inteiramente perdida⁵⁶. Conforme

⁵⁵ *“E ciò forse avvenne perchè quando le cose umane cominciano a declinare, non restano mai d’andare sempre perdendo, se non quando non possono più oltre peggiorare”. (Idem, ibidem, p.102)* O declínio das artes, conforme pode ser observado nos prefácios de Giorgio Vasari, denota um momento do gênero epidítico em que uma história é cíclica; posteriormente, com Michelangelo e seus contemporâneos, ele parece poder dizer com segurança “que a arte havia feito aquilo que a uma imitadora da natureza é lícito poder fazer e que ela tenha subido tanto que muito rápido se podia temer apenas caísse do que esperar ainda mais aumento.” (*“Mi par poter dir sicuramente che l’arte abbia fatto quello che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più aumento”.* Idem, Proemio, p. 268)

⁵⁶ Idem, Proemio delle Vite, p. 102.

observa, a falta de bons artífices leva a maus resultados mesmo obras executadas com os melhores materiais e com as maiores despesas.

O discurso mostra as circunstâncias da piora; o argumento não ensina as regras das artes por ser histórico, epidítico. Cabe destacar as duas causas que acarretam o declínio, divididas em externas e internas. A primeira diz respeito aos golpes vindos de fora, ou seja, as invasões bárbaras, que têm como lugar-comum o inimigo invasor estrangeiro. A segunda remete aos próprios romanos que, recém-convertidos ao Cristianismo, voltam-se contra tudo que se relacione ao culto pagão. Nesses termos, os tempos do Papa Silvestre, assim como do imperador Constantino, denotam limites; o gênero epidítico constrói o declínio das artes a partir desses nomes importantes.

Vasari avalia que, após os bárbaros, que arruínam não só Roma, mas os artífices e também as melhores artes que ainda restam⁵⁷, primeiramente

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 103: “Mas porque a fortuna, quando conduziu outros ao apogeu da roda, por brincadeira ou arrependimento, o mais das vezes os joga no fundo, acontece, depois dessas coisas, que em diversos lugares do mundo quase todas as nações bárbaras levantaram-se contra os romanos, o que acarretou em não muito tempo não somente o rebaixamento de tão grande império, mas a ruína de tudo, maximamente da Roma mesma; com a qual arruinaram tudo igualmente, os excelentíssimos artífices, escultores, pintores e arquitetos, deixando as artes e eles mesmos soterrados e submersos entre os miseráveis estragos e ruínas daquela famosíssima cidade”. (*“Ma perchè la fortuna, quando ela ha condotto altri al sommo della ruota, o per ischerzo o per pentimento il più delle volte lo torna in fondo, avvenne, doppo queste cose, che sollevatesi in diversi luoghi del mondo quasi tutte le nazioni barbare contra i Romani, ne seguì fra non molto tempo non solamente lo abbassamento di così grande imperio, ma la rovina del tutto e massimamente di Roma stessa; con la quale rovinarono del tutto parimente gli eccellentissimi artefici, scultori,*

decaem a pintura e a escultura, artes que teriam deixado de existir não fosse pelo fato de mostrarem a perpetuidade das pessoas ilustres que foram honradas em vida. Não obstante o prosseguimento de sua prática, dada sua necessidade e utilidade, a arquitetura perde a perfeição conquistada em outros tempos⁵⁸.

O fervor da nova religião cristã⁵⁹, ao abater e anular a velha fé dos pagãos, joga por terra os progressos conquistados até então na estatuária, na pintura, na escultura, no mosaico, assim como em todos os ornamentos executados para as antigas divindades. Concomitantemente, são perdidas as memórias que honram muita gente egrégia, que na Antiguidade mereceu ter suas estátuas colocadas em público⁶⁰. Os templos dos ídolos são derrubados e novas igrejas são levantadas, de acordo com o costume cristão; colunas de pedra são tiradas do templo de Adriano⁶¹ para ser acrescentadas aos ornamentos existentes na Basílica de São Pedro.

Finalizando o processo de declínio das artes em Roma, quando Vasari eleva o discurso ao extremo, o último golpe vem de uma nação bárbara⁶², que destrói edificações, soterra estátuas, pinturas e mosaicos:

pittori et architetti, lasciando l'arti e loro medesimi sotterrate e sommerse fra le miserabili stragi e rovine di quella famosissima città".

⁵⁸ *Idem, ibidem.*

⁵⁹ Ver notas de rodapé 21 e 25 do capítulo 1.

⁶⁰ Conf. Vasari, Giorgio, *Proemio delle Vite*, p.103.

⁶¹ Hoje chamado Castelo Sant'Angelo.

⁶² Liderada por Totila, também conhecido como Baduila, rei dos ostrogodos de 542 a 552. De acordo com Villani, Giovanni. *Nuova Cronica*, Livro III, Cap. III, Totila é um

“Além de destruir suas muralhas e arruinar a ferro e fogo todas as suas mais maravilhosas e dignas edificações, incendiou toda ela inteiramente e, espoliada de todos os corpos viventes, a deixou como presa das chamas e do fogo, sem que por dezoito dias seguidos se encontrasse nela nenhum ser vivo; abateu e destruiu de tal forma as maravilhosas estátuas, pinturas, mosaicos e estuques, que perderam, não digo apenas a majestade, mas a forma e o próprio ser. Pelo fato que antes as salas térreas dos palácios e edifícios eram trabalhados com estuques, pinturas, mosaicos e estátuas, com a ruína do que estava acima foi sufocado tudo o que é bom que em nossos dias foi

flagelo de Deus: “Este Totila foi o mais cruel e potente tirano que há; e por sua iniquíssima crueldade foi chamado pela alcunha de Flagelo de Deus. E por outros se escreveria que a dita alcunha foi dada por São Bento quando, tendo Totila ouvido falar de sua santidade, foi vê-lo em Montecassino disfarçado, para ver se o conheceria. O santo beato, que nunca o tinha visto, por inspiração divina o (re)conhece e diz: “Tu és o flagelo de Deus para limpar os pecados; ordenando-lhe de sua parte que não derrame mais sangue humano e, pouco depois, morreu. E realmente foi o Flagelo de Deus para consumir a soberba dos romanos e dos italianos pelos seus pecados, que naquele tempo eram muito corrompidos nos erros da heresia ariana, contrários à verdadeira fé de Cristo, idólatras e contaminados por muitos outros pecados odiosos a Deus; e assim a divina potência limpa justamente os não justos por meio do cruel tirano não justo”. *“Questo Totile fu il più crudele e potente tiranno che si truovi; e per la sua iniquissima crudeltà fu chiamato per sopranoime Flagellum Dei. E per altri si scrisse che 'l detto sopranoime puose santo Benedetto, ch'udendo Totile la sua santità, l'andò a vedere a Montecascino travisato, per vedere se 'l conoscesse. Il beato santo non mai vedutolo, per ispirazione divina il conobbe, e disse: “Tu se' fragello di Dio per pulire le peccata”; comandògli da sua parte che non ispanda più sangue umano, onde poco apresso morì. E veramente fu flagello di Dio per consumare la superbia de' Romani e de' Taliani per li loro peccati, che in quello tempo erano molto corrotti nello errore della resia ariana, e contra a la vera fede di Cristo, ed idolatri, e di molti altri peccati spiacenti a Dio erano contaminati; e così la divina potenza pulì i non giusti per lo crudele tiranno non giusto giustamente”.*

reencontrado. E aqueles que vieram depois, julgando tudo arruinado, plantaram vinhas sobre as ruínas”.⁶³

Após demonstrar, golpe após golpe, as perdas sofridas pelas artes, por fim, o discurso evidencia a morte como consequência do longo declínio. Como Vasari compara a natureza das artes com os corpos humanos, que nascem, crescem, envelhecem e morrem⁶⁴, levanta-se aqui a hipótese segundo a qual a morte das artes é necessária. Pois, assim como os corpos humanos, um dia devem morrer e nada pode impedir que isso ocorra, visto que lhes é imposta a mesma necessidade que a todos os corpos. As artes, sob esta perspectiva, passam a estar sujeitas a todos os males que acometem o corpo, a tudo que o fere, prejudica ou incomoda. Da mesma forma que o corpo humano, elas podem experimentar a saúde ou a doença, ser fortes ou frágeis, ter uma existência curta ou longa. Pensando a doença como um mal surgido internamente e que se alastra pelo corpo, é de se supor a perseguição dos Cristãos aos ídolos dos gentios como um adoecer que corrói a natureza das artes, concorrendo para que morram. Mesmo que

⁶³ *“Oltre a sfasciarla di mura, e rovinar col ferro e col fuoco tutti i più mirabili e degni edifici di quella, universalmente la bruciò tutta e, spogliatola di tutti i viventi corpi, la lasciò in preda alle fiamme et al fuoco, e senza che in XVIII giorni continui si ritrovasse in quella vivente alcuno, abbatté e destrusse talmente le statue, le pitture, i mosaici e gli stuchi maravigliosi, che se ne perdé, non dico la maiestà sola, ma la forma e l'essere stesso. Per il che, essendo le stanze terrene, prima, de' palazzi o altri edifici, di stucchi, di pitture e di statue lavorate, con le rovine di sopra affogorno tutto il buono che a' giorni nostri s'è ritrovato. E coloro che successer poi, giudicando il tutto rovinato, vi piantarono sopra le vigne”.* (Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio delle Vite*, p. 104.)

⁶⁴ Ver nota de rodapé nº 51 do presente capítulo.

Vasari saliente que as perdas ocasionadas pela religião cristã não são motivadas por perseguição às artes, mas às dos deuses dos pagãos, são as artes que padecem.

Ocorre que a causa não é apenas interna, mas também vem de fora: a doença manifesta-se com maior força uma vez que os bárbaros, causas externas, enfraquecem as artes por ataques sucessivos. Tendo-se em vista o modo como Vasari constrói o declínio das artes, ou seja, sob a forma de perdas sucessivas, a restauração implica uma volta ao estado em que são consideradas perfeitas⁶⁵, assim, à prática das regras e preceitos da Antiguidade. Sendo esse o caminho para recobrar a saúde, assim como ocorre no corpo humano debilitado por doença de vasta extensão, não há tratamento capaz de curar as artes. Vasari escreve que os artífices, em tempos de declínio, fazem o que podem. Na arquitetura, utilizam partes de obras dos antigos na construção de novas, o que não soergue as artes. Pois, ante as agressões, sejam elas interiores ou exteriores, que pode Vasari propor senão a morte? Que corpo pode sobreviver a uma sequência de ataques que lhe corrompem continuamente a natureza? É necessário que a natureza morra. Levando-se a metáfora do corpo adiante, as artes morrem – perdem a forma e o próprio ser – e são enterradas. Daí o epitáfio das vinhas plantadas sobre as ruínas.

⁶⁵ Como as noções da escola hipocrática de medicina eram correntes nos tempos de Vasari, a imagem do corpo pode coincidir com elas. A saúde depende do equilíbrio dos humores. Quando sofre alterações, o corpo deve reencontrar o equilíbrio. Sobre o assunto, ver Aranovich, Patrícia Fontoura. *História e Política em Maquiavel*. São Paulo: Discurso Editorial, 2007, p. 88.

Nada permanece no ápice eternamente, sendo transitórios os assuntos humanos. Os corpos se corrompem no decorrer do tempo: também o declínio não se mantém, morre um corpo, a vida continua, nasce um outro. Vasari se refere ao renascer na metáfora do corpo humano, como sequência do morrer:

“Tendo visto como ela [a natureza das artes da pintura e escultura] de um pequeno início chegou a um grau tão elevado e de tão nobre grau caísse em extrema ruína e, por conseguinte, a natureza dessas artes que, como as outras, como os corpos humanos têm o nascer, o crescer, o envelhecer e o morrer, poderão agora conhecer mais facilmente o progresso de seu renascer e daquela mesma perfeição alcançada em nossos tempos⁶⁶”.

Após a morte, as artes, de fato, renascem em um novo corpo. A metáfora segue, vem a infância, a juventude e a maturidade, respectivamente as três idades em que Vasari divide as artes no Renascimento. Os artífices da primeira idade reencontram a maneira louvada por Vasari de se fazer arte antes que a boa arte antiga seja

⁶⁶ Vasari, Giorgio, *op.cit.*, *Proemio delle Vite*, p. 109: “avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse alla somma altezza, e come da grado sí nobile precipitasse in ruina estrema, e per conseguente la natura di quest’arte, simile a quella dell’altre, che come i corpi umani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezione dove ella è risalita ne’ tempi nostri”.

escavada, o que foi testemunhado pelos artífices da segunda idade⁶⁷. Estes, tendo as obras antigas diante dos olhos, melhoram consideravelmente as artes, que encontram a forma perfeita na terceira idade.

A noção de aperfeiçoamento das artes em Vasari comporta momentos de melhora gradual, chegando à perfeição máxima. Ao ápice sobrevém a decadência; é assim na Antiguidade. Esse movimento pode se repetir, uma vez que o renascimento das artes conduz a uma nova cadeia de acontecimentos, em que ao limite da perfeição Vasari espera seguir-se novo declínio. A questão que se coloca, a esse propósito, consiste em saber se o que ocorrerá na sequência será uma retomada do processo tal qual ocorrido anteriormente – perdas sucessivas até nova morte – ou se é possível manter a perfeição atingida.

Uma primeira tentativa de elucidar essa questão aponta para a relação entre natureza e artifício. Se a arte pertence a uma esfera diversa da natureza e resulta da ação humana⁶⁸, ela não está necessariamente

⁶⁷ As escavações revelam algumas das mais famosas antiguidades citadas por Plínio, como o Laocoonte, o Hércules e o Torso Belvedere, a Vênus, a Cleópatra e o Apolo, entre outras obras. (Vasari, Giorgio, *op.cit.*, *Proemio*, p. 554)

⁶⁸ Ver Shearman, John, *op. cit.*, pp. 18-19: “Um caso que nos interessa é a palavra “artificial”, hoje normalmente pejorativa, pois supõe algo espúrio. No começo, todavia, não era assim e, no século XVI, a palavra *artifizioso*, totalmente lisonjeira, acompanhava quase sempre a *maniera*; os livros deviam ser escritos, e os quadros pintados, com artifício. Benedetto Varchi (1548) definiu a intenção da criação artística como “uma invenção artificial da natureza”, o que é ainda mais interessante por se tratar de uma opinião generalizada e não de um simples ponto de vista original. Lê-se,

submetida às mesmas leis que regem a natureza. O artífice engenhoso, por meio do estudo e da prática, adquire o bom juízo que contribui para levar as artes a um bom termo, como se verá adiante. Assim, a noção de necessidade em relação à morte das artes, formulada nesses termos, se enfraquece, uma vez que entre a decadência e a continuidade do aperfeiçoamento está a manutenção da perfeição conquistada. Todavia, essa solução não aparece formulada nos proêmios.

A concepção vasariana de arte supõe a noção de aperfeiçoamento como uma progressão, cujo limite é o máximo atingido por Michelangelo, momento a partir do qual, não havendo mais o que melhorar, pode-se apenas esperar novo declínio⁶⁹. Também o declínio das artes antigas envolve progressão: as artes sofrem perdas sucessivas que levam à morte delas. Quando fala em progresso, Vasari não se refere unicamente a um desenvolvimento gradual ascendente, mas o propõe como uma sucessão, cujo acúmulo pode levar tanto à perfeição quanto ao declínio. A progressão pode ainda alterar o estado de coisas sem envolver necessariamente melhora ou piora.

Em Vasari, a natureza não deve ser considerada em sentido estrito. Como escreve no gênero epidítico, mostra uma história que engrandece o presente, narração em que Michelangelo é insuperável. A ação dos homens

como vimos, que o artifício é uma qualidade que deve ser alimentada; no entanto, não existe claramente razão nenhuma por que não o deva ser”.

⁶⁹ Ver nota de rodapé nº 55 do presente capítulo.

melhora as artes e evita uma nova queda; a fundação das Academias sobrevém ao ápice para manter o alto nível alcançado.

A metáfora do corpo humano, que após o renascimento conduz às três idades – infância, juventude e maturidade – explicitadas no decorrer dos proêmios, é histórica. Trata-se de um exemplo de gênero epidítico. Assim, a noção de natureza, tal como proposta por Vasari, aproxima-se da que se encontra em Alberti, relacionada ao engenho do artífice. No prólogo de *Da Pintura*, a natureza, esgotada, não pode mais gerar. Mas, para Alberti, a ação humana, sustentada pelo estudo e pelos dons da natureza, proporciona novo vigor às artes e ciências:

“Eu costumava estranhar, e ao mesmo tempo afligia-me, que tantas artes e ciências excelentes e divinas, que sabemos, por obras e histórias, terem sido abundantes entre os virtuosíssimos antigos, estivessem agora mutiladas ou quase totalmente perdidas. Pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retóricos, áugures e outros engenhos nobilíssimos e maravilhosos são em nossos dias muito raros e há pouco para louvá-las. Por isso passei a acreditar, de acordo como que ouvia de muitas pessoas, que a natureza, mestra das coisas, tinha se tornado velha e exaurida e já não produzia nem gigantes nem engenhos extraordinários e admiráveis, como nos tempos de sua juventude e esplendor. Mas (...) compreendi que em muitos homens (...)

existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso⁷⁰”.

A natureza, também aqui no gênero epidítico, é história. A arte teve seus tempos de esplendor, mas antes dos tempos de Alberti passa a produzir apenas quinquilharias. Os antigos têm muito de quem aprender e a quem imitar, mas os artífices do tempo de Alberti, sem ter quem lhes ensine as doutrinas, descubrem coisas nunca vistas. É em virtude do engenho, dom natural, que há produção de obras dignas de louvor. A partir daí é possível sugerir uma aproximação com a noção de natureza em Vasari. A natureza das artes, em seu auge da perfeição nos proêmios de *As Vidas*, assim como quando Alberti acredita que ela esteja exausta no *Da Pintura*, encontra novas forças a partir do engenho do artífice e não é levada ao novo declínio esperado por Vasari. Em outro momento, quando após o processo de declínio Vasari as considera mortas, os artífices, também sem preceptores e sem ter a quem imitar, encontram por si mesmos novos caminhos, a partir dos quais as novas artes podem germinar.

Enquanto o novo não germina, Vasari não encontra a boa arte. Os artífices que vêm depois da morte das artes não seguem as regras das artes preditas. Pela morte dos mestres, desgaste das obras, a arquitetura perde a forma e a maneira louvadas pelo historiador; pois os artífices fazem construções sem nenhuma medida, graça, desenho ou ordem. Novos

⁷⁰ Alberti, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 1999, pp. 71-72.

arquitetos, descendentes dos bárbaros, fazem obras – posteriormente chamadas germânicas – que Vasari vitupera.

Também muitas pinturas continuam a ser feitas da maneira que Vasari vitupera, tendo figuras com olhos esbugalhados, mãos espalmadas, e pés em ponta. Às “monstruosidades daqueles gregos”⁷¹ Vasari nem sequer dá o nome de arte, pois as considera resultado de declínio.

Ainda que possa encontrar alguma graça, medida e perfeição na arquitetura a partir desses tempos, seja na Toscana, Veneza ou Pisa, onde há obras feitas com algo da louvada maneira antiga, a arte, por estar mesclada, não tem a perfeição de antes. No Duomo de Pisa, que “despertou em toda a Itália o ânimo de se fazer coisas belas”, Vasari elogia o juízo e a virtude do arquiteto Buschetto por acomodar e fazer a divisão das diversas partes – pequenas, médias e grandes – da construção, edificando e ornando com colunas, bases, capitéis e outros despojos levados de diversos lugares distantes por mar. A pintura deste Duomo é vituperada⁷². Propondo a perfeição em partes, Vasari afirma carecer o todo de harmonia.

Esse todo, harmonioso, como se viu, será adequada e completamente realizado apenas pelos artífices da terceira idade, superiormente por Michelangelo. Após a boa arte antiga ter renascido com Giotto na infância ou primeira idade, ser desenvolvida pelos artífices da juventude ou segunda idade, que lhe prepararam a perfeição.

⁷¹ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 270.

⁷² *Idem*, *Proemio delle Vite*, pp. 107-109.

Desse modo, a superioridade das artes de Michelangelo não pode deixar de ser considerada como uma conseqüência, ápice de um longo percurso das artes e o que nelas se implica como aprendizado, exercício, acertos e invenção⁷³. A partir do momento em que a boa arte é encontrada

⁷³ Isso é visível em diversos momentos dos proêmios: “sendo depois melhorado o desenho por Giotto, muitos melhoraram ainda as figuras de mármore e de pedra, como fez Andrea Pisano e Nino, seu filho, e seus outros discípulos que foram muito melhores que os primeiros; (...) Os mestres desse tempo, que coloquei na primeira parte, merecem aquele louvor de ser tidos naquela conta que merecem as coisas feitas por eles, como também aquelas dos arquitetos e pintores daqueles tempos, que não tiveram ajuda antes, e tiveram de encontrar o caminho por si mesmos; e o princípio, ainda que pequeno, e sempre digno de não pequeno louvor; (...) Assim se vê que a maneira grega, primeiro com o princípio de Cimabue e depois com a ajuda de Giotto, extinguiu-se completamente e nasceu uma nova [pintura] que com muito gosto denomino maneira de Giotto, porque foi encontrada por ele e seus discípulos e depois universalmente por todos venerada e imitada; (...) tirando-as da infância [as três artes], vem a segunda idade, onde se verá infinitamente melhorada cada coisa; (...) Tanto que se poderá dizer ousadamente que estas artes foram não só alimentadas, mas ainda modificadas no início de sua juventude, fazendo esperar aquele fruto que vem depois, e que em breve elas chegariam à sua perfeita idade.” (*“essendo poi migliorato Il disegno per Giotto, molti migliorarono ancora le figure de’ marmi e delle pietre, come fece Andrea Pisano e Nino suo figliuolo, e gl’altri suoi discepoli che furon molto meglio che i primi”*; (...)) *“I maestri che furono in questo tempo, e da me son stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode e d’esser tenutti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, pur che si consideri, come anche quelle delli architetti e e de’ pittori di que’ tempi, che non ebbono innanzi aiuto, et ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, è degno sempre di lode non piccola.”*; (...) *“Cosi si vede che la maniera greca, prima col principio di Cimabue, poi con l’aiuto di Giotto, si spense in tutto e ne nacque una nuova la quale io volentieri chiamo maniera di Giotto, perché fu trovata da lui e da’ suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata et imitata.”*; (...) *“cavatele da la fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorato ogni cosa”*; *“tanto che si potrà dire arditamente che queste arti sieno non solo allevate, ma ancora ridotte nel fiore della lor gioventù, e da sperare quel*

no primeiro renascimento, as melhoras são ditas acréscimos; os artífices, podendo, assim, contar as obras de seus antecessores, e que estão diante de seus olhos, vão consecutivamente aprimorando a arte, acrescentando elementos que, gradativamente, levam suas obras à perfeição. Até que a forma perfeita é alcançada absolutamente com Michelangelo.

A esse respeito, dois fatores são dignos de nota, à medida que conduzem ao segundo ponto a ser tratado neste capítulo. O primeiro refere-se à virtude de Michelangelo na produção das três artes – pintura, escultura e arquitetura – conjuntamente. Pois, em se tratando de perfeição, no juízo de Vasari, mesmo a pintura de Rafael é tão perfeita quanto as melhores da Antiguidade⁷⁴. Porém, Michelangelo – que supera a todos – atinge a perfeição conjuntamente nas três artes do desenho; por isso seu lugar é único. Assim, a vitória dos modernos sobre os antigos consuma-se na autoridade de Michelangelo,

frutto che intervenne di poi, e che in breve elle avessino a venire a la loro perfetta età". Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, pp. 269-272).

⁷⁴ "Mas, mais que todos, o graciosíssimo Rafael de Urbino, que estudando os trabalhos dos velhos mestres e aqueles dos modernos, toma de todos o melhor, reúne e enriquece a arte da pintura com aquela inteira perfeição que tiveram antigamente as figuras de Apeles e Zeuxis e mais, se pudéssemos dizer ou mostrar as obras daqueles nesta comparação". (*Ma più di tutti Il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezzione, che ebbero anticamente le figure d'Apelle e di Zeusi e più, se si potesse dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone*."). *Idem*, *Proemio*, p. 555. Observe-se que aparecem dois parâmetros de julgamento na comparação de Vasari, para os antigos ele refere-se à figura e para Rafael à pintura inteira.

“de maneira que ele, merecidamente, deve ser chamado escultor único, sumo pintor e excelentíssimo arquiteto, aliás, na arquitetura verdadeiro mestre. (...) Pois divinamente ele reuniu em si as três artes mais louváveis e as mais engenhosas que se encontram entre os mortais, e com elas, a exemplo de um Deus, podemos servir-nos infinitamente⁷⁵”.

Em segundo lugar, a vitória se produz num discurso demonstrativo ou epidítico⁷⁶ – ἐπιδειχτικόν γένος, *genus demonstrativum* –, em gênero alto. Os prefácios de Vasari, assim como outros que se escrevem então, compostos em gênero alto, no epidítico, mostram-se apropriados ao elemento maravilhoso, comovendo o leitor também com os ornamentos do discurso. Não é adequado cobrar exatidão nas afirmações nesse gênero, já que se seguem preceitos retóricos específicos; o mesmo vale quanto às biografias

⁷⁵ “Di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore único, pittore sommo ed eccellentissimo architettore, anzi dell’architettura vero maestro. (...) Poiché divinamente ha egli in sé solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si trovino tra’ mortali, e con esse, ad essemplio d’uno Iddio, infinitamente ci può giovare”. (*Idem, Proemio di Tutta L’opera*, p. 37)

⁷⁶ *Retórica a Herênio*, de autor anônimo, também chamado Pseudo-Cícero, apresenta de forma ampla e completa o quadro da instituição retórica, tanto no todo como em suas partes. (Sobre o assunto, ver o belo estudo de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra, *Introdução a Retórica a Herênio – [Cícero] – Hedra*, São Paulo, 2005, pp. 11-34). Tal como pode ser examinado nesse tratado, os gêneros de causas de que deve incumbir-se o orador são três: o demonstrativo ou epidítico, o deliberativo e o judiciário: “O demonstrativo destina-se ao elogio ou vitupério de determinada pessoa. O deliberativo efetiva-se na discussão, que inclui aconselhar e desaconselhar. O judiciário contempla a controvérsia legal e comporta acusação pública ou reclamação em juízo com defesa.” (Livro I, §2, p. 55)

dos artífices, repletas de *topoi*⁷⁷. Nesse caso, o enorme leque de adjetivos encontrados nos prefácios de Vasari, longe de se reduzir a um apêndice que embeleza, é um diferencial, que evidencia o gênero em que se está.

Saber em que gênero se está ao ler um discurso do século XVI é fundamental; cada gênero retórico implica um decoro. Como no gênero epidítico as coisas não se provam, mas se mostram, em seus prefácios, Giorgio Vasari mostra por que é digno estudar o que escreve, ao mesmo tempo em que propõe sua noção de Renascimento nas artes da pintura, escultura e arquitetura. A boa arte reencontrada a partir de Giotto é louvada; à arte dos bárbaros, que Vasari sequer considera arte, cabe o vitupério.

⁷⁷ Sobre o assunto ver o estudo de Peter Burke, *A invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista*, tradução de José Augusto Drummond, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 19, 1997. “Quando lemos as biografias do Renascimento (...) é difícil evitar uma sensação de estranhamento, um desconforto gerado pela frustração de nossas expectativas. O problema é que essas biografias não são (ou não são inteiramente) biografias no sentido que damos ao termo. Elas não discutem o desenvolvimento da personalidade, frequentemente ignoram a cronologia e em geral introduzem materiais aparentemente irrelevantes. (...) O que mais desconcerta o leitor é que esses textos estão repletos de *topoi*, anedotas sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas. (...) Em sua biografia de Castruccio Castracani de Lucca, Maquiavel colocou na boca do protagonista frases espirituosas que Diógenes Laércio dissera sobre o filósofo antigo Aristipo. Vasari conta histórias de pinturas de Piero della Francesca, por exemplo, equivocadamente tomadas como sendo reais, histórias que são paráfrases de anedotas sobre antigos pintores gregos contadas por Plínio em sua *História Natural*. A história sobre como o cardeal Granville ditava simultaneamente para diversos secretários é o eco de uma anedota que tanto Plínio quanto Plutarco escreveram sobre Júlio César. Os historiadores se acostumaram ao fato de escritores medievais usarem *topoi* dessa natureza, tal como acontece no famoso caso da vida de Carlos Magno por Einhard, que adorna o biografado com as características heróicas de vários imperadores romanos, inclusive tomando de empréstimo expressões como *corpore fuit amplo atque robusto*”.

Como as causas do gênero epidítico dividem-se em louvor e vitupério, este é obtido com tópicos contrárias às do louvor⁷⁸. Por exemplo, após a ida de Constantino a Bizâncio, as invasões bárbaras e o fervor dos cristãos no destruir os templos dos pagãos, Vasari afirma que a arquitetura produzida nesta Roma não possui medida, graça, desenho, nem ordem alguma; os mesmos elementos são por ele destacados como sendo fundamentais no processo de elevação dessa arte, contribuindo para que seja conduzida à suma perfeição pelos modernos. Ou seja, medida, graça, desenho, ordem, sob o ponto de vista retórico, são tópicos a refutar e a confirmar nesse tipo de causa⁷⁹.

Vasari faz transitar o discurso epidítico no tempo passado, conjectura acerca do futuro e elogia a admirável virtude das realizações de seu tempo, felicitando os que vivem então pelo privilégio de testemunhar obras tão superiores a tudo que já se viu. O passado glorioso é invocado para amplificar a nobreza das realizações de seu século. Ante tal quadro, Vasari propõe que o futuro não superará aquilo que, segundo afirma, é perfeitíssimo.

Assim, Michelangelo é digno do maior elogio, acrescido, portanto, da admiração por não se dar a superação como mera obra da Fortuna, mas como obra do próprio artífice, possuidor de um engenho capaz de fazer o melhor uso dos meios pelos quais as artes atingem o máximo.

⁷⁸ Conf. [Cícero] – *Retórica a Herênio*, Livro III, § 10, p. 161.

⁷⁹ Ver [Cícero], *op. cit.*, Livro III, §10-11, p. 161.

Nesse sentido, as obras de Michelangelo trazem um aperfeiçoamento em relação à perfeição antiga: a noção de licença, por ele introduzida na regra, e da qual se tratará adiante, tem papel central na de superação da Antiguidade. E Vasari relaciona o elogio não apenas a tal ou qual realização de Michelangelo, mas à profusão delas: Michelangelo executa obras louváveis com frequência; o que confirma a grandeza de sua virtude.

É no epidítico que Vasari produz Michelangelo como superior a tudo o que surgiu anteriormente. Ao enunciá-lo, Vasari amplifica a virtude do mestre florentino, comparando-o com os mais ilustres dentre os antigos, como Zêuxis e Apeles, artífices consagrados na obra de Plínio, sua principal fonte no que tange aos antigos. Vasari ainda ressalta a grandeza de Michelangelo ao contrapor o modo como este emula a boa arte antiga e os melhores modernos que o antecederam.

Michelangelo não se restringe a apenas aplicar as preceptivas da Antiguidade, pois ele é provido de uma virtude superior, pela qual ao usar a regra, ao mesmo tempo, a reformula, como se verá adiante. A emulação de Michelangelo, longe de se confundir com a repetição dos virtuosos antigos, constitui, a um só tempo, retomada e superação corroboradas pela autoridade que também enobrece esses antigos. O emulado é, assim, venerado e vencido.

“[Michelangelo é] o único que triunfa sobre aqueles [os modernos], estes [os antigos] e sobre ela [a natureza], não se imaginando alguma coisa estranha e muito difícil, que ele com a virtude do seu diviníssimo

engenho, mediante a indústria, o desenho, a arte, o juízo e a graça, de longe não a transpasse⁸⁰

Cimo do elogio, Vasari leva o cotejo aos seus limites extremos: superados todos os artífices precedentes, Michelangelo é o único que pode superar o maior de seus contemporâneos, a si mesmo. Sobre a história de Noé na abóbada da Capela Sistina, Vasari escreve:

“História e virtude de artífice incomparável, que não pode ser vencida senão por ele mesmo⁸¹”.

Além de Michelangelo que, sob a pena de Vasari, emula os antigos, os modernos e a si mesmo, também há a emulação entre as três artes do desenho. A encenação da disputa pelo primado entre as artes, o *Paragone*⁸², é um dos eixos dos proêmios. Qual delas, pintura, escultura ou

⁸⁰ “*Et unico si trionfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna si strana e tanto difficile, ch’egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l’industria, il disegno, l’arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi*”. (Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, pp. 555-556).

⁸¹ “*Storia e virtù d’artefice incomparabile e da non poter essere vinta se non da se medesimo*”. (*Idem, Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1219)

⁸² Sobre o assunto, ver estudo de Byington, Elisa Lustosa – *A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de pós-graduação em História da Arte do IFCH da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho, Introdução, p. 14-15: “Há décadas a hierarquia entre as artes era o debate que mais apaixonava os ânimos. (...) Vinte anos antes, Benedetto Varchi tratando da “Disputa sobre o primado entre as artes” havia atribuído oficialmente a prioridade à arquitetura entre as artes visuais, na celebre *Lezione* proferida na Academia Florentina em 1547. A arquitetura é considerada a

arquitetura é a principal e mais nobre? Vasari inicia *As Vidas* com esse certame:

“Antes que eu venha aos segredos daquelas [artes] ou para a história dos artífices, parece-me justo tocar em parte uma disputa, nascida e alimentada entre muitos sem propósito, sobre o principado e a nobreza, não da arquitetura, que esta foi deixada à parte, mas da escultura e da pintura (...)”⁸³.

Vasari trata da arquitetura de maneira semelhante à de Benedetto Varchi⁸⁴, continuando a atribuir-lhe o primado entre as artes e remetendo-se

principal ‘*per la nobiltà del suo fine, e per la dignità del suo subietto, e per le molte cose che in lei si ricercano di sapere* (pela nobreza do seu fim, pela dignidade do seu tema, pelas muitas coisas que nela se procura saber)’. Além do que, dizia, seu nome já a define como a principal entre todas: a arte que subordina as outras, única capaz de vencer a natureza. Vasari participa do debate na condição de artista consultado por Varchi. Pouco depois, no Proêmio do seu livro, ele faz o relato das controvérsias e dos termos em questão na disputa pelo primado entre as artes”.

⁸³ “*Prima che io venga a’ segreti di quelle o alla storia degli artefici, mi par giusto toccare in parte una disputa, nata e nutrita tra molti senza proposito, del principato e della nobiltà, non della architettura, che questa hanno lasciata da parte, ma della scultura e della pittura (...)*”. (Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio di Tutta L’opera*, p. 31)

⁸⁴ Conf. estudo de Byington, segundo a qual Varchi indica que a discussão sobre a primazia das artes surge pela primeira vez em *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione: “a figura e as preocupações de Benedetto Varchi sobre o assunto são centrais para as discussões artísticas em Florença na metade do século. O debate sobre a hierarquia entre as artes e a respectiva relação das mesmas com a ciência, a virtude, o exercício, a fortuna, o engenho, a fadiga, a experiência, etc., tinha sido por ele alimentada e estendida com a célebre sondagem de 1546. Naquele ano, adotando um procedimento inédito, Varchi solicitou sete artistas a expor a própria opinião a respeito, adotando as próprias e específicas argumentações. O resultado da sondagem - publicado juntamente com as “Duas Lições” mencionadas, proferidas por Varchi na

à autoridade de Vitruvius e Alberti⁸⁵. Para Vasari, a pintura e a escultura estão a serviço e ornamento da arquitetura⁸⁶. Ele emparelha a escultura e a pintura como artes irmãs, filhas do mesmo pai, desenho⁸⁷. Não se trata de uma das artes ocupar posição superior à outra, pois é o engenho que nisso sobressai, elevando ou rebaixando as artes. Exemplo, como se vê, dessa posição em Vasari é, ainda, Michelangelo, supremo modelo de perfeição nas três artes do desenho.

A amplificação e a emulação produzem nos prefácios de Vasari a vitória dos modernos sobre os antigos nas artes. Em primeiro lugar, saliente-se que a vitória consuma-se em Michelangelo, pois em nenhuma parte dos proêmios Vasari afirma que as artes dos modernos superaram as dos antigos, mas que

“Ele [Michelangelo] supera e vence não somente todos aqueles [modernos] que quase venceram a natureza, mas aqueles mesmos

Academia de Florença - incluía uma carta de Vasari e também uma de Michelangelo, habitualmente arredo a teorizar sobre a atividade artística”. (Byington, Elisa Lustosa, *op. cit.*, p.25-26)

⁸⁵ Ver Byington, Elisa Lustosa, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio di Tutta L'opera*, p. 37-38.

⁸⁷ “Digo então que a escultura e a pintura na verdade são irmãs, nascidas de um pai que é o desenho, em um só parto e a um tempo; e não precedem uma a outra se não quanto a força daquele que a traz consigo faz um artista superar outro, e não por diferença de grau ou de nobreza que verdadeiramente se encontre nelas próprias.” (*“Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l'una alla altra se non quanto la forza di coloro che la portano addosso fa passare l'uno artefice innanzi a l'altro, e non per differenza di grado o nobiltà che veramente si truovi infra di loro.”*) *Idem, ibidem*, p. 37.

antigos famosíssimos, que tão louvadamente, fora de qualquer dúvida, a superaram⁸⁸.”

Lembre-se que a partir do renascimento, Vasari divide as artes em três idades, cuja nomeação já aponta para a matéria de sua apreciação: infância, juventude e maturidade. Vasari afirma um movimento ascendente, pelo qual as artes partem de um princípio, melhorando pouco a pouco até a perfeição: tem por ápice Michelangelo.

⁸⁸ *Idem, Proemio, p. 555: “Costui supera e vince non solamente tutti costoro, ch’hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d’ogni dubbio la superarono”.*

Capítulo 3

A licença de Michelangelo

Tendo sido tratada, no capítulo anterior, a vitória de Michelangelo, resta ainda, no presente estudo, investigar alguns aspectos concernentes às regras das artes envolvidos no triunfo. É o que se faz a seguir, com o apoio de textos da Antigüidade, bem como de *As Vidas*, tanto em seus proêmios quanto na biografia de Michelangelo.

Para tanto, dentre outros elementos de relevância – e por isso mesmo passíveis de análise –, destaca-se aqui o emprego da noção de licença, encontrada uma única vez em todos os proêmios de *As Vidas*. Isso ocorre quando Vasari mostra o que os artífices da segunda idade acrescentam aos achados da primeira, explicitando o que ainda lhes falta para atingir o cume da perfeição de Michelangelo, na terceira idade. Nas palavras de Vasari:

“Mas embora os segundos muito acrescentassem a estas artes com todas as coisas ditas acima⁸⁹, elas não eram, porém, tão perfeitas que chegassem a atingir a inteira perfeição. Faltando-nos ainda na regra uma licença, que não sendo da regra, fosse ordenada na regra e pudesse permanecer sem confundir ou estragar a ordem, a qual tinha

⁸⁹ Conforme tratado no primeiro capítulo, as regras, ausentes nas obras dos artífices da primeira idade, são retomadas pelos da segunda. Vasari destaca cinco elementos fundamentais que os artífices da segunda idade acrescentam às artes, ordem, normas, medida, desenho e maneira. Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 553.

necessidade de uma invenção copiosa em todas as coisas e de uma certa beleza que se estendesse à menor das coisas, que mostrasse toda aquela ordem com mais ornamento. Nas medidas faltava um reto juízo, que sem que as figuras fossem medidas, tivessem naquela grandeza com que eram feitas uma graça que excedesse a medida”⁹⁰.

A medida, juntamente com a regra e a ordem, reencontradas pelos artífices da segunda idade, são os pilares na nova arte. Vasari afirma faltar na ordem arquitetônica, tal qual prescrita pela regra da Antiguidade retomada pelos artífices desta segunda idade, copiosidade na invenção, beleza nos detalhes e mais ornamentos. A medida, na Antiguidade estritamente ligada à regra, na terceira idade é colocada por Vasari no âmbito do juízo do artífice e não no dos esquadros e compassos; tirando-a, assim, do âmbito da certeza matemática e vinculando-a ao juízo do olho e à licença⁹¹.

⁹⁰ *“Ma se bene i secondi agomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissimo di aggiugnere all’intero della perfezzione. Mancandoci ancora nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l’ordine, il quale aveva bisogno d’una invenzione copiosa di tutte le cose e d’una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell’ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, che’elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura”.* (Idem, *ibidem*, pp. 553-554).

⁹¹ Horácio, na sua *Arte Poética*, ou *Epístola aos Pisões*, trata da licença já na Antiguidade: “Sutil e cauteloso, no arranjo das palavras, também dirás egregiamente se uma engenhosa associação transforma em nova uma palavra batida. Se porventura for necessário designar com signos recentes coisas desconhecidas e nos acontecer de forjar palavras não ouvidas pelos Cetegos em tanga, a licença ser-nos-á dada, se

Na biografia de Michelangelo, Vasari volta a usar a palavra licença com essa significação apenas uma vez, referindo-se à arquitetura do túmulo dos Medici e da Sacristia de San Lorenzo, onde o mestre florentino introduz uma composição variada, que nem antigos nem modernos foram capazes de empregar. Para Vasari, a licença que Michelangelo insere na regra é não apenas uma ruptura em relação a usos passados, mas também a pedra de toque de futuras conquistas dos artífices que o sucedem:

“Na novidade de tão belas cornijas, capitéis e bases, portas, tabernáculos e sepulturas, fez bastante diferente daquela medida, ordem e regra que faziam os homens segundo o uso comum e segundo Vitruvius e as antiguidades, por não querer se juntar àquele. Licença a qual deu àqueles que viram o seu fazer grande ânimo para imitá-lo, e novas fantasias foram vistas então, mais à grotesca do que com razão ou regra nos seus ornamentos. Por isso, os artífices lhe são infinita e perpetuamente obrigados, por ele ter rompido os laços e as cadeias das

tomada com discrição e as palavras novas, há pouco formadas, terão crédito se, derivadas de fonte grega, jorrarem com parcimônia”. (*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis dixeris egregie, notum si callida uerbum reddiderit iunctura nouum. Si forte necesse est indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et fingere cinctutis non exaudita Cethegis [50] continget dabiturque licentia sumpta pudenter, et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si Graeco fonte cadent parce detorta*”.) Horácio – *Arte Poética* – Tradução de Dante Tringali, Musa Editora, São Paulo, 1993, p. 28. A concepção horaciana de arte é rigidamente normativa; a seu ver a obra de arte realiza-se obedecendo a regras, que não são arbitrárias, mas naturais, motivadas. Desconhecer as regras é, de fato, uma vergonha, mas Horácio também reconhece que não há grande louvor em nada ousar. A carta acaba sendo uma doutrina da arte como conveniência; propõe limites, mas admite algumas licenças. (ver pp. 27-33)

coisas que, seguindo uma estrada comum, eles continuamente as faziam.⁹²”.

A estrita observância das regras vitruvianas não se mostra suficiente para atingir a “graça que excede a medida”. É preciso saber acomodar as medidas e os ornamentos com juízo, o qual contribui para a licença e faculta o seu uso. Michelangelo é o precursor; a partir dele, os artífices podem seguir os caminhos de uma nova arte, que não seja mera repetição, mas que reformule e supere a antiga. A licença fica ainda mais evidente na obra que Michelangelo executa também na Biblioteca de San Lorenzo⁹³, na divisão das janelas, na distribuição dos palcos e na entrada daquele recinto; mas também na graça do todo e das partes, nos tabernáculos, nas cornijas, na escada. Para Vasari, Michelangelo faz ali o melhor uso da licença, variando o uso comum.

Mais adiante, referindo-se a um modelo feito por Michelangelo para a fachada de um palácio próximo a San Rocco, mais variada e ornada do que

⁹² “Nella novità di sì belle cornici, capitegli e base, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiugnere. La qualle licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a’ loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d’una strada comune egli di continuo operavano”. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1224.

⁹³ *Idem, ibidem.*

qualquer outra, Vasari escreve que ele não está restrito por nenhuma lei⁹⁴ da arquitetura, seja antiga ou moderna, o que se atribui ao seu engenho⁹⁵.

Lança luz sobre a noção de licença em Vasari certa exposição de Baldassare Castiglione em *O Cortesão*. Quando dá a conhecer o que é preciso para que o perfeito cortesão possa falar e escrever bem, Castiglione refere a licença. Não exatamente como um intervalo, um meio termo como em Horácio⁹⁶; em Castiglione a noção de licença relaciona-se ao juízo, àquilo que chama de “um certo critério natural”. O que é permitido, *licet*, não está fora do decoro, mas vai além dele, surpreendendo favoravelmente com “abusos” das regras.

“Creio que o bom costume do falar nasce dos homens engenhosos que com o estudo e a experiência adquiriram bom juízo, com o qual contribuem para e permitem a aceitação de palavras que lhes parecem boas, as quais se identificam por um certo critério natural e

⁹⁴ No original *legge*.

⁹⁵ Conforme Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1240.

⁹⁶ Em Horácio há um intervalo onde a licença opera; existem dois termos e o que é adequado, o meio-termo onde a licença atua: “A maior parte dos vates, ó pai e jovens dignos de tal pai, somos enganados pela aparência do que é certo, esforço-me por ser breve, torno-me obscuro; falta nervo e calor ao que busca polidez; o que se propõe o sublime se faz empolado; arrasta-se por terra o que é muito cauteloso e temeroso de procela; o que deseja variar com prodígios um tema uno, pinta delfim nas selvas, javali nas ondas. A fuga da culpa, se falta habilidade, leva ao vício”. (*“Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni, decipimur specie recti. Breuis esse laboro, [25] obscurus fio; sectantem leuia nerui deficiunt animique; professus grandia turget; serpit humi tutus nimium timidusque procellae; qui uariare cupit rem prodigialiter unam, delphinum siluis adpingit, fluctibus aprum. [30] In uitium ducit culpae fuga, si caret arte”*). Horácio, *op. cit.*, pp. 27-28.

não pela arte ou qualquer regra. Não sabeis acaso que as figuras da linguagem, que dão tanta graça e esplendor às orações, constituem todas abusos das regras gramaticais, mas são aceitas e confirmadas pelo uso, porque, sem poder dar disso outra razão, agradam e ao sentido próprio do ouvido parece levarem suavidade e doçura? E isso penso que seja o bom costume; do qual podem ser capazes os romanos, os napolitanos, os lombardos e os outros, tanto quanto os toscanos⁹⁷”.

A noção de licença tem grande alcance para a compreensão do triunfo de Michelangelo. Nas duas ocasiões em que se explicita, a licença refere o mestre florentino enquanto este supera os outros artífices: tanto no que concerne às inovações quanto no que diz respeito à ruptura com a rigidez das preceptivas antigas. Trata-se, pois, de uma qualidade que singulariza Michelangelo, a ele, o primeiro de todos. A licença evidencia o ponto exato em que a Antiguidade é superada. A partir dela, Michelangelo atualiza a regra antiga, acrescentando-lhe aquilo que lhe falta nos tempos modernos, a invenção copiosa, a beleza contínua, todos os ornamentos. Pois a mera aplicação da regra antiga, a repetição dos ornamentos preceituados na Antiguidade, não são mais suficientes para o que Vasari mostra como necessário à arte do Renascimento. O bom uso da licença, atributo daquele que tem pleno domínio da regra – e que, portanto, participa da linhagem dos maiores da Antiguidade –, lança Michelangelo para além

⁹⁷ Castiglione, Baldassare, *op. cit.*, p. 56.

dos antigos e, assim, determina os novos marcos que apontam o alvorecer de uma nova idade artística.

Como se pode observar, primeiro há a regra da arte na Antiguidade; essa regra vai deixando de ser praticada nos tempos de declínio e é perdida, resultando em uma arte que Vasari vitupera. Ainda que encontre alguma graça, medida e perfeição na arquitetura desses tempos – na Toscana, Veneza ou Pisa, onde há obras feitas com algo da louvada maneira antiga –, a arte, por estar mesclada, não tem a perfeição de antes. Reencontrada, a arte – e não ainda a regra – renasce com Cimabue e Giotto na primeira idade, sendo melhorada pelos artífices da segunda, que voltam a usar as regras dos antigos em suas obras. Nesse estágio, pouco falta para a perfeição, porém, segundo Vasari, ainda falta alguma coisa,⁹⁸ a saber, uma licença nessa regra, que é atingida com Michelangelo. Isso não significa que a regra seja abandonada, pois a licença é inserida nela.

Em suma, as artes dignas do elogio de Vasari são aquelas que aplicam regras antigas. Porém, o que conduz ao ápice é a licença, pois não basta que as antigas regras voltem a ser praticadas, importa que o sejam por um engenho superior. O engenho, dom natural, e a arte, adquirida com a prática e o estudo, definem-se como complementares, conforme tratado extensamente em retóricas e poéticas antigas⁹⁹. O juízo, que participa tanto

⁹⁸ Conforme Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 271.

⁹⁹ Ver estudo de Muhana, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida / Adma Muhana*; tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2002. Introdução, p. 47.

do engenho como da arte, para Vasari, está, sobretudo, no olhar¹⁰⁰. Se o artífice possui engenho ou arte daí não decorre que possua também juízo¹⁰¹. Michelangelo possui as condições para fazer valer a licença: por um lado engenho e arte, e por outro juízo. Ao aplicar as regras antigas, Michelangelo de alguma forma atualiza-as, acrescentando o que falta nos

¹⁰⁰ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 554: “Nas medidas faltava um reto juízo, que sem que as figuras fossem medidas, tivessem naquela grandeza com que eram feitas uma graça que excedesse a medida.” (*Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, che’elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura*). Na introdução à escultura isso fica ainda mais claro: “Mas não se deve usar outra melhor medida que o juízo do olho, pois ainda que algo seja muito bem medido, se o olho permanece ofendido não cessará, por isto, de desaprová-lo.” (“*Ma non si debbe usare altra miglior misura che il giudizio dello occhio, il quale sebbene una cosa sarà benissimo misurata, et egli ne rimanghi offeso, non resterà per questo di biasimarla.* (Idem, *Della Scultura*, p. 63.

¹⁰¹ Ver estudo de Muhana, Adma *op. cit.*, pp. 47-49. “Pois “juízo” não diz respeito nem à circunstância de dominar os preceitos das artes e os conhecimentos das ciências (nomeadamente a filosofia, mas ainda a política, a econômica, a ética etc. [f.64], nem à circunstância de o poeta ou o pintor nascer com habilidades naturais (...) Da alçada desse juízo é saber fugir das inconveniências, saber quando usar da arte e quando fingir negligenciá-la, quando seguir a verdade e quando a natureza e quando encobri-las, o que eleger como matéria das pinturas e das poesias, como dispor concertadamente as palavras e as coisas; em suma, o que falar e o que calar [f.62]. É portanto a faculdade de julgar o que convém em cada obra, segundo o decoro, a conveniência e a observação dos costumes [f.61]. É ainda o juízo que permite ao poeta e ao pintor contradizerem e errarem em relação à natureza e às outras ciências ou artes, faculdade apontada mas não assim nomeada na *Poética* aristotélica [ff.66-68] (...) No *Poesia, e Pintura, ou Pintura, e Poesia* (...) o conceito de *iuzo* destoa desse, o qual frequentemente opõe *juicio* a *ingenio*. A concepção de Almeida assemelha-se mais à de Quintiliano, para quem o *ingenium* deve estar unido ao *iudicium*, sob pena de degenerar em vício na eloquência, e que considera todos os preceitos da arte inúteis sem esse *iudicium* ou *prudentia*”.

artífices modernos que o precederam, ligados exclusivamente à regra tal como obtida da Antiguidade.

Na Sacristia e Biblioteca de San Lorenzo, onde a licença recebe o máximo louvor de Vasari, tudo é novo e composto por Michelangelo. Vasari escreve que, embora Vitrúvio tenha mencionado as ordens dórica, jônica, coríntia e toscana, a ordem composta¹⁰² – também chamada “latina” ou “itálica” – foi muito usada pelos romanos e imitada pelos modernos. Mas é Michelangelo quem eleva essa ordem ao máximo. Para Vasari, os artífices que tomam elementos de todas as quatro ordens nas construções acabam por erigir corpos monstruosos, ressaltando os inconvenientes nessa composição: destituídos de juízo, certos arquitetos,¹⁰³ que não dominam o desenho, não observam decoro, arte ou ordem e não seguem Michelangelo, arquitetam obras piores até do que as dos bárbaros¹⁰⁴.

O desenho, pai das três artes, sendo habilidade manual, procede, para Vasari, acima de tudo, do intelecto. A partir do conhecimento da natureza, da proporção do todo com as partes e das partes entre si, forma-se na mente do artífice um juízo, que ao ser expresso com a mão chama-se desenho. Princípio das três artes, o desenho, em sua definição vasariana, além de necessitar que a mão seja longamente exercitada pelo estudo, está estreitamente ligado ao juízo:

¹⁰² Ver Vasari, Giorgio, *op.cit.*, *Dell'Architettura*, p. 55.

¹⁰³ “*Certi architetti plebei*”. *Idem, ibidem*.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*.

“Porque o desenho, pai de nossas três artes, arquitetura, escultura e pintura, procedendo do intelecto, extrai de muitas coisas um juízo universal, semelhante a uma forma, isto é, a uma idéia de todas as coisas da natureza. (...) E porque dessa cognição nasce um certo conceito e um certo juízo (...), pode-se concluir que esse desenho não é mais que uma expressão e declaração que aparece do conceito que se tem no ânimo e daquilo que por outros foi imaginado na mente e fabricado na idéia¹⁰⁵”.

Assim, o último estágio para a perfeição nas artes modernas está diretamente ligado ao bom uso da licença, que por sua vez está ligado ao juízo do artífice, a seu olhar. A segunda idade, apesar de haver começado a recuperar o conhecimento dos antigos, a simetria, as leis arquitetônicas, distinguindo as várias ordens, aplicou com excessivo rigor as regras antigas, resultando em uma maneira que Vasari afirma seca, crua e cortante¹⁰⁶. Com a licença, Michelangelo insere invenção no que era rígido; varia a regra porque a conhece profundamente, acrescentando um conceito que tem em si mesmo.

¹⁰⁵ *“Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura (...) E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio (...) si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si há nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea”*. Idem, *Della Pittura*, p. 73.

¹⁰⁶ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 554.

Ao pintar o teto da Capela Sistina, Michelangelo já é perfeito no desenho; tanto nos corpos vestidos quanto nos nus, Vasari afirma uma perfeição como nunca antes se viu. Todas as novidades na invenção, seja nas atitudes, seja nos afetos ou mesmo nas vestimentas, estão presentes nessa pintura. Vasari distingue, assim, nos escorços, na graça dos contornos, na variedade das figuras giradas com bela proporção, principalmente nus, no que tange às diferentes idades, afetos e atitudes, os extremos e a perfeição da arte.

Esta obra foi e é, verdadeiramente, a lucerna da nossa arte, que trouxe tanto auxílio e lume à arte da pintura, que bastou para iluminar o mundo, que havia permanecido tantos séculos em trevas¹⁰⁷”.

Vasari não trata aqui da licença; na biografia de Michelangelo ela se explicita apenas em relação à arquitetura. Mas, repetidas vezes, a efrase da pintura do teto da Capela Sistina refere elementos que apenas a mão de Michelangelo pode executar. É o que se verifica, por exemplo, na história em que Deus abençoa a terra e faz os animais: onde quer que se caminhe pela Capela, vê-se uma figura que escorça, girando continuamente, acompanhando o olhar¹⁰⁸. Sobre a história de Noé, que dorme descoberto, embriagado pelo vinho, enquanto um filho ri e os outros dois o cobrem, Vasari escreve:

¹⁰⁷ *“Questa opera è stata et è veramente la lucerna dell’arte nostra, che ha fatto tanto giovamento e lume all’arte della pittura, che ha bastato a illuminare il mondo, per tante centinaia d’anni in tenebre stato”.* Idem, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1217.

¹⁰⁸ Ver *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, p. 1218.

“História e virtude de artífice incomparável, que não pode ser vencida senão por ele mesmo¹⁰⁹”.

E Michelangelo supera-se logo a seguir, quando Vasari trata das cinco Sibilas e dos sete Profetas. Os elementos envolvidos na superação referem os afetos nas figuras, variedade nas atitudes, beleza e variedade nas vestimentas, bem como invenção e juízo “milagroso” na execução¹¹⁰. O profeta Isaías, merece especial atenção, pois Vasari afirma que, bem estudada, esta figura pode ensinar todos os preceitos da boa pintura. Em seus traços, há a naturalidade e vivacidade que se encontram na natureza – e afirmar que as figuras são tão naturais que parecem vivas é um dos mais elevados elogios de Vasari a uma pintura. A descrição da atitude abrange várias partes, o que seria difícil para qualquer pintor. Mas, apesar disso, nada é rígido, ao contrário, Isaías parece em movimento.

“Imerso em seus pensamentos, tem as pernas cruzadas e, com uma mão dentro do livro para marcar onde estava lendo, colocou o outro braço com o cotovelo sobre o livro e, apoiando a face na mão, chamado por um dos *putti* que estão atrás dele, vira somente a cabeça sem desfazer nada do resto¹¹¹”.

¹⁰⁹ “*Storia e virtù d’artefice incomparabile e da non poter essere vinta se non da se medesimo*”. (*Idem*, p. 1219)

¹¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹¹ “*Molto fisso ne’ suoi pensieri ha le gambe sopraposte l’una e l’altra, e tenendo una mano dentro al libro per segno del dove egli leggeva ha posato l’altro braccio col gomito sopra il libro et appoggiato la gota alla mano, chiamato da un di quei putti che*

Sobre a excelência da figura de Daniel, que escreve com grande avidez num livro que um *putto* segura entre suas pernas, Vasari escreve que jamais poderá ser comparada com o pincel de qualquer outro pintor¹¹². Assim como a figura da Libica, em atitude de pôr-se em pé, mas que, ao mesmo tempo, parece querer levantar e fechar o livro que havia escrito:

“Coisa difícilima, para não dizer impossível a qualquer outro que não ao seu mestre¹¹³”.

Na figura de Jonas, última da Capela, Michelangelo vence também o formato abobadado da construção: o teto, que parece avançar para a frente, pressionado pela figura que se inclina para trás, parece reto, por força da arte do desenho, sombras e lumes.

Assim como os gestos e atitudes, a copiosidade de afetos das figuras é amplamente tratada por Vasari: o medo, o desprezo, a melancolia, o deleite, a fúria, a alegria. Os chamados “ares dos rostos¹¹⁴” – ou “ares das cabeças” – concorrem para que a beleza vá sendo superada a cada história do teto da Sistina; a que está sendo narrada é sempre mais bela que a anterior.

egli ha dietro, volge solamente la testa senza sconciarsi niente del resto, vedrà tratti veramente toldi dalla natura stessa, vera madre dell'arte”. (Idem, ibidem)

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 1220.

¹¹³ “*Cosa difficilima per non dire impossibile ad ogni altro che al suo maestro*”. *Idem, ibidem*.

¹¹⁴ “*Aria della testa*” ou “*aria del viso*”.

Vasari termina esta ecfraze felicitando os artífices que vivem em seus tempos pelo privilégio de presenciar tais maravilhas e louvando Michelangelo de maneira divina.

“Oh! Verdadeiramente feliz idade a nossa! Oh! Felizes artífices, é assim mesmo que deveis vos chamar, porque no vosso tempo pudestes iluminar na fonte de tanta claridade as tenebrosas luzes dos olhos, e ver simplificado tudo que era difícil por tão maravilhoso e singular artífice! Certamente a glória das suas fadigas vos faz conhecer e honrar, por ter-vos livrado daquela venda que cobria os olhos da mente de trevas plenas, e vos revelou a diferença entre o verdadeiro e o falso, que vos sombreava o intelecto. Agradecei por isso, então, o Céu, e esforçai-vos por imitar Michelangelo em todas as coisas¹¹⁵”

Contrapondo o que Vasari afirma sobre o pintor Michelangelo às regras que escreve na introdução à pintura, chega a parecer que foram escritas tendo em vista a arte do mestre florentino. Pois o que Vasari escreve sobre o que uma pintura perfeita deve ter está na abóbada da Capela Sistina: delineamento das figuras com proporções justas; lumes e sombras acrescentando relevo; as vestimentas deixando entrever os nus;

¹¹⁵ *“O veramente felice età nostra, o beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro avete potuto al fonte di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose luci degli occhi e vedere fattovi piano tutto quel che era difficile da sì maraviglioso e singulare artefice! Certamente la gloria delle sue fatiche vi fa conoscere et onorare, da che ha tolto da voi quella benda che avevate innanzi agli occhi della mente, sì di tenebre piena, e v’ha scoperto il vero dal falso, il quale v’adombrava l’intelletto. Ringraziate di ciò dunque il Cielo e sforzatevi di imitare Michelagnolo in tutte le cose”. (Idem, Vita di Michelagnolo Buonarruoti, p. 1221)*

graça, vivacidade, simplicidade e facilidade próprias da natureza; decorações nas figuras de velhos, jovens e crianças; variedade e verdade nas atitudes e gestos; maneira; histórias variadas, mas umas das outras diferentes; concordância das partes com o todo, seja entre os membros do corpo ou entre as partes das histórias.

Quando Vasari escreve sobre o *Juízo Final*, os afetos não são mais tão detalhadamente narrados como quando ele escreve sobre a pintura da abóbada, pois são tratados apenas de passagem. Disso não decorre que os afetos nas figuras pintadas nas paredes da Capela não sejam em tudo perfeitos. Vasari não entra nas particularidades da invenção ou composição da história. Importa-lhe mais a abertura do caminho para a facilidade na pintura em seu propósito principal, o corpo humano.

“Basta que se veja que o intento deste homem singular não se dispôs a pintar senão a perfeita e proporcionalíssima composição do corpo humano, em diversas atitudes; não apenas isso, mas junto aos afetos das paixões e contentamentos do ânimo, bastando-lhe satisfazer nesta parte para ser superior a todos os seus artífices, e mostra o caminho da grande maneira e dos nus, e quanto ele conhece das dificuldades do desenho, e finalmente abriu o caminho para a facilidade desta arte em seu principal intento, que é o corpo humano¹¹⁶”.

¹¹⁶ “*Basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli soddisfare in quella parte di che è stato superiore a*

Vasari insiste na amplificação da superação de Michelangelo, recorrendo novamente à asserção de que o florentino triunfa não apenas em relação a seus predecessores que já haviam pintado essa história, mas em relação a si mesmo: se a pintura do teto da Sistina já havia sido considerada uma arte muito superior a toda pintura praticada até então, o *Juízo Final* é um novo marco, algo de ainda superior à pintura da abóbada. Para Vasari, é um esforço exemplar; assim como um exemplo de vitória sobre as dificuldades na pintura. Assim, as várias atitudes, extremamente difíceis para a execução, conduzidas pela mão de Michelangelo fazem-na parecer fácil. A complexidade de posturas e a variedade de aspectos com que o corpo é pintado ultrapassam os limites vigentes até então. A facilidade com que Michelangelo conduz as dificuldades faz parecer que a história inteira foi pintada em um único dia. Nenhum outro artífice pode igualar-se nos contornos das figuras que, giradas, parecem estar em movimento. É tão grande a variedade de atitudes, que Vasari não pode descrevê-las. Os esforços parecem relevos, conduzidos com suavidade e suprema perfeição¹¹⁷.

No clímax desta ecfrese, Vasari eleva ainda mais o discurso para felicitar os que testemunham obras tão admiráveis. Dirigindo-se aos artífices, afirma que Michelangelo lhes inaugura uma nova era, pois

tutti i suoi artefici, e mostra la via della gran maniera e degli ignudi e quanto e' sappi nelle difficoltà del disegno, e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano".(Idem, ibidem, p. 1230)

¹¹⁷ *Idem, ibidem, p. 1232.*

desvenda os limites da dificuldade do que se pode fazer e imaginar nas três artes do desenho¹¹⁸.

A repetida ênfase de Vasari na questão da facilidade¹¹⁹ na condução de obras admiráveis reforça, aliás, a graça como cerne da noção de superação em Michelangelo. A graça não é uma qualidade que dependa de regras; relaciona-se, antes, ao olhar do artífice, seu juízo. Sem a graça, não basta que os membros das figuras estejam de acordo com a Antiguidade e

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 1233.

¹¹⁹ Ver estudo de John Shearman, em *O Maneirismo*, sobre a dificuldade superada. “Num comentário que escreveu sobre os próprios sonetos, Lorenzo de’Medici sustentou que essa forma de poesia é igual a qualquer outra em virtude da sua difficoltà – porque a virtù, de acordo com os filósofos, consiste na (vitória sobre a) dificuldade; aos filósofos ele poderia ter acrescentado Vitrúvio, que definiu a Invenção como a ‘solução de problemas difíceis e o tratamento de novos problemas realizados por uma inteligência viva’. Tanto os pintores quanto os escultores sustentavam a superioridade da sua arte sobre a dos outros por ser mais difícil. Uma das qualidades do relevo experimental de Brunelleschi para as portas de bronze do Batistério de Florença que seu amigo e biógrafo Manetti mais admirava era a difficoltà. Encontrava-se, de acordo com Rafael e Castiglione, na arquitetura antiga. Vasari louvava Bramante por havê-la aumentado, juntamente com a beleza, para grande benefício do estilo moderno na arquitetura. Essa idéia era importante porque conduzia à apreciação (de que não partilhamos) da facilidade como virtude muito positiva; e conduzia também às espécies de complexidade e invenção que resultam da criação deliberada de novas dificuldades, para se poder exhibir destreza na sua superação. (...) Vasari definia a perfeição na arte da pintura como riqueza de invenção, absoluta familiaridade com a anatomia e redução da dificuldade à facilidade; e Dolce chegava a dizer que a “facilidade é a base da excelência de qualquer arte”. Já no século XV Landino elogiava a “grande facilidade de execução” de Masaccio”. (Shearman, John, *op. cit.*, pp. 19-20).

que haja harmonia nas proporções. A mera aplicação da regra não produz graça; como se viu, a graça excede a medida¹²⁰.

Não é de se estranhar que a licença e a graça sejam atributos fundamentais na vitória de Michelangelo: ambas dizem respeito ao conceito que o artífice traz em si mesmo e que acrescenta às preceptivas. Daí, não haver vitória dos modernos, mas só de Michelangelo, pois esses conceitos são qualidades dele, que os outros modernos não podem encontrar nas regras das artes, às quais se apegam. Quando Vasari afirma que os artífices devem seguir Michelangelo, este é amplificado, consolidando-se, assim, sua autoridade: é o primeiro a, com a licença, ser o melhor no pintar, esculpir e arquitetar com graça.

Se, como se viu, a graça se relaciona com esse atributo da facilidade, ausenta-se da obra em que o esforço na execução é patente. Qualquer esforço por parte do artífice na condução da pintura achata a graça e ocasiona a *secura*. É nisso que a segunda idade do Renascimento – a juventude – é condenada.

É apenas a partir de Leonardo, que dá início à terceira maneira, que essa dureza e *secura* desaparecem, dando lugar à “graça divina¹²¹”. Como se viu, para Vasari, facilidade e graça procedem de algo como um dom

¹²⁰ “Nas medidas faltava um reto juízo, que sem que as figuras fossem medidas, tivessem naquela grandeza com que eram feitas uma graça que excedesse a medida”. (*“Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, che’elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura”*.) Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 554.

¹²¹ Ver *Proemio*, pp. 554-555.

natural, que não se adquire com estudo e esforço. Mas como demonstrar esforço no resultado final elimina a graça, todo o estudo que Vasari recomenda ao artífice¹²² para aprender a desenhar deve desaparecer quando ele se propõe a fazer uma pintura. Ele deve, então, pintar tão rapidamente quanto possível, e não deixar que nenhum traço de esforço permaneça.

Quando escreve *As Vidas*, Vasari propõe que a pintura, a escultura e a arquitetura de seus tempos já haviam alcançado e superado a excelência dos antigos. Vasari pôde, assim, distinguir as artes das épocas precedentes, confrontando-as com a perfeição atingida por seus contemporâneos. As alturas alcançadas lhe permitem então propor os conceitos que concernem a essas artes: de acordo com a perfeição que Vasari atribui à Antiguidade, as três artes do desenho, após os tempos de declínio, melhoram dos primórdios do renascimento até a suma perfeição.

Vasari entende que a produção de um artífice não deve ser julgada isoladamente, mas em relação ao tempo em que foi realizada; desse modo, a perfeição refere a qualidade dos tempos. Não se podendo tratar de cada

¹²² Na introdução à pintura, Vasari escreve que a prática e o estudo de muitos anos é fundamental para quem queira aprender a desenhar. É preciso que a mão seja bem treinada e, para se tornar cada vez mais experiente, exercite-se em tirar figuras de relevo, mármore ou pedra, ou olhando as estátuas antigas. Todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimentos, facilitam o exercício, ao contrário das coisas vivas e que se movem. Depois de muita prática neste tipo de desenho, tendo a mão bem treinada, comece a desenhar a partir das coisas naturais e pratique por longo tempo. Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Della Pittura*, p. 74.

artífice à parte no livro, considera-se genericamente a arte pela qualidade dos tempos.

“É bem verdade que embora a grandeza das artes nasça em alguém da diligência, em outro do estudo, neste da imitação, naquele do conhecimento das ciências que auxiliam em tudo a essas, e em quem das coisas preditas todas juntas ou da maior parte delas, eu, por ter nas vidas de cada um raciocinado bastante sobre os modos da arte, das maneiras e causas do bem, melhor e ótimo operar dos artífices, argumentarei sobre essas coisas geralmente, e mais rapidamente da qualidade dos tempos do que das pessoas, distintas e divididas por mim, para não me estender demais, em três partes ou idades, do renascimento dessas artes até o século em que vivemos, por aquela manifestíssima diferença que se conhece em cada uma delas¹²³”.

Essa noção lança luz sobre o fato de Vasari dividir o renascimento em três partes ou idades: infância, juventude e maturidade. Não há razão para condenar um artífice da primeira idade por não imitar a verdade da

¹²³ *“Bene è vero che quantunque la grandezza delle arti nasca in alcuno da la diligenza, in um altro da lo studio, in questo da la imitazione, in quello da la cognizione delle scienze che tutte porgono aiuto a queste, et in chi da le predette cose tutte insieme o da la parte maggiore di quelle, io nientedimanco per avere nelle vite de’ particolari ragionato a bastanza de’ modi de l’arte, de le maniere e de le cagioni del bene e meglio et ottimo operare di quelli, ragionerò di questa cosa generalmente, e più presto de la qualità de’ tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo, per quella manifestissima differenza che in ciascuna di loro si conosce”.* Idem, *Proemio*, pp. 268-269.

natureza como o faz um da terceira. O juízo de Vasari sobre os artífices relaciona-se à qualidade dos tempos, ou seja, leva em conta os conhecimentos deles e as circunstâncias em que se encontram no fazer suas obras. Se Giotto não pinta as figuras com mais vivacidade e melhores afetos, nem os músculos e os nus como são na natureza, deve-se levar em conta a pobreza da arte e dos tempos¹²⁴. Assim, Vasari louva o juízo de Giotto como muito bom, se não perfeito.

“Também não quero que alguém acredite que eu seja tão grosseiro, nem de tão pouco juízo, que eu não saiba que as coisas de Giotto, de Andrea Pisano e Nino, e de todos os outros, que pela semelhança das maneiras coloquei juntos na primeira parte, se viessem a ser comparadas com aquelas dos que operaram depois deles, não mereceriam louvor extraordinário nem medíocre; nem que eu não tenha visto isso quando os louvei. Mas quem considerar a qualidade daqueles tempos, a carência dos artífices, a dificuldade em obter apoio, as terras não belas, como eu disse, mas milagrosas, sentirá um prazer infinito ao ver os primeiros princípios e aquelas centelhas do bom que começavam a renascer na pintura e escultura¹²⁵”.

¹²⁴ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 270.

¹²⁵ “*Né voglio che alcuno creda che io sia sì grosso, né di sì poco giudizio, che io non conosca che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella Prima Parte, se elle si compareranno a quelle di coloro che dopo loro hanno operato, non meriteranno lode straordinaria né anche mediocre; né è che io non abbia ciò veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti, le terra non belle, como ho detto io, ma miracolose, et arà piacere infinito di vedere i*

É a qualidade dos tempos que conduz Vasari no discurso sobre o renascimento. Desse modo, os pintores da primeira idade recebem os elogios pela participação no percurso vasariano: entre a arte realizada nos tempos do declínio e a perfeição máxima da terceira idade, encontra-se a contribuição da pintura de Giotto, que dá início aos novos tempos.

O ponto de partida é o renascimento do desenho em oposição à figuração anterior – dos tempos do declínio – desprovida de regra e ordem. A partir de Giotto – e de seu mestre, Cimabue – as artes do desenho seguem num caminho de melhoramentos contínuos. Porém, para uma melhor compreensão desses melhoramentos, recorrer à contínua superação não se mostra suficiente, sendo necessária a consideração das idades, e é nesse sentido que a qualidade dos tempos permite distingui-las.

Com as descobertas da segunda idade, os artífices superam os limites da primeira; estudando a arte antiga, acrescentam regra, ordem, medida, desenho e maneira às artes da primeira do renascimento. Michelangelo, na terceira idade, introduz a licença e alcança a perfeição máxima.

As artes modernas, mais relacionadas ao juízo do artífice, cujo olhar não apenas aplica as regras tal como obtidas da Antiguidade, mas as adapta de acordo com sua maneira, levam Vasari a propor uma diversidade de perfeições. A perfeição venusta da pintura de Rafael, em cujas histórias Vasari inclui lugares e construções como perfeitos¹²⁶, sendo diversa da

primi principii e quelle scintille de buono che nelle pitture e sculture cominciavano a risuscitare". Idem, ibidem.

¹²⁶ Ver Vasari, Giorgio, *op. cit.*, *Proemio*, p. 555.

perfeição terrível de Michelangelo no *Juízo Final*, pintura centrada na perfeição do corpo humano.

A perfeição em Michelangelo é ativa: repetidamente ele supera sua própria perfeição: na pintura, já é perfeito com a abóbada da Capela Sistina, mas supera-se com os Profetas e as Sibilas, e novamente triunfa sobre si mesmo com o *Juízo Final*.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1999.
- ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *História e Política em Maquiavel*. São Paulo: Discurso Editorial, 2007.
- ARBOUR, Renée. *Miguel Angelo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. *Poética*. São Paulo: Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1973.
- _____. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. *Retórica. With an english translation by John Henry Freese*. Great Britain: Harvard University Press, 1939.
- BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Roma: L'arte romana nel centro del potere*. Milano: BUR Arte, 2003.
- BAXANDALL, Michael. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*. Hong Kong: Oxford University Press, 1988.
- BLUNT, Anthony. *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al Manierismo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1966.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum?: O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____, *Rime*. Milano: Rizzoli, 1954.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão: a recepção européia a O Cortesão de Castiglione*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

_____. *A invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista*, tradução de José Augusto Drummond. Rio de Janeiro, Estudos Históricos nº 19, 1997.

BYINGTON, Elisa Lustosa. A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de pós-graduação em História da Arte do IFCH da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho. Campinas: Unicamp, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005.

DEMETRIUS. *On Style – περί ἑρμηνείας, De Interpretatione*. London: Harvard University Press.

GARIN, Eugenio (direção). *O homem renascentista*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HALE, J. R. *Maquiavel e a Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

HOLANDA, Francisco. *Dialogui romani com Michelangelo*. Milano: Rizzoli, 1964.

HORACE. *Oeuvres Complètes II: Satires – Épitres – Art Poétique*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1944, pp.263-291.

HORÁCIO. *Arte Poética*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

KOSSOVITCH, Leon. *Contra a Idéia de Renascimento*, Artigo.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Musa, 1998.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

PANOSFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito do belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Renascimento e renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Coleção Os Pensadores, Nova Cultural, 2000.

_____. *Sofista*. São Paulo: Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1983.

PLÍNIO. *Natural History, IX, book XXXV*. London: Harvard University Press, 2003.

PSEUDO-CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria, Apêndice da Dissertação de Mestrado de Ana Paula Celestino Faria, sob orientação da Profa. Dra. Angélica Chiappetta, FFLCH-USP, 2003.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria – with an english translation by H. E. Butler*. London: Harvard University Press, 1996.

QUINTILIANO. *Istituzione Oratoria*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual, 1994.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da USP, 1978.

VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: *Grandi Tascabili Economici Newton*, 2005.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. – Tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006.