



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Leandro Monteiro Santos

DESENHO, “*COSA MENTALE*”

NO RENASCIMENTO

Orientador: Prof. Dr. Sergio Rizo Dutra

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, em atendimento aos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Brasília, DF

2020

LEANDRO MONTEIRO SANTOS

DESENHO, “*COSA MENTALE*”

NO RENASCIMENTO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, em atendimento aos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sergio Rizo Dutra  
Universidade de Brasília – UnB

---

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida  
Universidade de Brasília, Faculdade – UnB

---

Prof. Dr. Maria Eurydice de Barros Ribeiro  
Universidade de Brasília – UnB

a linha  
ao mesmo tempo margem ao mesmo tempo leito  
quando circunscreve um círculo, faz-se ilha  
leandro monteiro

## **AGRADECIMENTO**

Como um desenho

Semelhante a um rabisco

Venho sendo circunscrito infinitamente

Das linhas intangíveis no tempo e no espaço

Dos que cruzam e permanecem indissociáveis às minhas

Dos que já se foram, mas permanecem, minha avó Maria Silva

Dos que estão longe, mas presentes, minha mãe Marise e irmã Carolina

Dos que estão perto, dividindo-se, minha esposa Lucy e meus filhos Mel e Francisco.

A todos, saúdo com reverência e reconhecimento





## RESUMO

O propósito central desta pesquisa é analisar o desenho a partir de uma perspectiva histórica, demonstrando sua importância como elemento estruturante do processo de criação das artes visuais (pintura, escultura e arquitetura) nos séculos XV e XVI da Renascença. Linguagem primordial e universal desenvolvida desde a era da pré-escrita, o desenho foi elevado ao status de arte liberal durante a Renascença, tomado como profundo exercício do pensamento, ligado à instância intelectual da produção artística - muito além da expressão e representação. Revisitar os processos históricos capazes de esclarecer como o desenho atua na apreensão, transformação e construção de conhecimento é imperativo em um mundo cada vez mais mediado por imagens tecnológicas, em que a informação tende a substituir a percepção ativa da realidade.

Palavras-chave: Desenho; Processo Criativo; Renascimento; Artes Liberais; História.

## **ABSTRACT**

The main purpose of this research is the analysis of drawing from a historical perspective, demonstrating its importance as a structuring element in the creating of visual arts (painting, sculpture and architecture) in the 15th and 16th centuries of the Renaissance. Primordial and universal language developed since the era of pre-writing, drawing was elevated to the status of liberal art during the Renaissance, taken as a profound exercise of thought, linked to the intellectual instance of artistic production - far beyond expression and representation. Revisiting historical processes capable of clarifying how drawing acts in the apprehension, transformation and construction of knowledge is imperative in a world increasingly mediated by technological images, in which information tends to replace the active perception of reality.

Keywords: Design, Renaissance, Liberal Arts, Creative Process, History.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - David e Golias, Salmo 151 inicial, do Saltério de Corbie .....	34
Figura 02 - Inicial zoomórfica do Saltério de Corbie, início do século IX, norte da França, Abadia de Corbie, Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS 18C.....	35
Figura 03 - Figura: Lucretia, Autor Rafael Sanzio, 1508 -1510 .....	56
Figura 04 - A queda da luz em um rosto, autor Leonardo Da Vinci, 1488.....	64
Figura 05 – Estudo para Sibila da Libia afresco Capela Sistina, de Michelangelo, 1510-11 .....	70
Figura 06 - Le Vite de'Piv Eccellenti Pittori Scultori et Architettori, Autor Giorgio Vasari, 1568 .....	75
Figura 07 - Accademia delle Arti del Disegno.....	92
Figura 08 - Gravura com o rosto de Leonardo Da Vinci para o livro de biografias de Vasari, autor Giorgio Vasari .....	109
Figura 09 – O Batismo de Cristo, 1470 – 75 .....	111
Figura 10 – Retrato de Leonardo da Vinci, autor Francesco Melzi, 1515-18 .....	115
Figura 11 – Leda e o Cisne, autor Cesare de Sesto, 1505-1510 .....	117
Figura 12 – Desenhos para Leda e seus filhos, e a figura de um cavalo, autor Leonardo Da Vinci, 1503-1504.....	118
Figura 13 – Detalhe 01, estudo para Leda e seus filhos, autor Leonardo Da Vinci, 1503-1504 .....	119
Figura 14 – Detalhe 02, estudo para Leda e seus filhos, autor Leonardo Da Vinci, 1503-1504 .....	120
Figura 15 – Detalhe 03, estudo para Leda e seus filhos, autor Leonardo Da Vinci, 1503-1504 .....	121
Figura 16 – Estudo para o quadro Leda e o Cisne, autor Leonardo Da Vinci, 1504-06 .....	123
Figura 17 – Estudo para o quadro Leda e o Cisne, autor Leonardo Da Vinci, 1505.....	124
Figura 18 – Estudo para o cabeça de Leda, Leonardo Da Vinci, 1505 – 08 .....	125
Figura 19 – Estudos para o cabelo de Leda, Leonardo Da Vinci, 1505 – 08 .....	125
Figura 20 – Estrela de Belém e outras plantas, autor Leonardo Da Vinci, 1506 - 12 .....	126

Figura 21 – Desenho das proporções corporais, conhecido como o Homem Vitruviano, autor Leonardo Da Vinci, 1490.....	128
Figura 22 – As proporções de um homem ajoelhado, em pé e sentado, autor Leonardo Da Vinci, 1490.....	130
Figura 23 - Estudos da proporção humana, autor Leonardo Da Vinci, 1490.....	131
Figura 24 - Medidas de uma perna, autor Leonardo Da Vinci, 1490.....	132
Figura 25 – Frente de uma folha de estudos, busto do perfil de um homem com o estudo das proporções, autor Leonardo Da Vinci, 1503 – 05.....	133
Figura 26 – Verso de uma folha de estudos, busto do perfil de um homem com o estudo das proporções, estudo de dois cavaleiros e um cavalo, autor Leonardo Da Vinci, 1503 – 05.....	133
Figura 27 – Busto de uma criança de perfil, autor Leonardo Da Vinci, 150.....	134
Figura 28 – Busto de uma criança de frente e de costas, autor Leonardo Da Vinci, 1500.....	135
Figura 29 – Dois perfis grotescos, Leonardo Da Vinci, 1485 - 90.....	136
Figura 30 – Um homem enganado por ciganos, autor Leonardo Da Vinci, 1493....	137
Figura 31 – Frente e verso de uma folha de estudos anatômico de um crânio, autor Leonardo Da Vinci, 1489.....	139
Figura 32 – Frente e verso de uma folha de estudos anatômico de um crânio, autor Leonardo Da Vinci, 1489.....	139
Figura 33 – Frente e verso de uma folha de estudos anatômico de um esqueleto e os músculos do rosto e dos braços, nervos e veias da mão, autor Leonardo Da Vinci, .....	140
Figura 34 – Frente e verso de uma folha de estudos anatômico do ombro e pescoço de um homem, autor Leonardo Da Vinci, 1510 - 11.....	141
Figura 35 – Estudo de uma coluna vertebral, autor Leonardo Da Vinci, 1510 - 11.....	142
Figura 36 – Nu frontal masculino, autor Leonardo Da Vinci, 1504 - 06.....	143
Figura 37 – Nu posterior masculino, autor Leonardo Da Vinci, 1504 - 06.....	143
Figura 38 - Cópia Batalha de Anghiari, autor Peter Paul Ruben, 1603.....	144
Figura 39 – Vários estudos de um cavalo, um leão e um homem, autor Leonardo Da Vinci, 1503 - 04.....	145
Figura 40 – Detalhes de um cavalo, um leão e um homem, autor Leonardo Da Vinci, 1503 - 04.....	146
Figura 41 – Músculos da perna e osso de um home e de um cavalo, autor Leonardo	

Da Vinci, 1506 - 08.....	147
Figura 42 – Estudo de um cavalo com a marcações das medidas, autor Leonardo Da Vinci, 1490.....	148
Figura 43 - Pata dianteira esquerda de um cavalo com medidas, autor Leonardo Da Vinci, 1490-92 .....	149
Figura 44 – Ramo de flores, autor Leonardo Da Vinci,1506-12 .....	151
Figura 45 – Gravura com o rosto de Rafael Sanzio para o livro de biografias de Vasari, autor Giorgio Vasari .....	153
Figura 46 – Desenho de Leda e o Cisne, autor Rafael Sanzio, 1507.....	158
Figura 47 – Estudo par Adão no afresco “Disputa do Santíssimo Sacramento”, autor Rafael Sanzio, 1509 .....	160
Figura 48 – Escultura do século III – I a.C. conhecida como Spinario, .....	160
Figura 49 – Afresco, “Disputa do Santíssimo Sacramento”, autor Rafael Sanzio, 1510 – 11 .....	161
Figura 50 – Desenho da escultura Apolo de Belvedere, autor Rafael Sanzio, 1513 - 1515 .....	162
Figura 51 – Estátua Apolo Belveder.....	164
Figura 52 – Estudo para o afresco O casamento de Alexandre e Roxana, autor Rafael Sanzio, 1517 .....	165
Figura 53 – Estudo para o afresco o casamento de Alexandre e Roxana, autor Rafael Sanzio, 1517 .....	166
Figura 54 – Afresco Abraão e os três anjos, autor Rafael Sanzio .....	167
Figura 55 – Escultura inacabada de São Matheus, autor Michelangelo Buonarroti, 1505 – 06 .....	168
Figura 56 – Desenho de São Matheus baseado na escultura de Michelangelo, autor Rafael Sanzio, 1506 .....	168
Figura 57 – Santa Catarina de Alexandria, autor Rafael Sanzio, 1507 .....	169
Figura 58 – Davi, autor Michelangelo Buonarroti, 1501 - 1504 .....	170
Figura 59 – Desenho de um homem nu baseado na escultura Davi de Michelangelo - visão posterior, autor Rafael Sanzio, 1505 - 08.....	171
Figura 60 – Desenho de um homem nu baseado na escultura Davi de Michelangelo - visão frontal, autor Rafael Sanzio, 1505 - 08.....	172
Figura 61 – Homem de pé, autor Rafael Sanzio, 1505 – 07 .....	173
Figura 62 – Guerreiro de pé, autor Rafael Sanzio, 1504 – 05.....	173

Figura 63 – Torso de cinco homens nus, mostrando a musculatura, autor Rafael Sanzio, 1505 – 06 .....	175
Figura 64 – Nu masculino, estudo para o mural “Batalha de Cascina” autor Michelangelo Buonarroti, 1504 – 05.....	176
Figura 65 – Pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1507 .....	179
Figura 66 – Pintura Lamentação sobre Cristo morto, autor Pietro Perugino, 1495 .....	180
Figura 67 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 - 1507 .....	181
Figura 68 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1504 – 07 .....	182
Figura 69 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 – 07 .....	183
Figura 70 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1498 – 1520 .....	183
Figura 71 – Fragmento do sarcófago em mármore que retrata a morte do herói grego Meleager, século II d.C. ....	184
Figura 72 – Desenho da Cena do funeral de Meleager, autor Rafael Sanzio, 1507 .....	185
Figura 73 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1507 .....	186
Figura 74 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 .....	187
Figura 75 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 – 07 .....	188
Figura 76 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1498 – 1520 .....	189
Figura 77 – Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 – 07 .....	189
Figura 78 – Gravura com o rosto de Michelangelo Buonarroti para o livro de biografias de Vasari, autor Giorgio Vasari.....	191
Figura 79 - Túmulo de Michelangelo Buonarroti, projetado por Vasari, localizado na Igreja Santa Croce .....	195

Figura 80 – Tritão ou Fauno, desenho a carvão sobre parede, autor Michelangelo Buonarroti.....	198
Figura 81 – Desenho de uma cabeça de uma senhora, autor Domenico Ghirlandaio, 1485 - 90 .....	201
Figura 82 – Desenho de um senhor segurando um objeto redondo, autor Michelangelo Buonarroti, 1504 – 05.....	202
Figura 83 – Desenho de uma mulher em pé, autor Domenico Ghirlandaio, 1485 .....	203
Figura 84 – Detalhe do afresco do Nascimento de São Joao Batista, autor Domenico Ghirlandaio, 1486 - 1490 .....	203
Figura 85 – Três figuras masculinas em oração, autor Michelangelo Buonarroti, 1496 – 1503 .....	204
Figura 86 – Afresco O pagamento do tributo, autor Masaccio, 1492 .....	206
Figura 87 – Estudo da figura de São Pedro do afresco O pagamento do tributo do pintor Masaccio, autor Michelangelo Buonarroti, 1493.....	207
Figura 88 – Estudo de duas figuras do afresco A ascensão de São João Evangelista de Giotto, autor Michelangelo Buonarroti, 1504 – 05.....	208
Figura 89 – Estudo de uma figura em luto, autor Michelangelo Buonarroti, 1500 – 05 .....	210
Figura 90 – Jovem nu, autor Michelangelo Buonarroti, 1503 - 04 .....	212
Figura 91 – Escultura Torso de Belvedere, autor Apolônio de Atenas, séc. I a.C. ....	213
Figura 92 – Desenho de São Jeronimo, ajoelhado e rezando, autor Michelangelo Buonarroti, 1496 – 99.....	214
Figura 93 – Detalhe da figura de São Bartolomeu, afresco Juízo Final, Capela Sistina, autor Michelangelo Buonarroti.....	215
Figura 94 – Escultura Grupo Laoconte,.....	216
Figura 95 – Estudos para a figura de Hercules, autor Michelangelo Buonarroti, 1530 .....	217
Figura 96 – Estudo anatômico da musculatura de uma perna, 1513 – 1520 .....	218
Figura 97 – Estudo anatômico para a musculatura e esqueleto do braço e ombro, autor Michelangelo Buonarroti, 1513 – 1520.....	219
Figura 98 – Estudo anatômico de braços, pernas e mãos, autor Michelangelo Buonarroti, 1513 – 1545.....	220



Figura 99 – Desenho de um nu masculino frontal com indicações de proporção, autor Michelangelo Buonarroti, 1515 – 1520.....	221
Figura 100 - Batalha de Cascina, autor Aristotele Bastiano Giamberti da Sangallo, 1540 – 42 .....	223
Figura 101 - Dois estudos nus de um homem que dispara para a frente e um homem que vira para a direita (estudos para a "Batalha de Cascina") 1504 .....	224
Figura 102 - estudo personagem Batalha Cassina, 1504 – 1506.....	225
Figura 103 - estudo personagem Batalha Cassina, 1527 – 1560.....	226
Figura 104 - Estudo de um homem nu sentado para a 'Batalha de Cascina', Michelangelo, 1504-5 .....	227
Figura 105 - Estudos de um braço levantado com uma articulação do ombro - 1504 .....	229
Figura 106 - Ato de costas masculinas (estudo sobre o soldado portador de lança do mural planejado "Batalha de Cascina") - 1504 .....	229
Figura 107 - Estudo para a Capela Sistina, autor Michelangelo, 1511.....	230
Figura 108 - Estudo de um nu masculino sentado e de uma cabeça para a Capela Sistina, 1537 -1538 .....	231
Figura 109 - Estudos para a Sibila Líbia (reto); Estudos para a Sibila da Líbia e um pequeno esboço para uma figura sentada (frente)ca. 1510-11.....	232
Figura 110 - Estudos para a Sibila Líbia (reto); Estudos para a Sibila da Líbia e um pequeno esboço para uma figura sentada (verso)ca. 1510-11 .....	233
Figura 111 - Ato para jovens sentados e dois estudos no braço – 1510-1511.....	234
Figura 112 - Estudo para a Juventude Nua sobre o Profeta Daniel (reto); Estudos de figuras para o teto de Sistine (verso) 1510-11.....	235
Figura 113 - Estudo para a Juventude Nua sobre o Profeta Daniel (reto); Estudos de figuras para o teto de Sistine (verso) 1510-11.....	235

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	15
<b>Introdução</b> .....	17
<b>Fundamentação</b> .....	24
<b>1 Desenho – “cosa mentale”</b> .....	<b>31</b>
1.1 Iluminuras da Idade Média – presença e passagem do desenho .....	31
1.2 O primado do desenho .....	37
1.3 Escola Florentina e Romana – disputa entre a cor e o desenho .....	41
<b>2 De Pictura e o Desenho</b> .....	<b>47</b>
2.1 Leon Batista Alberti .....	47
2.2 Desenho a linha do engenho .....	49
2.3 <i>De Pictura</i> – Desenho-Ideação .....	51
2.4 Antiguidade Clássica – parâmetro, ideal e superação .....	56
2.5 Artes Liberais – o desenho, a matemática e as letras .....	64
2.6 “Natureza – mestra das coisas” .....	70
<b>3 Le Vite – Desenho oriundo do intelecto</b> .....	<b>75</b>
3.1 Giorgio Vasari – Artista, historiador, homem público .....	76
3.2 O desenho no âmbito do <i>Paragone</i> e <i>Due Lezioni</i> .....	82
3.3 Giorgio Vasari – entre a pintura e as letras .....	88
3.4 <i>Accademia delle Arti del Disegno</i> – três artes do desenho .....	92
3.5 <i>Le Vite</i> – Desenho oriundo do intelecto .....	97
<b>4 Leonardo Da Vinci</b> .....	<b>109</b>
<b>5 Rafael Sanzio</b> .....	<b>153</b>
<b>6 Michelangelo Buonarroti</b> .....	<b>191</b>
<b>7 Conclusão</b> .....	<b>236</b>
<b>8 Referências Bibliográficas</b> .....	<b>239</b>

## Apresentação

a visão pessoal de cada um se impõe, e os desenhos são todos diferentes, porque a maneira de cada um é diversa pela mesma razão que são diversas as suas assinaturas” (ALBUQUERQUE, 1946, p.6-7).

*O desenho, para quem olha, disfarça-se em risco. Mas, ao passo que alguém se arrisca, uma genuína relação se desenha. O sensível obriga o homem à fadiga da circunscrição do inteligível em linha. O homem e a linha, assim, se conectam pelo leito amadeirado do qual Ela escorre. A relação intensa, ora linha, ora idéia, prova intimidade. Ao final, como Narciso, o homem se entorpece de afeto por Ela. Deitada sobre os escombros de caminhos interrompidos, a linha permanece inerte, não se mostra hostil, nem quase destrutiva como fora na desordem criativa. Lânguida e plácida, amortiza sobre o papel o saldo da imaginação.*

*A presente dissertação foi motivada por minha vivência artística pessoal, perpetuada ao longo dos anos por uma formação humanista, de aprendizado das artes – música, desenho, poesia. Minha principal herança desse período é a habilidade e apreço pelo desenho. Companheiro solidário desde a infância, ele despertou em mim o interesse, primeiramente, pela invenção e, consecutivamente, pela arquitetura, quando me vi diante da escolha de uma profissão vitalícia.*

*Hoje, pouco mais de uma década exercendo o ofício de arquiteto, curiosamente, o desenho ocupa um espaço menor nos dias e nos projetos. Nossas mãos, mais habituadas ao contato com os instrumentos tecnológicos que progressivamente redefinem a profissão, relegaram a afinidade com desenho a poucas horas livres - lugar reservado ao devaneio, de contato com o lúdico da infância, e quase sempre desconectado da dimensão profissional. Apesar de soar melancólica e sentimental, esta reflexão me conduziu por um processo muito potente e revelador, que me trouxe até aqui.*

*Segundo Alberti, o desenho teria derivado do hábito dos antigos de “reproduzir os contornos da sombra projetada pelo sol”. A prospecção do intelectual sobre o surgimento da atividade, ao mesmo tempo poética e técnica, aproxima o desenho tanto de uma brincadeira infantil, de criar formas (sombras) com gestos e o próprio corpo contra a luz, essencialmente lúdica e imaginativa, quanto de uma função rigorosa de imitação da realidade. Sem perceber nisso uma contradição, partimos da premissa de que o desenho, ao passo que é uma atividade de representação, também é de pura invenção. Esses dois*

*atributos, fizeram do desenho uma atividade ao mesmo tempo manual e intelectual, aspectos que contribuíram para seu protagonismo duradouro no processo criação das artes.*

*De volta às elucubrações, a percepção da inversão entre a motivação original e a prática profissional instigou um mergulho profundo nas origens do meu percurso, fundado sobre o desenho - reflexão que deixou em suspenso uma questão: o que perdemos quando reduzimos a participação do desenho no processo de criação em arquitetura? Ou, no caminho inverso: o que podemos agregar retomando a centralidade do desenho no processo criativo das “artes do desenho”, entre as quais, a arquitetura?*

*Longe de contrapor o desenho aos avanços tecnológicos, fortalecendo discursos revanchistas saudosos de um mundo analógico, esta questão basal esteve, desde a origem desta investigação. Talvez, porque o ato de desenhar, discretamente, preserva certa intimidade entre o sujeito e seus pensamentos. O impulso criativo, por meio do desenho, de maneira rápida e dinâmica explora tanto a força e complexidade do pensamento em curso na mente, quanto opera o julgamento das idéias inscritas e representadas diretamente no papel. Assim, o conteúdo inalienável presente entre o gesto (de desenhar) e a imagem (desenhada), muitas vezes desordenado e nem sempre tão poderoso quanto a beleza artística, declara a idéia. Por isso, acompanhamos o raciocínio do arquiteto Peter Cook: “a espontaneidade do esboço ou do rabisco está potencialmente muito mais perto do momento da idéia do que a peça de apresentação, considerada trabalho” (COOK, 2013, p.15).*

*Portanto, não nos empenhamos nesta jornada em reforçar a polarização entre as tecnologias digitais e o desenho, criada a partir de um conceito enviesado de progresso, mas em evidenciar o quanto o processo criativo pode ser potencializado quando este distanciamento for minimizado, ou seja, quando as diversas invenções técnicas criadas ao longo do fazer histórico forem encaradas como linguagens diversas e disponíveis para a construção do conhecimento. Basta um olhar de relance para reconhecer o legado que o desenho, quando tomado em sua potência criadora, foi capaz de deixar para a humanidade com as realizações renascentistas. E os croquis sempre estiveram lá.*

## Introdução

Desenhar é, primeiramente, ver com os olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, expandir-se, morrer, a ver as coisas e as pessoas. É preciso desenhar para interiorizar aquilo que foi visto, e que se dará escrito em nossa memória para o resto de nossa vida (LE CORBUSIER, citado por CIDADE, 2007).

Distante de ser mero veículo de representação, o desenho é o próprio pensamento em ação. Durante o ato de desenhar, o pensamento está em plena realização, síntese contínua entre a idéia (abstrata) e sua realização sensível (material). Esta nossa crença guiou todo o percurso de construção da presente pesquisa, que analisa, a partir de uma perspectiva histórica, a participação do desenho como elemento estruturante do processo de criação das artes visuais durante os séculos XV e XVI da Renascença italiana.

O propósito foi revisitar o longo processo histórico que contribuiu para a valorização do desenho como instância intelectual e centro do complexo percurso do pensar à realização e, como tal, dimensão intrínseca da atividade de criação da pintura, escultura e arquitetura.

Tal compreensão começou a ser fundamentada na Renascença, pelo esforço de um conjunto de artistas e filósofos que reformularam a função do desenho como atividade relacionada à concepção intelectual, assim como fundamento e princípio das artes visuais. Com isso, o estado de representação e exercício manual que o desenho atinge passa a ser adjacente ao dinâmico processo intelectual que implica.

A noção foi desenvolvida a partir do século XV e vigorou como princípio norteador das artes até o século XIX. Segundo o arquiteto contemporâneo Villanova Artigas o desenho, a partir da Renascença, se estabelece como a “linguagem dos desígnios do homem” (ARTIGAS, 1968), além de uma interpretação da natureza. Com efeito, a elaboração mental atribuída ao desenho é colocada de forma pioneira pelo pintor renascentista Leon Battista Alberti (1404 - 1472).

Neste contexto, a função de invenção e exploração do desenho não é encarada somente como um momento, ainda que importante, do processo criativo, assim como a representação ou a comunicação, mas tomado efetivamente como elemento estruturante de todo o processo de concepção em pintura, escultura e arquitetura, nomeadas como as *Arti del Disegno* (artes do desenho) por Giorgio Vasari (1511 - 1574), outro pintor e arquiteto italiano.

Mais do que batizá-las, Vasari defendeu a vocação das artes do desenho para as artes liberais, afastando-as das artes manuais e posicionando-as na instância intelectual. Destacada a contribuição na constituição do ensino formal do desenho com a fundação da *Accademia et Compagnia dell'Arti del Disegno*, em 1563, em articulação com Vincenzo Borghini (1515 - 1580), e patrocínio do duque de Florença, Cosimo I de' Medici (1519 - 1574) – esta realização favoreceu a condição sociocultural dos artistas e das artes visuais.

A produção teórica da Renascença Italiana foi, nesse sentido, ponto de partida para a compreensão do desenho na acepção proposta por esta pesquisa, qual seja, situado antes mesmo da manifestação sensível, na dimensão da ideação. Para compreender as bases desta transição paradigmática, tomamos como referencial a produção dos autores que atuaram diretamente na redefinição do papel do desenho no processo criativo das artes, em especial, Leon Alberti e Giorgio Vasari. Uma vez identificadas suas contribuições, foram analisados, à luz dos postulados teóricos destes pensadores, trabalhos de artistas que manifestaram o desenho como expressão direta do intelecto, quais sejam, Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti.

Entre os artistas que exploraram, construíram e representaram o conhecimento por meio do desenho, Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), talvez seja o mais reconhecido, pela qualidade e amplo alcance de seus trabalhos. O ícone renascentista criou mapas cartográficos, representou cidades e muralhas, detalhou a anatomia humana e animal, representou fenômenos da natureza, criou máquinas de guerra e explicitou a dimensão “divina e grotesca” da personalidade dos homens (CLAYTON, 2002).

Segundo o texto de apresentação da exibição Leonardo da Vinci: uma Vida no Desenho, organizada pelo Royal Colecion Trust, em 2019, a propósito dos 500 anos da morte do gênio italiano, o “desenho serviu como laboratório para Leonardo, permitindo-lhe elaborar suas ideias no papel e procurar as leis universais que ele acreditava sustentar toda a criação” (CLAYTON, 2019).

Outro artista importante na manifestação do desenho como método de conhecimento foi Rafael Sanzio ou Santi (1483 - 1520), grande desenhista, arquiteto e reconhecido pintor italiano. Nascido em Urbino, recebeu do pai e pintor Giovanni Santi (1435 - 1494) as primeiras instruções na arte da pintura. Mas, é na ocasião da mudança para Florença que se percebe o desenvolvimento do artista sob a influência dos grandes protagonistas da

Alta Renascença (1495 - 1515), principalmente, das figuras de Michelangelo e Leonardo Da Vinci - perceptível na produção dos seus desenhos e, em especial, nas reproduções das obras dos mestres.

Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564) terá as qualidades e domínio do desenho louvados por Vasari, em Vite. Segundo a historiadora de arte e especialista em arte renascentista Carmen Cappel Bambach, o escritor proclama que o artista florentino é um “escultor único, pintor supremo e mais excelente arquiteto; na verdade, em arquitetura, um verdadeiro mestre”. A autora indica ainda que, para Vasari, as incomparáveis realizações de Michelangelo no desenho explicam sua versatilidade e domínio das três artes visuais – pintura, escultura e arquitetura (BAMBACH, 2017, p. 15, tradução nossa).

Sobre os esboços de Buonarroti para a Capela Sistina, Bambach sugere que “o processo de criação no cartão pode nos aproximar do testemunho do artista em ação, sem dúvida, mais próximo do que em qualquer outro ponto da criação de uma obra-prima” (BAMBACH, 1999, p.363, tradução nossa).

Tratando das discussões relacionadas à complexa prática da oficina renascentista, a autora enfatiza a importância dos chamados “cartões” empregados no processo de criação da pintura renascentista, principalmente, na técnica dos afrescos. Segundo a pesquisadora, quando os artistas criavam a composição, não pintavam diretamente sobre o suporte; primeiramente, desenhavam em um cartão e só então transferiam a “concepção para a superfície de trabalho”. Nesse sentido, Bambach aponta que os esboços para os artistas da Renascença não aspiravam a ser obras primas, mas ferramentas para o exercício da criação:

Para reproduzir um desenho em escala real exatamente igual em outra superfície, os contornos do desenho podem ser furados com um instrumento fino e pontiagudo, como uma agulha ou caneta fina. Em seguida, uma pequena sacola ou bolsa de pano seria preenchida com pó (“pounce”), na maioria das vezes carvão em pó ou giz preto, e sua boca estaria fechada. Ao tocar ou esborratar os buracos perfurados no desenho com a bolsa, o artista poderia obter um desenho pontilhado na superfície abaixo. Todo este processo é chamado de “pouncing” ou “spolvero”. Serviu para transferir não apenas desenhos dos cartões e outros tipos de desenhos, mas também os desenhos de traçados, manuscritos, estampas e padrões de ornamentos (BAMBACH, 1999, p.1, tradução nossa).

Para a pesquisadora norte-americana, os esboços presentes nos cartões, apesar de serem retratados em muitas fontes do *Cinquecento* e do *Seiscento*, “ainda não receberam a atenção na erudição moderna que pareceria proporcional ao seu papel original no processo de criação” (BAMBACH, 1999, p.XI, tradução nossa). A presente pesquisa se alicerça nesta oportunidade, qual seja, de propor uma contribuição efetivamente relevante frente a um recorte histórico tão vasto e examinado à exaustão como a Renascença.

Cumprе ressaltar que a retomada do protagonismo do desenho nas artes visuais se impõe diante das alterações em curso provocadas pelas novas tecnologias no processo criativo em geral e, principalmente, da arquitetura - o que se tornou flagrante no exercício da profissão, convertendo-se no principal gatilho motivador desta investigação. A atual preponderância das ferramentas digitais na mediação entre a mão e o pensamento nos coloca diante de um novo paradigma no campo das artes visuais: a criação por meio do computador.

Do ponto de vista histórico, o desenho foi primordial para a invenção da arquitetura como processo essencialmente autoral de ordenamento e organização do espaço - até o surgimento e consolidação das tecnologias. Com o advento da Revolução Industrial, a possibilidade de reprodução de técnicas por máquinas alcança inclusive as artes, “E um desenho extremamente elaborado, cujo encanto, durante o período rococó, seria devido à imaginação e à infalível perícia do artesão, agora é feito à máquina, e isso é visível” (PEVSNER, 2002, p. 29). Segundo Villanova Artigas, desenhou-se “contra a insuficiência das ferramentas disponíveis, impacientes com a lentidão do trabalho manual” (ARTIGAS, 1968).

O maior impacto para os arquitetos projetistas veio a partir da década de 1970, com o advento dos softwares 3D, que possibilitaram novas formas de criação e representação a partir das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC). Conforme Marcos Novak (1999), “[...] a representação foi temporalizada e operacionalizada como uma interface para simulações dinâmicas. O modelo informatizado tornou-se, tanto um meio de descrição, como um meio de instrução, na rápida construção robótica de formas complexas”.

Diante da excessiva mediação tecnológica na contemporaneidade, Paul Virilio, no livro Espaço Crítico (VIRILIO, 1993), sugere uma crise no modo de representação oficial herdado do período Renascentista. Ao problematizar as implicações da prevalência da



criação com o auxílio do computador na arquitetura, o autor provoca: “representar a construção ou construir a representação?” (VIRILIO, 1993, p. 82), questionando a “mecanização” da criação arquitetônica, a partir da ênfase dada mais aos meios tecnológicos. E acrescenta:

[...] a Arquitetura introverteu-se aos poucos, transformando-se em uma espécie de galeria de máquinas, a sala de exposição das ciências e das técnicas, técnicas derivadas do maquinismo industrial, da revolução dos transportes e finalmente da célebre ‘conquista do espaço’ (VIRILIO, 1993, p. 17).

O Computer Aided Design (CAD), por exemplo, uma das principais interfaces digitais do processo de criação arquitetônico, consiste em transformar processos cognitivos, como o desenho de uma linha, em cálculos matemáticos binários - a partir de um sistema prescrito e codificado, cada vez mais inteligente, que responde à lógica de racionalização, padronização, produtividade e escalabilidade do mercado (COSTA e YAYI). Auxiliado pelo teclado e pelo mouse do computador, o arquiteto executa o desenho pretendido, entretanto, sem uma correspondência direta entre os gestos da mão e o resultado gráfico, como teria sobre o papel, no desenho à mão livre.

Acreditamos que, uma vez restrito à mediação computacional, o desenho é reduzido a instrumento técnico e sua função estruturante é diminuída no processo criativo da arquitetura, o que, além de promover uma disfunção entre os gestos e as formas, pode intensificar a separação entre o conhecimento sensível e inteligível. Assim, a dimensão subjetiva, embora intrínseca à projeção arquitetônica, é afastada do processo criativo.

Segundo Jantzen (2000, Texto 09), “[...] a solução do problema de projeto é sempre a coordenação criativa (que cria unidade) das soluções dos subproblemas que foram detalhados a partir daquele problema maior. O que há para coordenar, então, a partir dos subproblemas? Há questões de forma, configuração de elementos, de funcionamento, de utilização específica de espaços, de escolhas de sistemas estruturais adequados, de materiais e de tecnologias e suas respectivas adaptações, de relações com o entorno da futura obra, de vínculos com o ambiente natural e uma série de outras particularidades que aí podem ser agregadas. Também há questões culturais, de valor simbólico de sítios, ou de valor histórico. Há questões de convívios humanos e muitas outras [...]” - o que implica, necessariamente, um componente subjetivo ao fazer arquitetônico e uma resposta pessoal aos problemas e subproblemas.

Nesse sentido, valendo-se exclusivamente da medição tecnológica em toda a cadeia de criação da arquitetura, a construção de uma linguagem individual pelo arquiteto é comprometida, uma vez que o desenho deixa de ser uma expressão direta da imaginação para operar dentro de uma linguagem meramente técnica e racional. Nesses termos, as oportunidades de automatização e digitalização de rotinas se multiplicam, uma vez que os movimentos se tornam cada vez mais passíveis de parametrização matemática – elaborada por meio de algoritmos computacionais –, enquanto a participação da expressão artística e pessoal na criação arquitetônica é progressivamente reduzida, tornando o desenho uma representação meramente técnica.

Aqui, partimos do princípio de que, mais do que um sistema de representação, a ação do desenho, apoiada pela observação da realidade, estabelece uma conexão direta entre o indivíduo e os elementos visuais – linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão e movimento, produzindo um variado número de informações para o processo criativo. Além da percepção sensível, o desenho mobiliza a memória, o repertório, as habilidades manuais, atuando de forma decisiva na apreensão, transformação e construção de conhecimento. Assim, o ato de desenhar é importante competência para o desenvolvimento de uma linguagem própria pelo arquiteto. Segundo a pintora e desenhista brasileira Georgina de Albuquerque (1885-1962), antiga professora da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, “a visão pessoal de cada um se impõe, e os desenhos são todos diferentes, porque a maneira de cada um é diversa pela mesma razão que são diversas as suas assinaturas” (ALBUQUERQUE, 1946, p.6-7).

Recuperar as razões que circunscreveram o desenho na dimensão intelectual do processo criativo no século XV a XVI, precisamente no momento histórico que lançou as bases do que seriam as técnicas modernas, pode contribuir para avaliarmos a extensão do impacto da sobreposição do desenho pelos meios digitais na produção e reprodução de conhecimento na arquitetura atual. Segundo Carmen Bambach, “revelar as intrincadas técnicas e dispositivos que atuam nos processos de criação dos grandes mestres da Renascença Italiana não é negar sua genialidade, mas sim entender o desenho como uma ferramenta fundamental para sua visão”.

A retomada do Renascimento como referencial é, não raro, uma prática de instituições representativas para as artes visuais. *The British Museum*, por exemplo, reúne uma das maiores coleções gráficas do mundo, com mais de 50.000 desenhos datados a partir do

século XV, e organizou, em 2016, a exposição intitulada *Lines of thought: Drawing from Michelangelo to now*. Segundo o comunicado impresso emitido pela instituição, a exposição examinou “a enorme variedade de maneiras em que os artistas usaram o desenho como um meio de registrar e estimular o pensamento desde o século XV até os dias atuais” (SELIGMAN, 2016). Isabel Seligman, curadora da exposição, enfatizou que “o desenho continua a ser relevante para todos os aspectos da produção artística, e são numerosas e inestimáveis as lições que se pode aprender observando os desenhos dos mestres do passado no contexto dos trabalhos dos artistas atuais. [...] O que une todos esses artistas, desde o Renascimento até os praticantes contemporâneos e todos aqueles que estão no meio, é o uso do desenho como uma maneira de pensar no papel” (SELIGMAN, 2016).

Outro retorno às origens do desenho na contemporaneidade foi protagonizado pelo *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York, Estados Unidos, que, sob a curadoria da pesquisadora Carmen Bambach, organizou, entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018, a exposição *Michelangelo – Divine Draftsman and Designer*. A mostra reuniu obras de 53 instituições, entre museus e coleções individuais, que corroboram a importância do desenho na produção do artista italiano. Carmen enfatiza que o desenho “é a primeira coisa que ele usou para criar uma pintura, para criar uma escultura e para criar arquitetura. É o elemento que unificou sua carreira” (BAMBACH, 2016).

Nesse sentido, estudamos a emergência do desenho como dimensão estruturante do processo criativo das artes visuais, enfatizando suas potencialidades para a concepção das obras e rompendo com a lógica de uso do desenho como mera ferramenta de representação gráfica nos projetos, restrita à função de comunicação técnica. O objetivo deste empreendimento é, sim, encarar as invenções técnicas ao longo do fazer histórico como linguagens diversas e disponíveis para a construção do conhecimento, em que as transformações e avanços de um período específico, como a Renascença Italiana, não possam ser esquecidas como alternativas para o campo exploratório das artes.

Dessa maneira, ultrapassa-se qualquer visão polarizada entre as novíssimas tecnologias e as técnicas que tiveram seu primado no passado, a fim de romper, tanto com as visões apocalípticas contra os irremediáveis avanços tecnológicos, quanto com as visões que tratam o passado como uma infeliz herança a ser superada a partir de uma perspectiva enviesada de progresso.

## Fundamentação

“O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade, o desenho é ilimitado... nem mesmo o traço o delimita” (Mário de Andrade, 1975)

Demonstrar as potencialidades do desenho para o processo criativo das artes é o objetivo desta pesquisa, que, para tanto, recupera a noção de desenho como *cosa mentale*, ou seja, apesar de sua necessária expressão manual é encarado como um processo intelectual, que ultrapassa a dimensão representativa, participando como elemento estruturante da criação e, assim, atuando de forma decisiva na apreensão, transformação e construção de conhecimento.

Para satisfazer esse viés de análise, nos valem da idéia de desenho primeiro teorizada durante a Renascença italiana, sobretudo, nos séculos XV e XVI, período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna conhecido como Renascença, que tinha como referência geográfica a região da Toscana, principalmente centrada nas cidades de Florença e Roma.

Aplicando as noções de progresso e evolução, o artista italiano Giorgio Vasari dividiu a Renascença em três idades: a primeira, marcada pelas inovações estilísticas de Cimabue e Giotto; a segunda, definido pelo desenho mais sofisticado, dominado pelas figuras de Ghiberti, Brunelleschi, Donatello e Masaccio; a terceira, representante da “perfeição superlativa”, quando foi dominada pelos gênios de Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e, acima de todos, Michelangelo Buonarroti (CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.X, tradução nossa).

Paralelamente à enorme quantidade de obras de arte produzidas durante a Renascença, também foram elaborados tratados teóricos que alteraram o curso do pensamento ocidental, com impactos sociais, econômicos e culturais. Uma das transformações empreendidas durante o período diz respeito ao *status quo* das artes visuais, que estavam circunscritas ao ramo das artes mecânicas durante a Idade Média, determinadas como prática menor, imprópria aos homens livres, em virtude do seu caráter manual e de sua vinculação às necessidades básicas - vestuário, agricultura, ferraria, etc.

Após um longo processo, a partir do final do século XVI, com a atuação de intelectuais, artistas, filósofos e déspotas, as artes visuais ascenderam ao status de artes liberais. A mudança no *status quo* foi garantida pela argumentação do caráter intelectual do desenho, definido como princípio e base das artes visuais. Por sua contribuição e relevância para tal mudança de paradigmas, esta pesquisa analisou a obra dos intelectuais que atuaram na defesa do desenho como expressão do pensamento. Para tanto, foram utilizadas como fontes primárias e eixo central para a análise e entendimento teórico do desenho no âmbito das criações artísticas, primeiramente o tratado *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, publicada inicialmente entre os anos de 1435 e 1436, a obra de biografias, *Le Vite de'Piv Eccellenti Pittori Scultori et Architettori*, de Giorgio Vasari, publicada em 1550 e 1568, e a obra *Due Lezzioni*, de Benedetto Varchi, publicada em 1550. Essas obras contribuíram para posicionar as “artes do desenho” – pintura, escultura e arquitetura – na instância intelectual.

Leon Battista Alberti (1404 - 1472) foi um dos primeiros a teorizar as artes visuais na Renascença. Entre outros textos, escreveu os tratados *De Pictura* (Da Pintura), *De Statua* (Da Estátua) e *De Re Aedificatoria* (Da Arte Edificatória), que foram traduzidos do latim para o vernáculo e amplamente publicados, a partir de 1547. As obras prepararam terreno para o que posteriormente viria a ser uma filiação das artes visuais ao desenho. Tais tratados introduziram o desenho como o princípio e a base comum às três artes visuais, fator preponderante para a unificação dessas artes e, mesmo tempo, para alçar elas entre as artes liberais.

Giorgio Vasari (1511 - 1574) foi responsável pela elaboração de outra obra fonte para esta pesquisa, o livro *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, ou simplesmente *Vite*. A obra foi publicada, em 1550, com o título As Vidas dos mais excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos de Cimabue aos Nossos Dias. Porém, em 1568, foi reeditada com o novo título As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos. Ambas as versões, apesar de provocarem discussões polarizadas acerca da validade dos fatos, datas, atribuições e conteúdo apresentados, habilitam a interpretação de Vasari como uma das principais fontes sobre as artes da Renascença.

Neste livro, Vasari biografou os principais artistas da Renascença italiana, que atuaram entre os séculos XIV a XVI, com ênfase nos florentinos, em detrimento dos vênéticos, como veremos, respectivamente, em favor do primado do desenho e em desfavor da primazia

do colorido. As obras e artistas eleitos por ele ainda protagonizam a idéia dominante sobre o que foi o período; o texto também apresenta importante concepção do desenho e seu papel na vida dos artistas retratados, que seguem referenciais.

Benedetto Varchi (1503 - 1565), filósofo de Montevarchi e membro da Academia Florentina de letras, embora sua obra não seja objeto central de análise desta pesquisa, ele foi o organizador do *Paragone*, mais conhecido como a Disputa entre as artes, tratava-se de uma enquete para saber qual das artes era a mais nobre, pintura ou escultura. A solicitação foi direcionada aos principais pintores e escultores italianos do período - Tribolo, Cellini, Battista Tasso, Francesco Sangallo, Pontormo, Bronzino, Michelangelo e, entre eles, Giorgio Vasari. As diferentes posições dos artistas acerca das duas artes foram organizadas e publicadas por Varchi, em 1550, na segunda parte do livro *Due Lezzioni*, o que nos interessa.

Com o intuito de estabelecer a conceituação e a hierarquia entre pintura e escultura, segundo os critérios de nobreza, utilidade, universalidade e dificuldade do ofício, a enquete representa uma importante fonte para o aprofundamento do conhecimento sobre o desenho. A arquitetura, considerada por Varchi como a principal das três artes, não participou da enquete, uma vez que, segundo o autor, além de imitar e vencer a natureza, seria considerada a primeira da tríade “pela nobreza do seu fim, pela dignidade do seu tema, pelas muitas coisas que nela se procura saber” (VARCHI, apud BYINGTON, 2008,p.113).

A relevância destas obras é reforçada por sua relação de confluência. A influência de Varchi pode ser observada na publicação da primeira edição do livro de Vasari, *Vite*. Segundo a pesquisadora Elisa Byington, a “disputa entre as artes” ocupa praticamente todo o próêmio do livro de Vasari e constitui um dos eixos fundamentais que estruturam a composição de *Vite*. (BYINGTON, 2011, p.91)

A disputa é vista, inclusive, na constituição do próprio título da obra de Vasari, conforme anota Byngton, para quem a primeira edição, em sintonia com os postulados de Varchi, aponta no título uma ordem hierárquica entre as artes - arquitetura, pintura e escultura. (BYINGTON, 2011, p.107). A segunda edição seria marcada pela alteração proposital do título, com a mudança na ordem da posição entre as artes, indicando a primazia da pintura, seguida da escultura, que é sucedida pela arquitetura.

Diante da riqueza destas obras e do quão decisivas foram para a redefinição do papel do desenho a partir da Renascença, ao longo desta investigação, revisitamos e buscamos conexões entre os postulados que contribuíram para a ascensão do desenho como *cosa mentale*, fazendo os devidos contrapontos com autores contemporâneos, para elucidar divergências e convergências, contribuindo ainda para uma diversificação de fontes e vieses analíticos.

Tal empreitada tomou como metodologia de pesquisa a Revisão Bibliográfica, de caráter exploratório, pois permite maior familiaridade com o problema, aprimoramento de idéias e/ou descoberta de intuições. Segundo o pesquisador Antônio Carlos Gil, “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço” (GIL, 2007).

Ainda de acordo com o autor, a pesquisa bibliográfica pode ser entendida como um processo que envolve as etapas de escolha do tema, levantamento bibliográfico preliminar, formulação do problema, elaboração do plano provisório de assunto, busca das fontes, leitura do material, resumo, organização lógica do assunto e redação do texto.

A escolha do tema partiu de uma análise dos limites do processo criativo da arquitetura na atualidade, uma vez que é progressivamente mediado por tecnologias digitais. Considerando a vivência pessoal no exercício da profissão, o desenho figura como um método complementar, que agrega ao projeto inúmeras potencialidades, não apenas na representação, mas também na concepção, a partir de esboços, croquis e outras técnicas.

Mediante estas reflexões, foi feita a delimitação de um campo de investigação e, com base nele, o levantamento bibliográfico preliminar, que consistiu, sobretudo, na consulta de referências em meio digital - desde periódicos, artigos e revistas digitalizados, até teses de doutorado e dissertações de mestrado. Foram fontes de pesquisa sítios científicos, como Scielo, Google Acadêmico, metmuseum.org, warburg.chaa-unicamp.com.br, rct.uk, britishmuseum.org, arts-graphiques.louvre.fr, nationalgallery.org.uk, cambridge.org, palladiomuseum.org, archive.org, it.wikisource.org, vasariscrittore.memofonte.it, bibliotecaitaliana.it, acropole.fau.usp.br e repositorio.ul.pt.

Neste ponto, embora haja uma vasta bibliografia sobre o Renascimento disponível, construída a partir de recortes inumeráveis, identificamos que o tema mais específico que ora pesquisamos, qual seja, a importância do desenho como elemento estruturante do processo criativo, ainda não foi explorado de forma exaustiva, o que nos encorajou a dar sequência à proposta de pesquisa.

Os livros também constituíram importante fonte de pesquisa, tanto para referência informativa, quanto remissiva. “Os livros de referência, também denominados livros de consulta, são aqueles que têm por objetivo possibilitar a rápida obtenção das informações requeridas, ou, então, a localização das obras que as contêm. Dessa forma, pode-se falar em dois tipos de livros de referência: livros de referência informativa, que contém a informação que se busca, e livros de referência remissiva, que remetem a outras fontes” (GIL, 2007). Com isso, buscamos, ao máximo, contato com os textos originais dos autores chave para esta investigação.

Conforme identificamos as obras-chave para compreensão do tema, a situação problema foi ganhando contornos precisos. A partir daí, alcançamos a origem histórica da acepção de desenho como *cosa mentale*, o que nos permitiu consolidar o recorte da análise na concepção de desenho, principalmente, desenvolvida e praticada nos séculos XV e XVI, na Renascença.

Após leitura de profundidade e sistematização das diferentes perspectivas das obras de Alberti e Vasari, que se constituíram base de uma “teoria das artes do desenho” - com as devidas complementações de autores relevantes, como Benedetto Varchi - foram enfileiradas as obras dos artistas que tinham maior potencial de manifestar, à luz dos postulados dos pensadores da Renascença, a realização do desenho como *cosa mentale*.

O recorte dos trabalhos de Leonardo, Rafael e Michelangelo foi, portanto, programático, pautado na presença de elementos passíveis de fortalecer nossa tese, e não foram analisados considerando uma ordem cronológica ou qualquer outro aspecto que não o processo de criação desses gênios renascentistas.

A análise das peças artísticas que empreendemos foi inspirada na abordagem da metodologia iconológica, em especial, nos fundamentos de análise da imagem na História da Arte desenvolvidos pela escola alemã - Abraham Moritz Warburg (1866-1929) e seu seguidor Erwin Panofsky (1892 – 1968). Neste processo, é importante ressaltar que



buscamos mais um direcionamento teórico e um alinhamento à abordagem de pesquisa em História da Arte, do que propriamente um método rigoroso de análise nos termos estritos dos procedimentos definidos pelos autores.

É sabido que tais métodos, sobretudo, a análise iconográfica de Panofsky, são imbuídos de um senso de cientificidade, que se faz necessário para atribuir credibilidade à disciplina da história da arte (PANOFSKY, 2011, p. 35). Porém, a aplicação exata do procedimento não constitui dogma a ser seguido sem as devidas adaptações. Conforme lembra o pesquisador Luís Alberto Casimiro, “cada investigador deverá encontrar o seu modo próprio de atuação, sem deixar de continuar a aplicar o Método Iconográfico, na essência dos seus objetivos e princípios”.

Segmentada em três passos, a metodologia não necessita, por exemplo, ser aplicada em três níveis independentes, podendo os níveis um e dois serem um único exercício, conforme o próprio Panofsky autoriza, de acordo González (1998): “a descrição e interpretação são dois momentos que se interpenetram. O método parte, então, da leitura formalista, “pré-iconográfica”; passa pela leitura dos temas e conteúdos da imagem, “iconográfica”, em busca de relações históricas; e termina na leitura “iconológica”, quando ocorre uma confrontação com várias disciplinas em busca do seu conteúdo, relacionando a obra com seu contexto cultural e histórico. Neste ponto, efetua-se “a interpretação dos valores simbólicos e procura descobrir o significado último da obra de arte (filosófico, histórico, religioso, social...) a fim de explicar a sua razão de ser no contexto da cultura, da civilização e da época em que foi criada” (CASIMIRO, 1996).

O autor confere, portanto, grande ênfase às “histórias que circundam seu objeto de estudo, seu contexto e suas relações com diferentes áreas” (ALMEIDA), o que dialoga diretamente com a abordagem da nossa análise, engajada na identificação, no legado dos grandes expoentes das artes do desenho do Renascimento, da materialização - ou não - dos postulados dos pensadores da Renascença acerca da participação do desenho no processo criativo da pintura, escultura e arquitetura.

advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação (PANOFSKY, 2011, p.54).

Tal concepção advém de Abraham Moritz Warburg (1866-1929), para quem a arte não seria um fenômeno isolado, mas “um reflexo da cultura e da mentalidade de uma época, que deixava a sua marca nas obras de arte que produzia as quais o investigador deveria ser capaz de decodificar a fim de perceber a época que lhe deu origem” (CASIMIRO, 2016).

Aby Warburg entendia cada objeto artístico como um documento que revelava muitas coisas da psicologia humana. Como tal, a História da Arte deveria ser entendida como o resultado de um processo interdisciplinar capaz de fornecer os meios para a identificação e interpretação da obra de arte na sua totalidade. Deste modo, vai desenvolvendo e ganhando consistência uma nova metodologia de investigação, que consiste num processo convergente, unificador e interdisciplinar, englobando num único corpo orgânico Arte, Literatura, Filosofia, História, Matemática, Geometria, Música, Religião, Mitologia, Simbologia... capaz de permitir a compreensão integral da obra de arte. Esta deveria ser entendida em função da base intelectual e dos condicionalismos culturais próprios do contexto no qual a obra foi criada (CASIMIRO, 1996).

Assim, utilizando o mesmo processo convergente e multidisciplinar de Warburg, o historiador de arte Erwin Panofsky procurou realizar uma leitura e interpretação integral da obra de arte, aquilo que hoje se entende como sendo o objetivo da Iconografia.

Subjacente à análise da produção contemporânea à Renascença e às digressões pelas formulações desenvolvidas da atualidade em busca de contraponto, há uma constante tensão e aparente conflito entre subjetividade do pensamento e a objetividade do desenho. Na busca de uma síntese, identificamos uma contiguidade entre a problematização proposta e a Teoria do Conhecimento, área da Filosofia voltada para a compreensão da origem, natureza e forma que tornam possível o ato de conhecer pelos seres humanos.

Tais tratados, textos e cartas da Renascença foram revisitados como fonte. A partir deles, e com base em seus postulados, foram analisados trabalhos dos artistas Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo - que efetivamente materializaram e manifestaram a atuação do desenho no processo criativo, muitas vezes, confundindo-se com o próprio processo criativo.

## 1. Desenho - “Cosa Mentale”

### 1.1 Iluminuras da Idade Média – presença e passagem do desenho

Antes de adentrarmos nos séculos XV e XVI, aprofundando nos aspectos que contribuíram para o primado do desenho na criação das artes figurativas na Renascença, cabe um pequeno parêntese sobre os importantes processos históricos anteriores. Para tanto, partimos do seguinte entendimento, a periodização da história em eventos ordenados rigidamente e fixados cronologicamente, como módulos herméticos e imiscíveis, apesar de atender a uma demanda por simplificação didática, acaba por reduzir o entendimento do processo histórico. Como acertadamente intui o crítico e historiador de arte alemão Erwin Panofsky, no seu livro *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, “nunca concordaremos sobre o momento e lugar exato do começo e do fim de um período”. Daí que a mudança de direções “implica, simultaneamente, continuidade e ruptura” (PANOFSKY, 1981, p.20).

Assim, podemos entender que a polarização amplamente difundida entre o Renascimento, caracterizado como Idade das Luzes, e a Idade Média, definido como Idade das Trevas, deve ser acompanhada de indispensável ponderação. De acordo com Panofsky, é certo que “houve um Renascimento que principiou em Itália na primeira metade do século catorze, alargou as suas tendências classicizantes às artes visuais no século quinze e, subsequentemente, deixou a sua marca em todas as atividades culturais do resto da Europa” (PANOFSKY, 1981, p.69). Entretanto, de forma categórica, o mesmo autor afirma que, “não há nenhuma linha divisória entre a cultura medieval e a cultura do ‘Renascimento’” (PANOFSKY, 1981, P.25, grifo do autor), pois “eram milhares de laços que ligavam o Renascimento à Idade Média; de que a herança da Antiguidade clássica, mesmo se os fios da tradição se tinham por vezes tornado extremamente tênues, nunca esteve irrecuperavelmente perdida; e de que tinha havido fortes revivescências menores antes da grande revivescência que culminou na época dos Medici” (PANOFSKY, 1981, p.24). Assim, o crítico alemão indica que houve diversos renascimentos antes de ocorrer o grande Renascimento - sendo que diversos desses renascimentos com “r” minúsculos ocorreram durante a Idade Média e partilharam de características intelectuais similares às do século XV (PANOFSKY, 1981, p.24).

Sob esse entendimento, embora nosso trabalho trate especificamente do desenho praticado entre os séculos XV e XVI, entre as fronteiras de Florença, Roma e Veneza, tendo como principais objetos de pesquisa os trabalhos significativos de Leonardo Da Vinci, Rafael e Michelangelo, trataremos de retroagir ao período da Idade Média e iluminar pontualmente o desenho medieval, especialmente, a prática conhecida como “iluminuras”. Certos da complexidade histórica que ronda o período medieval, especificamente, na relação entre o desenho e o processo de criação, nosso breve parêntese se justifica pelo empenho de minimizar os efeitos das simplificações das divisões históricas, na busca de compreensão e entendimento do desenho em uma perspectiva mais abrangente.

Ora, embora a prática particular no período renascentista tenha representado uma verdadeira inovação, o desenho não é uma invenção dos artistas italianos. De fato, foi durante o Renascimento que o processo de criação artística passou a ser reverenciado ao lado da obra finalizada, quando o desenho foi visto como uma área de experimentação, tanto em termos de técnica, quanto a modos de representação das imagens, e passou a ser entendido e explicado como expressão direta da imaginação do artista.

Segundo Panofsky, as inovações são um dos fatores de importante relevância para a definição das periodizações da história, dado que elas contribuem para estabelecer as divisões e os momentos de ruptura, quando pressupõem a superação da tradição, da convenção ou da maneira de pensar estabelecida. As inovações são caracterizadas como eventos decisivos para a mudança de direção de uma dada época; seus efeitos podem ultrapassar as fronteiras territoriais, culturais e até temporais e, por isso, justificam a separação da história em períodos, definindo datas relevantes e elegendo personagens reverenciados através dos tempos. Tomemos como exemplo as inovações de Filippo Brunelleschi no campo da representação, com a criação da perspectiva, e sua importância para a Renascença Italiana.

Panofsky lembra também que, não menos importantes, são as numerosas e influentes modificações que ocorreram em menor escala e impacto, não substanciais a ponto de indicar um novo período da história, mas que gradualmente e de forma acumulativa contribuíram para as alterações de direção da história.

Nesse sentido, uma análise da função inovadora do desenho renascentista passa, por exemplo, pelo entendimento das modificações realizadas na forma e na função do desenho durante o que alguns historiadores definiram como Renascimento Carolíngio, que está circunscrito à Idade Média, de acordo com a abordagem da periodização histórica, e que já oferece indícios das transformações que virão a seguir.

Esse momento é contextualizado pelo comando do imperador Carlos Magno, quando, ao final do século IX, empreendeu-se um movimento cultural e intelectual com o intuito de transformar o reino franco em um grande império e garantir a hegemonia do cristianismo romano, revertendo o processo de degradação da cultura greco-romana operado pelas invasões dos povos bárbaros germânicos. Garantidas pela aliança entre o imperador e membros da Igreja Católica, as realizações da era carolíngia, em linhas gerais, concentraram-se no programa educacional de alfabetização da nobreza e do clero, além do ensino das disciplinas que compunham o Trívio e o Quadrívio.

Uma das principais contribuições desse movimento para o desenho é a expansão e o patrocínio das artes dos livros, as iluminuras. Diferentemente da Renascença, quando os desenhos se tornaram objetos de arte e coleção, os desenhos da Idade Média serão encontrados preferencialmente nos manuscritos medievais. A arte das iluminuras consistia na decoração marginal dos pergaminhos, manuscritos e escrituras eclesiásticas com pinturas figurativas, letras capitulares e molduras. Geralmente, executadas nos mosteiros e por artistas anônimos, as iluminuras representaram uma aliança bem-sucedida entre as artes e a palavra escrita no processo de criação. Este tipo de produção de imagens, vinculas a textos, perpetuou até o final do século XVI, quando as iluminuras foram substituídas pelas gravuras impressas.

Inicialmente inspirada na cultura greco-romana, pois a pintura em documentos escritos já era utilizada na Antiguidade, as iluminuras consolidaram na Idade Média. Durante esse período, dado o predomínio da Igreja sobre as instituições seculares, concentrou a arte e a literatura nos mosteiros. Nesse sentido, as iluminuras estavam menos associadas à uma representação naturalista, fator preponderante na Renascença, do que aos temas da fé cristã, com vistas à divulgação das histórias sagradas de Cristo, da Virgem Maria e dos profetas. Precursoras do livro impresso, as iluminuras eram elaboradas em peles de animal – pergaminho –, suas cópias eram realizadas nos *scriptoria* dos mosteiros, essencialmente até o século X, ateliê no qual os monges realizavam as cópias. (NOGUEIRA, 2011, p.14)

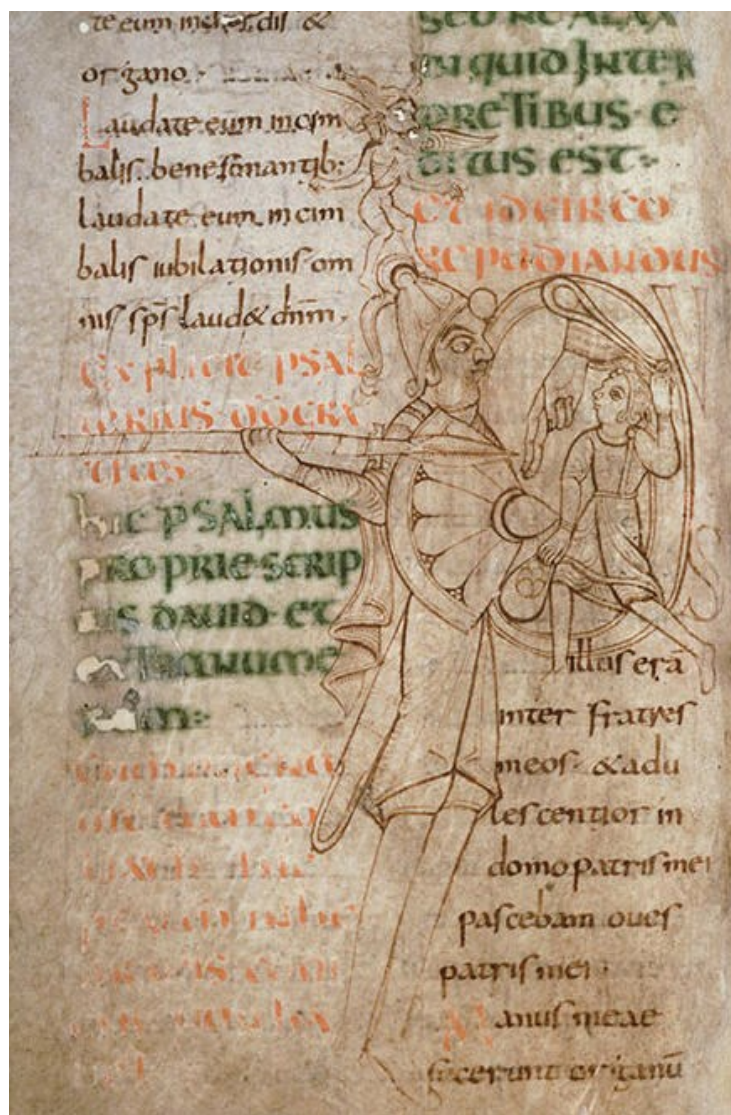


Figura 01 - David e Golias, Salmo 151 inicial, do Saltério de Corbie.

Fonte: < <http://warfare.gq/6C-11C/Amiens-18.htm> >

Melanie Holcomb, curadora do Museu Metropolitano de Artes de Nova York, no livro da exposição *Pen and Parchment, drawing in the Middle Ages*, indica a importância da era Carolíngia para uma história do desenho. A autora toma como exemplos as iluminuras presentes na coleção de salmos *Corbie Psalter* (Século IX), ou Saltério de Corbie, consideradas por ela como um trabalho elaborado por desenhistas “inovadores e de talento excepcional” (HOLCOMB, 2009, p.05, tradução nossa). A autora argumenta que, como em todas as épocas, o desenho medieval também “serviu de base para projetos destinados a serem concluídos em outras mídias” (HOLCOMB, 2009, P.04, tradução nossa). Nesse sentido, ao descrever o processo de criação das iluminuras dos salmos de Corbie Psalter, a curadora evidencia o papel do desenho e da escrita em contraposição à aplicação das cores:

A cor dos dois primeiros terços do manuscrito foi adicionada após a conclusão dos desenhos e desempenha um papel inconsistente na estética geral do volume. Em algumas iniciais, a tinta verde, amarela, rosa e azul obscurece o desenho preliminar, e traços discerníveis de tinta dão textura a cortinas, barbatanas e penas. Em outras iniciais, uma pintura colorida simplesmente preenche as áreas delineadas pelas linhas desenhadas com tinta, deixando os contornos visíveis. Embora os escritores-artistas tenham desenvolvido claramente sua concepção de cada inicial desenhada no decorrer da cópia do texto, não há nada que sugira que a cor pintada os tenha afetado até que os desenhos dos contornos estejam completos. Escrever e desenhar eram uma fase coordenada em seu procedimento de trabalho; cor, um passo completamente separado, fornecia um adorno decorativo (HOLCOMB, 2009, p.05, tradução nossa).

A autora identifica duas fases ordenadas no processo de criação das iluminuras. A primeira consistia na criação da idéia, coordenada pelo desenho e pela escrita. A segunda seria o preenchimento das áreas delineadas pelo desenho dos contornos, com a aplicação das cores. A categorização estabelecida pela autora indica que as funções do desenho e da escrita estão vinculadas à concepção da idéia, sendo que a cor, em uma posição secundária, teria uma função decorativa e de acabamento.



Figura 01 - Inicial zoomórfica do Saltério de Corbie, início do século IX, norte da França, Abadia de Corbie, Bibliothèques d'Amiens Métropole, MS 18C.

Fonte: <https://thepracticeofdrawing.org/manuscripts>



As publicações teóricas e históricas da arte da Renascença, mais adiante, insistiriam igualmente na importância do desenho para o processo de criação das artes a partir de um empenho igualmente teórico de categorização e argumentação. Giorgio Vasari, no seu livro de biografias, avaliará as habilidades de um artista de acordo com a qualidade de seus desenhos. Ele estabelecerá uma profunda ligação entre o desenho e as invenções da mente. Leon Battista Alberti, no tratado *De Pictura*, ao dividir a pintura em três partes - circunscrição, composição e recepção de luz, indica que a circunscrição, ou seja, o desenho, era propriamente o “engenho”, ou seja, o pensamento (ALBERTI, 1989, p. 102).

Segundo Panofsky, um dos objetivos das teorias das artes do século XV seria tornar o Renascimento, sem a mediação medieval, a “herdeira legítima da Antiguidade greco-romana e conquistar-lhe, com base em seus méritos e suas superioridades, um lugar entre as artes liberais” (PANOFSKY, 1994, p.51). Mas, a autora Holcomb, em contraposição à ideia renascentista, levanta uma possível presença e consecutiva passagem das obras e dos temas da Antiguidade clássica através da coleção de salmos Utrecht Psalter (século IX). Ela destaca:

Muitos observadores notaram a abundância em Utrecht de motivos derivados da Antiguidade, outros observaram que o formato das ilustrações, que define pequenas figuras em paisagens ampliadas, lembra as vistas panorâmicas de numerosas pinturas greco-romanas. A aparência geral do Saltério de Utrecht pode de fato ter surgido como uma expressão de uma antiguidade deliberada, mas não está claro que seus criadores ou clientes entendam que os desenhos de linha contribuem para essa estética (HOLCOMB, 2009, p.09, tradução nossa).

Outro viés, que leva em consideração a prática artística, objeto central para discussões teóricas da arte, é a utilização de instrumentos, estes advindos dos métodos artísticos medievais e também utilizados na Renascença. Nessa abordagem, Jean Rudel destaca a utilização da pena como instrumento de execução dos desenhos lineares no Saltério de Utrecht, prática propriamente medieval conservada com grande qualidade pelo desenho florentino e por artistas, como Rafael e Michelangelo. Segundo o autor, após a Idade Média, “o desenho à pena criou uma longa tradição de ‘linearismo’ – de desenho-contorno – segundo esse princípio de circunscrição, descrito por Alberti em seu Tratado da Pintura, de 1436, e que deveria dar, com Botticelli, uma das suas mais altas expressões antes das novas pesquisas do século XIX e sobretudo do século XX” (RUDEL, 1980, p.45).



A fim de concluir esse breve parêntese, trazemos à luz as palavras de Argan: “o artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um projeto e uma determinada sucessão de atos. É a exigência prática do fazer que chama de volta ao presente, à urgência do que se-tem-de-fazer, experiências passadas, muitas vezes remotas, às vezes esquecidas” (ARGAN, 1998, P.52).

Nesse ínterim, podemos sugerir que a “exigência prática do fazer” renascentista tenha acionado experiências passadas e evocado práticas medievais. A presença e passagem do desenho na Idade Média indica a existência desses “milhares de laços” que ligam a Renascença ao período medieval. Sobretudo, por ter a Idade Média também estabelecido, mesmo que por ligações tênues, a passagem da herança da Antiguidade clássica à Renascença.

## 1.2 O Primado do Desenho

É impossível representar ou figurar o que quer que seja sem a ordenação do desenho” (Le Brun, apud LICHTENSTEIN, 2006, p.42)

O estudo etimológico indica que a palavra desenho é derivada do vocábulo italiano *disegno*. A semântica das duas palavras conservou, basicamente, o amplo sentido do significado originário, que se refere não apenas a um procedimento, um ato de produção de uma marca, de um signo (de-signo), de uma representação, como também, e principalmente, ligado ao próprio pensamento, ao desígnio que essa marca projeta, instância anterior à expressão (MARTINS, 2007).

O arquiteto brasileiro Vilanova Artigas, no seu texto intitulado O desenho, de 1967, explica: se, de um lado, o desenho é “risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado, é desígnio, intenção, propósito” (ARTIGAS, 1968).

A pintora e desenhista brasileira Georgina de Albuquerque (1885 - 1962), igualmente, conceitua o desenho como “conhecimento, expansão e base de todas as artes plásticas”, demonstrando que a extensão maior do desenho ultrapassa a simples transposição das formas para o plano bidimensional. Não por acaso, o faz no capítulo intitulado “O desenho como base de todas as artes plásticas” do texto de sua admissão a uma das cadeiras da

Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em que empreende uma detalhada progressão histórica da atuação do desenho no campo das artes da pintura, escultura e arquitetura (ALBUQUERQUE, 1946, p.8)

É esta acepção de que trataremos nesta pesquisa - o desenho como profundo exercício do pensamento, ligado à instância intelectual da produção artística e do conhecimento, não apenas como um meio de expressão e representação - concepção esta recuperada da Renascença Italiana, desenvolvida fortemente a partir do século XV, e que vigorou como princípio norteador das artes até o século XIX.

Segundo Ramírez Ponce, a palavra *disegno* foi citada por escrito, pela primeira vez, pelo artista da Renascença Leon Battista Alberti, no tratado de *De re Aedificatoria*, publicado em 1452 (RAMÍREZ PONCE, 2007). Destacamos o trecho apontado por Ponce como primeira aparição do termo, a partir da versão em italiano, traduzida por Cosimo Bartoli (1503 - 1572):

[...] ilche cofiefiendo, farà il **disegno** una ferma & gagliarda preordinatione conceputa dallo animo, fatta di linee, & d'angoli, & condotta da animo, & da ingegno buono. " (ALBERTI, 1565, p.9)

[...] chamaremos o desenho de um firme e gracioso pré-ordenamento de linhas e ângulos concebidos na mente e inventados por um artista engenhoso. (ALBERTI, 1565, p.9, grifo e tradução nossa)

Giorgio Vasari, por sua vez, define o desenho como "oriundo do intelecto" e pai da arquitetura, escultura e pintura, tomadas como artes que extraem de múltiplos elementos um juízo universal.

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura e pintura – extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia. Talvez esteja aí a origem do provérbio grego: 'De uma unha, um leão': ao ver esculpida em uma rocha apenas a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intelecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal e, em seguida, o animal inteiro, como se o tivesse presente e diante dos olhos (VASARI, apud LICHTENSTEIN, 2006, P.20)

Na Itália do século XV, o desenho era considerado a base das artes visuais, prática ligada à apreensão e à produção de conhecimento. Seria caracterizado, não apenas como uma linguagem, mas como invenção, como *cosa mentale*, na definição de pintura de Leonardo Da Vinci. A prática ocupou uma posição destacada na produção e criação da pintura, sobretudo, na região da Toscana, a partir do século XV. A retomada histórica do processo de criação da escola toscana indica a tradição pedagógica do desenho e a numerosa produção de desenhos para a criação pictórica (RUDEL, 1980, p.19).

Nesse contexto, como *modus operandi* comum às artes visuais, e diante da demanda de produção quantitativa e qualitativa do desenho, seu desenvolvimento só foi possível pelo refinamento da técnica, que, por sua vez, foi possibilitado pelas transformações desencadeadas durante o Renascimento. A difusão do papel, iniciada no final do século XIV, permitiu o uso de materiais, como a pedra (*lápiz-matita*) e o carvão (*carbone, carboncino*), destinados tradicionalmente à parede, além de instrumentos anteriores, como a pena, as pontas de prata e a plumbagina. Diante da grande variedade de meios de expressão gráficos disponíveis, o desenho “torna-se o elemento fundamental da criação”, com maior ênfase, a partir da primeira metade do século XV, na Renascença (RUDEL, 1980, p.20).

Esse processo se coaduna à teleologia do desenho renascentista, cujas funções fundamentais são a representação da realidade e a atuação como instrumento de análise, conhecimento, invenção “tecnocientífica” e artística; sobretudo, para a representação na pintura, escultura, arquitetura, anatomia, engenharia, cartografia, geologia e botânica, etc.

Diante disso, prevalecia na concepção humanista uma vinculação necessária entre a criação artística e o conhecimento das disciplinas das artes liberais, principalmente da matemática (geometria, perspectiva, proporção), além disso, o domínio dos exemplos e dos modelos oriundos da Antiguidade clássica e a busca pelo naturalismo das representações. O exercício do desenho, como cópia das formas e dos fenômenos da natureza ou dos exemplos da Antiguidade greco-romana, era um dos meios para a meditação intelectual e apreensão do conhecimento.

O termo italiano *disegno* denota, tanto a idéia, quanto a representação, como já é evidente no livro de pintura de Cennino Cennini (1370 - 1440), *Libro Dell'arte*, escrito no início do século XV, mais caracterizado como um “manual de instruções”, sobre pigmentos, pinceis, painéis, afrescos, inclusive com técnicas e instruções de como fazer esboços (desenhos).

Nesse contexto, ressaltamos que mesmo antes da formalização do ensino das “artes do desenho”, ocorrido apenas em 1563 com a fundação da *Accademia delle Arti del Disegno* (Academia das artes do Desenho), foram publicados tratados que abordavam didaticamente o aprendizado e a prática das artes figurativas, destacamos os escritos por Leon Battista Alberti, *De Pictura, De Statua e De Re Aedificatoria*. Apesar de não ser objeto de nosso estudo, ressaltamos os códices escritos por Da Vinci que foram organizados e publicados posteriormente à sua morte, sob a alcunha de *Trattato della pittura* (Tratado da Pintura), por seu discípulo e herdeiro Francesco Melzi (1491 - 1568/1570).

Giorgio Vasari foi um importante articulador em prol do primado do desenho nas artes visuais. Posteriormente, artistas-escritores, como Federico Zuccaro, Giovanni Paolo Lomazzo e Giovanni Pietro Bellori também tratariam do tema, segundo critérios filosóficos e morais. Sobre o processo de consolidação teórica e técnica ocorrida na Renascença, Rudel indica no livro *A técnica do Desenho* que “pouco a pouco, foi-se constituindo um corpo de doutrina do qual, no fim do século, F. Zuccaro esforçou-se por resumir as relações de conjunto, e que nutrirá todo o debate teórico do século XVII” (RUDEL, 1980, p.28). Esses teóricos do final da Renascença explicaram o desenho como duas instancias inseparáveis. A primeira, referente a idéia (projeto) era a manifestação abstrata de uma faculdade cognitiva estética altamente desenvolvida, o que Federico Zuccaro chamaria de “desenho interno”; enquanto desenhar, como o produto físico da mão, guiado pelo “desenho interno”, o que Zuccaro chamaria de “desenho externo”.

Assim, Cennino, Alberti, Vasari e Zuccaro tomaram como certo que o *disegno* abrangia a própria idéia, presente *a priori* na mente do artista, daí a importância do desenho como fundamento de todas as artes. “De fato, a concessão que o *disegno* incorporava à origem comum da pintura e da escultura provou ser uma forma de resolver a disputa do ‘*Paragone*’, como Jacopo Pontormo astutamente colocou em sua resposta à pesquisa de Benedetto Varchi de 1547” (BAMBACH, 1999, p. 16).

Ligado à instância da invenção, o desenho era, portanto, considerado a manifestação da idéia no processo de criação artística. Isso significa que os desenhos se tornaram valorizados por evidenciarem o funcionamento interno da mente de um grande artista, isto é, o desenho era visto como abordagem intelectual da pintura, sobretudo, ao considerar a importância central da idéia na criação de uma obra.

Esse protagonismo perdurou, principalmente, até o século XIX, quando o desenho começou a perder relevância, com a emergência das vanguardas culturais. Segundo a estudiosa Jacqueline Lichtenstein, “o desenvolvimento das novas tendências pictóricas que se afirmariam no Impressionismo leva a cabo o ideal colorista e o triunfo das concepções modernas da cor. [...] O retorno ao ideal clássico do desenho na obra de um Ingres é, sem dúvida, o último fulgor de uma idéia da arte que se exprimirá cada vez mais sob as formas esclerosadas do academicismo” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 17). A autora afirma que, no século XVI, o debate acerca do papel desempenhado pelo desenho e pela cor na pintura iria colocar as escolas florentinas e venezianas em posições opostas. A primazia do desenho em relação à cor seria objeto de defesa dos artistas de Florença e Roma; já as escolas ao norte da Itália se opunham à superioridade do desenho e defendiam o primado da cor. A autora explica que a defesa do desenho pelos humanistas florentinos estava alinhada à sua atividade intelectual, requisito necessário para a condição de arte liberal da pintura, definida por Giorgio Vasari como “uma arte que procede essencialmente do intelecto, isto é, a arte do desenho” (LICHTENSTEIN, 2006, P.11).

### 1.3 Escola Florentina e a Veneziana – disputa entre a cor e o desenho

[...] assim como os ouvidos se ofendem com uma música que faz barulho ou dissonância ou aspereza (exceto em certos lugares e momentos, como eu disse sobre o bater de asas), também os olhos se ofendem com cores muito pesadas ou muito cruas. Considere que o brilho demais ofende o desenho, e deslumbrante, opaco, deslumbrado e doce demais parece uma coisa monótona, velha e esfumaçada; mas a união que se mantém entre o iluminado e o deslumbrado é a mais perfeita e deleita os olhos, como uma música unida e espirituosa deleita os ouvidos. (VASARI, 1568, p.38)

Uma das teses defendidas no contexto das teorias das artes do século XV foi a importância do desenho na definição da pintura. O primado do desenho, difundido e desenvolvido principalmente pelas escolas da Itália central (Florença e Roma), vigorou até o século XVI, quando viria sofrer a oposição da escola Veneziana, que passou a definir a melhor pintura, não mais a partir do desenho, e sim da aplicação e qualidades das cores.

Até então, para os artistas florentinos, o ato de desenhar, definido como contorno ou circunscrição das formas, como vimos em Alberti, estruturaria o preenchimento das cores. Os desenhos eram encarados como a base artística de uma obra, a partir da qual um artista podia expressar diretamente sua imaginação. Eram composições detalhadas, que serviam para transferir as idéias à superfície de trabalho do pintor. Além disso, eram utilizados pelos florentinos para investigar e analisar a anatomia e o mundo natural.

Segundo Giorgio Vasari, que viveu e morreu em Florença, o desenho era o “princípio animador de todos os processos criativos.” Lichtenstein, no texto *O Desenho e a Cor*, do livro *A Pintura*, indica que a maioria dos teóricos das artes da Itália renascentista, apesar de reconhecerem a importância da cor, privilegiavam o desenho. Nesse sentido, a autora explica:

[...] o desenho, que exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *páthos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da idéia (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12).

Já a corrente colorista da escola Veneziana, que ascendeu a partir do século XVI, acreditava que a arte da pintura carecia menos da exatidão do desenho, da perspectiva e das proporções matemáticas, do que do naturalismo das cores. As composições venezianas, em geral, eram iniciadas diretamente na tela de pintura, em oposição à pintura florentina, que utilizava esboços menores como estudo para as composições, assim como os conhecidos cartões, que serviam para transferir os desenhos conceptivos para as áreas de pintura.

A polarização entre as duas correntes estava personificada na obra e atuação do escritor Giorgio Vasari e seu dileto artista Michelangelo Buonarroti, como representantes da escola Florentina, bem como nas figuras do escritor Lodovico Dolce e do artista Ticiano Vecellio (1473/1490-1567), estes garantindo a primazia e a defesa da cor.

Lodovico Dolce (1508/1510 – 1568) foi um importante escritor veneziano e teórico da pintura que escreveu, em 1557, o tratado *Dialogo della pittura intitolato l' Aretino*. No texto, o autor estabelece uma crítica indireta ao livro de biografias de Giorgio Vasari, *Vite*. Dolce sustenta a importância da produção artística veneziana, equiparando-a à produção da arte da Itália central. Além de salientar a perfeição e a harmonia do colorido das obras de Ticiano, o autor defende a superioridade do artista sobre o pintor Michelangelo Buonarroti, este enaltecido por Vasari.

Considerado um dos primeiros textos a apresentar os fundamentos de uma doutrina colorista, *Dialogo della pittura* divide a pintura veneziana de forma semelhante à divisão do Renascimento Italiano estabelecida por Vasari - em três estágios, organizados em ordem crescente de evolução e progresso, mas elegendo artistas venezianos ao lugar dos artistas florentinos destacados por Vasari nas *Vite*.

Para Dolce, o representante da primeira fase seria o pintor veneziano Giovanni Bellini (1430-1516); a segunda fase estaria dominada pelo pintor veneto Giorgione (1477-1510); já a terceira fase, assim como no texto de Vasari, seria o ápice da maturidade e das conquistas da pintura italiana. No caso do florentino, a personificação artística era Michelangelo. Dolce, em oposição, ratificaria Ticiano como pintor acima de todos.

Ressaltamos que, apesar de Ticiano lograr prestígio nos círculos artísticos e intelectuais por volta do ano de 1550, seu nome não estava entre os biografados da primeira edição do livro *Vite*. Segundo os autores da tradução da obra “The lives of the artists”, Vasari afirmaria “que o gênio de Ticiano foi prejudicado por sua falta de senso de bom desenho. Em outras palavras, Ticiano carecia de um conhecimento sólido da anatomia humana que fosse fundamental para a reprodução da figura humana, um elemento crucial na arte do período” (CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.xi, tradução nossa). O artista veneziano seria incluído apenas na edição *Giuntina* das *Vite*, de 1568, quando Vasari publica o seguinte comentário em sua biografia:

[...] quem nunca tinha visto Roma ou qualquer obra de arte completamente perfeita, tinha que esconder sob o encanto de colorir uma falta de conhecimento de como desenhar (VASARI, apud FAIETTI, 2015, p.39, tradução nossa).

Conforme veremos mais detalhadamente, os teóricos Alberti e Vasari, do primado do desenho, divulgavam em suas obras que, apesar de sua importância, a cor serviria meramente para preencher de colorido as idéias definidas pelas linhas do desenho. No sentido oposto, a corrente colorista se esforçava para associar o ato de colorir à instância do juízo, ou seja, do pensamento, reforçando a importância e a força do colorido para a pintura, em detrimento do papel do desenho.

A argumentação principal de Dolce em prol do colorido consiste em estabelecer a diferença capital entre preencher de cor e colorir, ou seja, o ato de colorir não estaria vinculado à mera aplicação da cor, tal qual ela é encontrada na natureza, mas sim ao ato de manejá-la com juízo em prol do maior naturalismo possível. Nesse sentido, destacamos o trecho de Dolce no *Dialogo della pittura*:

... a principal dificuldade do colorido está na imitação das carnes e consiste na variedade das tintas e na suavidade. É necessário também saber imitar a cor dos tecidos, a seda, o ouro e tudo mais tão bem que se tenha a impressão de ver mesmo a maior ou menor dureza ou macio conforme o tipo de tecido; saber simular o brilho das armas, a cerração da noite, a claridade do dia: raios, incêndio, luzes, água, terra, pedras, ervas, árvores, ramos, flores, edifícios, casarios, animais e coisas semelhantes com tal plenitude, que em tudo pareçam reais e jamais fiquem os olhos de quem as vê. Que não se creia, porém, que a força do colorido consiste na escolha de belas cores, como belas lacas, belos azuis, belos verdes e outras, porque essas cores são belas mesmo que não se introduzam nas obras: é no saber manejá-las adequadamente [que consiste a arte] (DOLCE, apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 25).

Segundo o escritor, o ato de “colorir com juízo” é oriundo da arte do pintor, é o que define a pintura:

É necessário que a mistura de cores seja tênue e harmoniosa de modo que represente o natural e que em nada ofenda os olhos, tal como acontece com as linhas dos contornos, que se devem evitar (pois a natureza não as faz), e também com o negro, no caso das sombras fortes e desarmônicas. Essas luzes e sombras, aplicadas com juízo e arte, arredondam as figuras e dão a elas o relevo que se procura; e as figuras, que de tal relevo são, parecem, como bem dissesstes, pintadas, porque têm a superfície plana (DOLCE, apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 24, grifo nosso).

A escola Veneziana, ao representar com naturalismo o real através das cores, iria eleger o ato de colorir como o elemento intelectual da obra pictórica. Assim, o conhecimento adquirido pela observação da realidade seria entendido e explicado não mais pelo desenho anterior à pintura, pela perspectiva ou proporção, mas pela qualidade e aplicação do colorido nas pinturas.



Nessa contenda, além de Giorgio Vasari, a escola Florentina contou com contribuições importantes de Leon Battista Alberti, dentre as quais destacamos *De Pictura* (1435/1436), na qual o autor faz uma abordagem sobre quesitos de cor e luz/sombra ao definir a noção de “recepção de luz”, categorizado como uma das três composições da pintura, que se refere à representação das cores, das qualidades da superfície e dos efeitos da luz e da sombra. Alberti realiza uma distinção entre a cor e a luz/sombra. A primeira estaria relacionada à copiosidade cromática do real, ou seja, a grama é verde ou o céu é azul; e a segunda estaria relacionada ao efeito de relevo, ou melhor, de volumetria. Para Alberti, seria mais importante que a competência na utilização do branco e do preto, na representação da luz e da sombra, recebesse maior esforço e dedicação, do que a aplicação das demais cores. A criação do aspecto de relevo seria mais importante que a “copiosidade e a variedade” de cores, conforme pode-se concluir a partir da posição do autor sobre o assunto:

Concordo que muito contribuem para a graça e o prestígio da pintura a copiosidade e a variedade das cores. Gostaria, porém, que os pintores doutos estivessem convencidos de que o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o **branco** e o **preto** e, para se servir bem deles, convém aplicar todo o esforço e dedicação. Como a **luz** e a **sombra** fazem as coisas parecerem em **relevo**, da mesma forma, o branco e o preto dão relevo às coisas pintadas (ALBERTI, 1989, p. 102, grifo nosso).

Alberti ainda indicará que a aplicação das cores é considerada mero ato de preenchimento, sendo que não poderia existir uma boa composição ou mesmo recepção de luz sem um bom desenho. As qualidades do colorido, nesse sentido, estariam subjugadas às qualidades estruturantes do desenho:

Os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem as superfícies. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas (ALBERTI, 1989, p. 82).

Importante também destacar a relação entre a linha e o claro-escuro (luz-sombra) dos desenhos para as diferentes escolas. Em Florença, dada a importância da linha para a definição geral da imagem, “é tão forte a tradição que, com dificuldade, se renuncia a ela.” Mesmo Leonardo, que disse que a linha “não existe na natureza, não renunciou à linha como definição básica da forma” (RUDEL, 1980, p.21).

No caso da escola Florentina, essa tarefa de representar o juízo do pintor é objeto do desenho, da linha. O claro e o escuro, que seria o jogo de hachuras - isto é, a sobreposição de linhas em paralelo ou cruzadas -, também seriam necessários para o sucesso da obra, e estariam ligados, mais ao esforço de simular o relevo das figuras pintadas, do que ao juízo. Apoiado pelo conhecimento da matemática – da perspectiva e das proporções –, assim como da anatomia e botânica, o desenho seria o estruturador intelectual da representação da realidade nas artes.

Já em Veneza, a interpretação dada à relação entre linha e claro-escuro parte da compreensão de que “o desenho se associa muito ao movimento do pincel e aos valores contidos no tom”. Segundo Rudel, “‘desenhava-se’ também com o pincel o conjunto de esboços, a partir de cores ‘definitivas’, mas nem sempre. Durante a execução, recorria-se constantemente ao desenho, diferenciando-lhe os valores e precisando-lhe grandes linhas, mesmo no fim da execução. O desenho estava também constantemente presente implícito, ‘dissolvido’ interiormente e superposto. Ele é mais ou menos preciso e detalhado, conforme os temperamentos, e torna-se obsessivo na época de Vasari – pelo menos na Toscana e em Roma, enquanto Veneza considera o desenho como um ato interior da pintura” (RUDEL, 1980, p.23).

Comparando a teoria das artes das duas escolas, resumidamente, podemos dizer que a teoria baseada no primado do colorido apresentada por Dolce no *Dialogo della pittura* pode ser caracterizada como o juízo do artista expresso através das cores. Assim, para a escola de Veneza, o ofício da pintura, pelas qualidades do colorido, expressa a dimensão intelectual da obra.

Apesar do maniqueísmo que envolve a querela entre a papel da cor e do desenho para a arte da pintura, e certos de que para escola Florentina o desenho seria o fio condutor da produção artística e do treinamento, podemos indicar que os pintores venezianos, guardadas as devidas proporções, também utilizam o desenho e dele se apropriam para o estudo e execução das obras, seja pela utilização do pincel como um lápis na criação dos esboços, seja pela utilização da pedra negra e da sanguina, ou mesmo do carvão, para o estudo dos efeitos da luz e da sombra sobre as formas e sobre os diferentes materiais e cores.

## 2. De Pictura e o Desenho

### 2.1 Leon Batista Alberti

Considerado um dos mais importantes humanistas da Renascença, Leon Battista Alberti, além de ser arquiteto e pintor, é reconhecido por teorizar a separação entre o projeto (atividade intelectual) e a execução (exercício manual), consecutivamente lançando as bases da técnica moderna. Amplamente difundidos, seus textos influenciaram o cenário intelectual da Florença, colaborando para a modificação da condição da arquitetura, pintura e escultura na sociedade e principiando as modificações que consolidaram as artes visuais no campo das artes liberais.

Na pintura, a obra de Alberti é pouco expressiva. Segundo Vasari, os títulos a ele atribuídos não se distinguem pela perfeição, beleza ou contribuição para História da Arte, uma vez que passou mais tempo estudando do que criando. No entanto, Alberti “mostrou muito bem, desenhando, seu conceito, como pode ser visto em alguns papéis de sua mão que estão em nosso livro; onde está desenhada a ponte de Sant’Angelo e o telhado que com o seu desenho ali foi feito como uma loggia, para defender o sol nos tempos dos estados, e as chuvas e ventos no inverno” (VASARI, 1569, p.779, tradução nossa).

Sua contribuição está muito mais para a sistematização da teoria das artes e do desenho, do que propriamente para uma produção artística do período. Vasari introduz a vida de Alberti louvando a importância das belas letras para os pintores, escultores e arquitetos, apontando-as como instrumento que abre caminho, tanto à invenção, quanto ao aperfeiçoamento do juízo dos artistas, atestando que, para tanto, não bastam os dons da natureza. Endossa, portanto, um tema recorrente na obra albertiana: “o pintor deve ser o mais douto possível em todas as artes liberais” (ALBERTI, 1436, p. 486).

*De Pictura*, é o primeiro livro a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina das artes na literatura artística. O autor anuncia o pioneirismo de sua obra: “apreciaremos bastante se, de algum modo, nessa matéria sem dúvida difícil e – pelo que sei – por nenhuma outra pessoa até agora tratada, os leitores me entendam” (ALBERTI, 1989, p. 71). Em outra passagem, retoma a originalidade e a importância da sua obra:

Talvez, depois de mim, venham outros que corrigirão os nossos erros e serão, nesta arte tão digna e importante, mais úteis e proveitosos aos pintores que nós; e, se houver, eu lhes rogo e imploro que tomem sobre si esta tarefa com alma alegre e bem-disposta e nela ponham à prova seu engenho, tornando esta arte tão nobre bem orientada. Nós, no entanto, temos a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre esta arte tão sutil e tão nobre (ALBERTI, 1989, p. 140).

Conforme o romanista e italianista britânico Cecil Grayson, *De Pictura* foi publicado primeiramente em latim, em 1435; posteriormente, já em 1436, reimpresso na língua toscana vernacular. Nesse sentido, ele explica: "a respeito da precedência cronológica de uma ou outra versão, já se discutiu muito e não se chegou a uma solução definitiva. É crença geral que ele redigiu primeiro a versão latina (tendo-a terminado em 26 de agosto de 1435) e depois a 'traduziu' para o vernacular, em 1436, dedicando-a à Brunelleschi" (GRAYSON, 1989, p.43). Grayson indica ainda que a versão em latim de Alberti é considerada a "mais precisa, esmerada e estilisticamente eficaz" (GRAYSON, 1989, p.47).

Mais de um século se passou até que os textos fossem traduzidos para outros idiomas - ao italiano, por Cosimo Bartoli (1565); ao francês, por Raphael DuFresne (1651); ao inglês, por Giacomo Leoni (1751). A versão em português, objeto desta dissertação, foi criada a partir da versão vulgar, escrita em língua toscana. Realizada por Antonio da Silveira Mendonça, a tradução foi publicada pela editora Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1989.

O tratado *De Pictura* é introduzido pelo prólogo e, posteriormente, segmentado em três livros. Segundo as palavras do autor, "o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo; o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito da pintura" (ALBERTI, 1989, p. 68). A partir dessa estruturação, Alberti argumenta em torno da Natureza como arquétipo maior e fonte de todo conhecimento, e reivindica ainda a retomada da condição social da pintura e do pintor, na acepção da Antiguidade greco-romana. Ao sistematizar os métodos e técnicas para execução da pintura, o autor italiano também formula a concepção do pintor humanista, subtraindo a imagem do pintor artesão e elevando a figura do pintor intelectual. As questões sociais subjacentes à argumentação, que busca parear as artes visuais às artes liberais, respondem ainda a um anseio da classe artística de alteração do *status quo*, com o intuito de ascender economicamente e desfrutar do mesmo prestígio que nobres, reis e filósofos exerciam.

## 2.2 Desenho a linha do engenho

Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta (ALBERTI, 1989, p.93).

O tratado *De Pictura* sistematizou um conjunto de postulados e práticas para o exercício da pintura, que toma como parâmetro maior a arte antiga, as noções matemáticas e o rigor da representação naturalista. A obra também é uma significativa fonte para entendimento do desenho no campo da atividade intelectual e da criação, uma vez que, pressupondo uma unidade entre pensamento e desenho, o texto avança na compreensão do último como meio e ao mesmo tempo processo necessário para a exploração e sistematização da criação.

No tratado, o desenho é denominado por Alberti a partir do termo italiano *circonscriizione*, traduzido para o português como “circunscrição”. Segundo o autor, “a circunscrição nada mais é que um certo processo de assinalar os contornos das superfícies” (ALBERTI, 1989, p.105). Importante ressaltar que o renascentista também utiliza o termo *ingegno*, em português, engenho, assim como a palavra “invenção”, para se referir ao desenho. Com isso, Alberti exclui a característica essencialmente plana, objetiva e manual do desenho, ou seja, um amontoado de linhas gravadas sobre uma superfície, e institui uma dimensão abstrata ao gesto, necessariamente indissociável à atividade intelectual.

“A circunscrição nada mais é que o delineamento da orla, que, se for feito com linha muito aparente, não indicará ser margem da superfície, mas uma fenda. Eu gostaria que com a circunscrição nada prosseguisse senão o movimento da orla. Insisto que nisso muito se deve exercitar. Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa **circunscrição**, isto é, um bom **engenho**, que em si mesmo é muito agradável. Aqui se deve concentrar o trabalho principal”. (ALBERTI, 1989, p.102, grifo nosso)

Fato é que Alberti, ao definir o desenho como engenho, estabelece que essa arte provém do intelecto, o que equivale a definir o desenho como uma atividade do pensar, assim como era considerado o ato de escrever à época. O desenho, amplamente empregado na Renascença, era uma atividade necessária e inerente ao processo de criação das artes da pintura, escultura e arquitetura. Nesse contexto, destacamos uma passagem paradigmática para o entendimento da abordagem do desenho realizada pelo autor em sua “teoria da arte da pintura”, em que são tecidos comentários abrangentes sobre o processo de criação artística, ao passo que são estabelecidos parâmetros para a sua prática.

Alberti inicia pontuando que, para que qualquer arte seja praticada, é necessário ter diante dos olhos, “exemplo elegante e singular para observar e retratar”, e que, como veremos, devem ser extraídos obrigatoriamente da natureza, parâmetro maior para uma representação realista e ideal, segundo o autor. Antes da representação, fruto da observação da realidade, Alberti afirma que “Jamais se deve pegar do lápis ou do pincel se antes não estiver bem determinado na mente o que se tem de fazer e como levá-lo a termo”, estabelecendo a devida precedência da criação intelectual em relação à execução manual, e ainda avisando: “sem um engenho alerta e bem esclarecido, não se deve pôr mão ao trabalho”. Para tanto, estabelece o exercício como prática primordial para acionar e aquecer o engenho. Assim, o engenho se mostrará “muito mais pronto e desembaraçado para o trabalho, e a mão caminhará com toda a velocidade, bem guiada por uma certa razão do engenho” (ALBERTI, 1989, p.135, grifo nosso).

A partir do exposto, em Alberti, a precedência da criação intelectual da obra de arte, acionada pelo exercício e guiada por uma razão formada no pensamento, é condição indissociável da atividade do desenho. Dessa forma, o desenho não seria produto do pensamento, ou apenas instrumento de representação opaca das ideias, mas, sim, processo de criação que pressupõe unidade entre pensamento e ação, como também, um dos modos de observação, entendimento e apreensão da realidade sensível. Assim, apoiado pelas considerações de Alberti, não seria leviano afirmar que o desenho tem dupla dimensão: conhecer e criar, ao passo que, além de ser importante meio para a formação de uma “razão” na mente dos sujeitos, ou, melhor dizendo, pela formação do conhecimento no ser, qual abarca todos os elementos da natureza - homens, animais, plantas -, atua também na produção cultural dos homens - pintura, escultura e arquitetura -, sendo expressão do pensamento, ou seja, um modo de encerrar a criação mental das artes na realidade sensível.

O tratado *De Pictura* conduz ao entendimento do desenho como atividade oriunda do intelecto amplamente utilizada para o conhecimento da realidade e essencial no processo de criação artística, contando com as significativas contribuições das artes liberais e o exemplo onipresente da Antiguidade Clássica - fatos preponderantes não apenas na obra de Alberti, mas que, em ampla avaliação, podem ser elencados pela contribuição, sistematização do desenvolvimento técnico e estético da Renascença.

### 2.3 De Pictura – Desenho-Ideação

Conforme abordado no tratado *De Pictura* por Leon Battista Alberti, o desenho, participa das sistematizações e do autor para a arte da pintura. Assim, cabe iniciar por esse prisma. O humanista italiano segmenta a pintura em três momentos fundamentais, organizadas a partir de uma abordagem hierárquica. Segundo Alberti, a pintura começa pelo que seria o trabalho principal, a circunscrição, a descrição de orla, o delineamento, ou seja, pelo desenho. Posteriormente, é feita a composição, que seria o arranjo entre as partes na obra pintada. Finalmente, a pintura é encerrada com as luzes, sombras e cores, etapa nomeada por Alberti como recepção de luzes.

Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Nesse ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com uma linha é a circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes (ALBERTI, 1989, p.101, grifo nosso).

Destacamos que, na concepção de Alberti, as etapas da composição e da recepção de luzes estão submetidas à qualidade do engenho, que dizer, da circunscrição, que equivale ao desenho - condição essencial para se atingir um bom trabalho. Segundo o autor, nenhuma arte pictórica será estimada caso não tenha sido concebida sob um intenso exercício de desenho. Apesar de a composição, a cor, as luzes e as sombras serem elementos importantes na pintura de Alberti, é o desenho o primeiro e essencial estágio para execução de uma boa obra.

Nas palavras do autor, “Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se pode louvar onde não exista uma boa circunscrição, isto é, um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável”, ou seja, há uma necessária precedência e autonomia do desenho em relação às etapas de composição e recepção das luzes. Constata-se, pois, que o desenho tem função primordial no processo criativo, pois nele reside a invenção, ou seja, o desenho é a idéia, ou ainda, o pensamento manifestado e estrutura de todas as fases subsequentes do processo de pintura (ALBERTI, 1989, p.102).

Em conformidade, Vasari incorporava no ensino das artes os tratados de Alberti. A equidistância entre os dois pensadores e artistas italianos em relação ao termo e à ideia

de desenho pode ser observada na passagem da obra *Vidas*, em que Vasari irá argumentar em torno do desenho de forma análoga aos escritos de Alberti no tratado *De Picture*. Segundo Vasari, o desenho, nomeado como lineamento, serve de várias maneiras e, em especial, para contornar a figura. Essa definição está muito próxima da circunscrição de Alberti. Também podemos mencionar a ideia de precedência do desenho e seu caráter estruturante no processo de ideação da pintura, elaborada por Vasari de maneira semelhante à Alberti, conforme a seguinte transcrição:

Na pintura, os lineamentos servem de várias maneiras, mas particularmente para contornar cada figura, pois quando elas são bem desenhadas e feitas com proporções exatas, as sombras e as luzes que depois se lhes acrescentam dão às figuras um grande relevo e o conjunto resulta de extrema beleza e perfeição. Por isso, aquele que conhece e maneja bem essas linhas será, mediante a prática e o discernimento, excelentíssimo em cada uma dessas artes (GIORGIO VASARI, *apud* LICHTENSTEIN, 2006, P. 21-22).

Mesmo na relação com os demais momentos da sua “teoria da arte da pintura”, quais sejam, a composição e a recepção das luzes, conforme Leon Battista Alberti, o desenho/circunscrição segue tendo um papel determinante. Alberti aponta como sendo “não pouca” a relação entre o desenho e a composição, uma vez que “...composição é aquele processo de pintar pelo qual as partes se compõem na obra pintada”, o que corresponderia ao desenho de várias partes subdivididas, que agrupadas compõem a ideia a ser desenvolvida na obra pictórica. A partir desse raciocínio, o autor italiano compara o feito do pintor à narração de uma história (ALBERTI, 1989, p.107).

“A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história” [...] Os corpos são partes dessa história, os membros são parte dos corpos, a superfícies são parte dos membros, portanto, as primeiras partes da pintura são as superfícies”. (ALBERTI, 1989, p.107)

Nesse sentido, a arte da composição, na acepção de Alberti, passa necessariamente pelo ensino do desenho. Antes de “construir uma história”, o pintor deveria, primeiramente, “exercitar devotadamente esta atividade, apreendendo e extraindo da natureza os detalhes e o modo como cada coisa se apresenta para, assim, pela força da memória, compor toda sorte de histórias”. Segundo o autor, a “perfeição na arte será obtida com dedicação, assiduidade e empenho” (ALBERTI, 1989, p.130). Para tanto, ainda imerso na analogia do pintor-escritor, Alberti propõe uma aproximação entre o ensino do desenho ao método de ensino da escrita. O autor pretende que os jovens pintores aprendam a desenhar como aprendem a escrever:



Gostaria que os jovens que cedo se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever. Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam elementos; depois ensinam as sílabas; a seguir ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura [...] Primeiramente, deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que os primeiros elementos da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro (ALBERTI, 1989, p.130 - 131).

Interessante pontuação, uma vez que as letras do alfabeto são, com efeito, diferentes signos que carregam no desenho de suas formas um significado semântico intrínseco. Uma vez agrupadas a outras letras, compõem as palavras - signos linguísticos unitários - que, concatenadas, dão forma às histórias - signos linguísticos compostos. Assim também é o desenho para Alberti: para que detenha um rígido significado na representação da história, a composição dos membros deve estar submetida à coerência entre tamanho, função, especificidade e cor, isto é:

Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza (ALBERTI, 1989, p.108).

Interessante notar ainda que a composição dos membros pode ser concebida como aspecto técnico, responsável pela criação de vivacidade e verossimilhança, o que reforça a ideia de que a representação não ocorre sem uma reflexão prévia sobre como o desenho, tomado como linguagem, pode exprimir abstrações que, obviamente, transcendem o aspecto meramente formal da composição.

É preciso, pois, que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria [...] Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaço; que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos. Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros (ALBERTI, 1989, p.111 - 119).

Além de endossar o aprendizado do desenho, Alberti adverte que nenhuma obra deve ser iniciada “se antes não estiver bem determinado na mente o que se deve fazer e como levá-lo a termo”. Para tanto, ele afirma que, “o engenho acionado e aquecido pelo exercício mostra-se muito mais pronto e desembaraçado para o trabalho, e a mão caminhará com toda a velocidade, bem guiada por uma certa razão do engenho” (ALBERTI, 1989, p.135-136).

O autor indica que as linhas e formas pintadas devem ser precedidas por esboço, que estrutura a composição e a representação final em cores. Este modo de criação parece ter grande correspondência com o processo de criação de artistas, como Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo, que produziram uma volumosa quantidade de esboços e desenhos que anteviam e exercitavam suas criações. Assim, além de inúmeras versões em que poderiam experimentar a composição das obras, os gênios renascentistas empreendiam esboços de detalhes específicos, como o estudo de figuras isoladas ou a variação da posição dos membros; até mesmo o modelo do penteado de cabelo das figuras era previamente avaliado por meio do desenho.

No que tange especificamente à relação entre o desenho e a recepção das luzes (claro-escuro), Alberti indica que o desenho prévio é um agente facilitador de sua aplicação. Segundo o autor, as cores e suas variações nas superfícies irregulares podem sugerir enganos aos pintores - situação que poderia ser evitada, caso os artistas fossem “desenhando os contornos das superfícies”. Dessa forma, “teriam facilidade em colocar nelas as luzes” (ALBERTI, 1989, p.122-123).

O humanista italiano segmenta a representação da recepção das luzes em dois grupos - de um lado, as cores; do outro, as luzes e as sombras. O autor pondera que, apesar de as cores “contribuírem para a graça e o prestígio da pintura”, é com as luzes e as sombras que os pintores devem se preocupar primeiro, uma vez que “[...] o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto e, para se servir bem deles, convém aplicar todo esforço e dedicação”. Para Alberti, as luzes e as sombras são responsáveis por apresentarem em relevo as coisas pintadas, como assim afirmou, categórico: “louvarei aquelas fisionomias que, como que esculpidas, parecem sair do quadro, e criticarei aquelas em que não vejo outra arte senão a do desenho. Gostaria que um bom desenho com uma boa composição fosse bem colorido” (ALBERTI, 1989, p.121-122).

Diante de todo o exposto, podemos concluir que, em Alberti, o desenho é anterior à aplicação das luzes, das sombras e das cores no processo de criação que envolve a pintura. Assim, o resultado final da pintura seria a conclusão de um processo de criação iniciado e conduzido pelo desenho. A concepção de circunscrição desenvolvida por Alberti corrobora, portanto, a nossa hipótese: o pensamento evocado pelo desenho é a arte fundamental. Sendo assim, não é apenas meio de expressão e representação, mas também exercício de pensamento ou, nas palavras do autor, “um bom engenho” (ALBERTI, 1989, p.102).

Dessa forma, fica claro que o processo de criação das artes visuais, na compreensão do autor, pressupõe o desenho como concepção intelectual que ultrapassa a elaboração do projeto, sendo anterior e separada da realização. Tal concepção de desenho contribuiu definitivamente para a consolidação da distinção entre o trabalho intelectual, vinculado ao projeto, e o trabalho artesanal, vinculado à realização. Isso, porque o desenho é uma dimensão intelectual abstrata e ideal na obra de Alberti, ou seja, uma marca (signo) que traz inerente à sua forma uma idéia, um desígnio. Nesse sentido, apesar de ser uma realização prática e manual, o desenho está mais próximo a disciplinas, como a da Matemática, no que tange ao pensamento abstrato relacionado à criação.

Sendo assim, já temos condição de afirmar que a divisão promovida por Alberti entre projeto e execução contribuiu, de forma preliminar, para a elevação das artes visuais ao patamar das artes liberais. Ao destacar a precedência do desenho em relação à materialidade da obra, o autor propôs a existência de uma relação hierárquica no processo de criação da pintura, destacando o desenho como um condutor da atividade intelectual no fazer do projeto. Essa operação subjugou os aspectos construtivos da realização à criação intelectual formal, baseada na Matemática, perspectiva e proporção - inversão que começou a ser conjecturada por Alberti no tratado *De Pictura*, mas foi desenvolvida e aprofundada posteriormente nos tratados *De re Aedificatoria* e *De Statua*.

Sobre esse tema, Fernando Guillermo Vázquez Ramos indica que, “assim, a representação da Ideia surgida na mente do artista renascentista, ainda que baseada na reminiscência das formas arquetípicas do classicismo greco-romano, foi depositada no ‘desenho de projeto’, demonstrando o triunfo do pensamento (e da razão) formal sobre a materialidade construtiva produzida pelas práticas manuais dos artesãos no canteiro de obra medieval” (VÁZQUES, 2009).

## 2.4 A antiguidade clássica – parâmetro, ideal e superação



Figura 03 - Lucretia, de Rafael Sanzio, 1508 -1510

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337075>

[...] o Renascimento busca na Antiguidade não apenas o mito da idade de ouro, mas sobretudo um método que lhe permita plasmar uma idéia de arte com harmonia e ordem, de reviver o ideal grego do *analogon*, que fará do corpo humano a medida de todas as coisas. Graças aos modelos antigos, os artistas do Renascimento aprendem a ver a natureza, fazendo de sua imitação o objetivo supremo da arte. Imitação não significa, no entanto, mimese, pois a ideia de beleza perseguida pelo Renascimento aponta para o ideal e não para uma concepção realista. A beleza é fruto de uma escolha, é constituída pelos elementos mais belos existentes na natureza, que o artista reúne em sua obra, atento às ideias de harmonia, ritmo, medida (GUINSBURG, 1990, p.268).

A Renascença é encarada como um período marcado pela influência da Antiguidade greco-romana nos campos do desenvolvimento cultural, social e político. Quanto às artes, as reminiscências antigas são projetadas aos conceitos, práticas e sistematizações na fase de abertura do Renascimento. Os exemplos da Antiguidade nortearam o ofício e o ensino da pintura, escultura e arquitetura. O desenho, neste contexto, será veículo de presença e passagem do ideal antigo para a Renascença, utilizado como um dos principais vetores para encerrar as maneiras, proporções, ordens, harmonia, ritmo e medidas da Antiguidade. Por meio de estudos de observação e representação de monumentos e esculturas greco-romanos, ofereceu um importante arcabouço teórico-estético para o desenvolvimento das artes.

O exemplo antigo é identificado sistematicamente no desenho de grandes artistas da Renascença. Operando com maior ou menor relevância, está relacionado principalmente ao período de formação das habilidades artísticas, como exemplo e ponto de partida no processo de criação, e como elemento estruturante e ordenador das figuras que compõem as obras de arte. A relevância das obras antigas para alguns artistas é tamanha, que “Michelangelo chega a considerar-se discípulo do Torso de Belvedere, no qual via reunidas todas as belezas da arte antiga” (GUINSBURG, 1990, p.268).

A produção do tratado *De Pictura* pode ser elencada como um importante exemplo do raio de influência da Antiguidade. Convém ressaltar que Leon Battista Alberti, ao recuperar os mitos, os pensamentos filosóficos e as descrições dos aspectos sociais e das obras antigas, o faz de uma maneira fecunda. Utiliza o fundamento estético-teórico da arte antiga, não como fórmula dogmática e estanque, mas como base e parâmetro para construção de sua concepção original de pintura e de artista. Assim, estabelece um diálogo autêntico com vistas ao melhoramento da arte em todas as suas acepções.

Alberti inicia seu tratado de pintura declarando que, com uma sensação de estranhamento e aflição, em seu tempo não existiam, nem artes, nem ciências excelentes, como as produzidas durante o esplendor da Antiguidade. Segundo o autor, “Pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retóricos, áugures e outras inteligências nobilíssimas e maravilhosas são em nossos dias muito raras e há pouco para louvá-las” (ALBERTI, 1989, p.67). A avaliação pejorativa de Alberti para a arte produzida durante sua época reside no fato de que os artistas antigos, “tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades de chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que, para nós, hoje, são extremamente penosas” (ALBERTI, 1989, p.68).

Porém, o juízo inicial do autor em desfavor da maioria dos artistas da sua época não impediu Alberti de citar, mesmo que brevemente, alguns contemporâneos, que devido à capacidade de seu engenho, produziram obras de valor e que poderiam rivalizar com qualquer artista antigo. O autor menciona os escultores Donato di Niccoló di Betto Bardi, conhecido como Donatello (1386-1466); Lorenzo di Cione Ghiberti, conhecido como Nencio (1378-1455); Luca de Simone della Robbia (1400-1482); assim como o pintor Tommaso di Giovanni di Simone Guidi, conhecido como Masaccio (1401-1428). Com um tratamento especial, Alberti não apenas cita como reverência o arquiteto e escultor Filippo Brunelleschi (1377-1446), que com o ineditismo de sua construção teria superado os antigos (ALBERTI, 1989, p.67).

Nesse sentido, reforçamos que a edição do tratado *De Pictura* de 1463, além de ser uma sistematização teórica, também foi dedicada ao exemplo e à obra de Filippo Brunelleschi, considerado pioneiro na arte da arquitetura na Renascença e inventor da perspectiva. Alberti louva o engenho de Pippo, como era chamado, fazendo referência à arquitetura da cúpula da *Cattedrale di Santa Maria del Fiore*, inaugurada em Florença, no ano de 1436:

Mas, depois que de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato e em outros como Nenci, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso. [...] Quem haverá tão insensível e invejoso que não louve o arquiteto Pippo, vendo aqui a construção tão grande a se elevar ao céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem o auxílio de travamento ou quantidade grande de madeira? **Uma tal obra, que se julgava impossível em nossos tempos, não foi provavelmente – se não estou errado – nem sabida nem conhecida dos antigos** (ALBERTI, 1989, p.67/68, grifo nosso).

Alberti, para quem o mérito do tratado *De Pictura* se deve à ausência de preceptores e modelos, diante da capacidade do engenho dos seus contemporâneos, principalmente de Brunelleschi, se diz convencido de que a “possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho do que dos dons da natureza e dos tempos” (ALBERTI, 1989, p. 68). Talvez, por isso, Alberti tenha dedicado algumas passagens de seu texto para reforçar o papel preponderante do exercício, do esforço, da dedicação e do empenho contínuos para o aprendizado e o melhoramento que a arte da pintura poderia alcançar. Em suas últimas colocações, diante da exposição das deficiências de uma soma de pintores antigos, o autor aconselha que “cada um teve qualidades desiguais e a natureza deu a cada engenho seus próprios dons, com os quais, porém, não devemos estar de tal modo contentes que, por negligência, deixemos de tentar avançar o quanto, com nosso empenho, podemos”. Ele conclui: “Convém cultivar as dádivas da natureza com empenho e exercício, e fazê-las a cada dia maiores” (ALBERTI, 1989, p. 137).

Vale destacar que os artistas citados por Alberti, pela capacidade do engenho criador, também foram elencados por Giorgio Vasari como exemplos destacados da Segunda Idade da Renascença. Além disso, a partir de desenhos reminiscentes da época e dos relatos contidos nas biografias escritas pelo próprio Vasari, conclui-se que tanto as obras desses artistas quanto as obras da Antiguidade clássica foram objetos de estudo e cópia de Da Vinci, Rafael e Michelangelo.

Apesar da brevidade das referências artísticas contemporâneas presentes no tratado de Alberti, quando comparadas ao extenso número de exemplos oriundos da Antiguidade alçados pelo autor, não se pode negligenciar a contribuição dos artistas da Renascença para a redação do tratado. “Com Alberti, estabelecem-se cabalmente contatos diretos entre a pintura contemporânea e as tradições clássicas da arte, da história e da literatura” (CECIL apud ALBERTI, 1989, p. 51).

Entre as influências da Antiguidade no tratado *De Pictura*, está a utilização de paráfrases baseadas em autores e filósofos do período, além da descrição de obras artísticas e monumentos emblemáticos, assim como a alusão a mitos consagrados da cultura greco-romana. O autor traçou paralelos entre estes relatos e as abordagens exploradas no tratado, transformando-os quase sempre em argumentos e explicações, quando não, indicando-os como parâmetros essenciais para obtenção do domínio da arte. Além de

elucidar e fundamentar teoricamente e esteticamente a obra, em nosso entendimento, este método advém do engajamento do autor com a valorização da obra sob um viés intelectual, o que fomentaria a anexação das artes representativas à cultura humanística e às artes liberais. As questões latentes são, claramente, o anseio de transformação social e aspiração de ascensão econômica da classe artística, pois, conforme bem colocado pelo autor, na Antiguidade, a arte da pintura era associada às artes liberais e exercida essencialmente por nobres.

Dentre os diversos exemplos antigos utilizados por Alberti, iniciemos pelas explicações para a origem da arte pintura, que remontam a Narciso. Quando este, ao avistar seu reflexo nas águas, teria ficado fascinado por sua própria beleza e concebido a pintura quando representou como um espelho a beleza da natureza. Dessa forma, é condizente a escolha do autor pelo mito grego, pois a função primordial que eleger para essa arte, seria a de imitação da natureza.

Por isso costumo dizer entre os meus amigos que aquele Narciso, que, de acordo com os poetas, transformou-se em flor, foi o **inventor** da pintura. Como a pintura é flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso. **Que outra coisa se pode dizer ser a pintura, senão o abraçar com a arte a superfície da fonte?** (ALBERTI, 1989, p. 97, grifo nosso).

Em outra passagem, Alberti viria a explicar a origem da pintura parafraseando Quintiliano, um orador romano nascido em 35 d.C. que teria relatado que “os pintores antigos costumavam reproduzir os contornos da sombra projetada pelo sol e, assim, a partir daí, essa arte se desenvolveu” (ALBERTI, 1989, p. 97). Ao retomar essa história antiga, Alberti opera em duas ordens; na primeira, introduz o argumento que o desenho é o ponto de partida da arte da pintura; na segunda, exemplifica a definição de desenho. Pois, na prática, reproduzir o contorno das sombras projetadas não é, senão, “um certo processo de assinalar os contornos das superfícies”, que, como vimos, é a definição do autor para desenho (ALBERTI, 1989, p.105).

Alberti, na tentativa de valorizar a prática do desenho, enfileira notórios artistas antigos que exercitavam a arte do desenho. “Dizem que Parrásio, aquele pintor que na obra de Xenofonte conversa com Sócrates, era muito competente nisso e examinou cuidadosamente essas linhas”. Em um trecho posterior, o autor retoma: “Nisso, costumava o pintor Apeles se exercitar e competir com Protógenes”. E assim por diante (ALBERTI, 1989, p.105).



Outro aspecto caro à Renascença e que pode ser tratado como reminiscência da arte antiga é a preconização da proporção como técnica de ensino da pintura e parâmetro para o maior naturalismo das representações. Como é sabido, Alberti dedica o livro I do seu tratado à fundamentação da pintura a partir das noções matemáticas. É ali que, a partir da forma geométrica do triângulo, o autor explica a idéia de proporção, valendo-se ainda de uma analogia ao corpo de personagens mitológicas da Antiguidade para elucidar o conteúdo teórico:

Portanto, todos os triângulos que assim se constroem são proporcionais entre si. Para se entender melhor isso, servir-nos-emos de uma comparação. Um determinado homem pequeno é proporcional a um grande, pois a mesma proporção, do palmo ao passo, e do pé às outras partes do corpo, existiu tanto em Evandro quanto em Hércules, que Aulo Gélico acreditava ter sido o maior de todos os homens. E, igualmente no corpo de Hércules, a proporção não foi diferente da que existiu nos membros do gigante Anteu, uma vez que ela coincidia com razões e ordens iguais da mão ao cotovelo e do cotovelo à cabeça, e assim por diante, em todos os membros. Semelhante medida se encontra nos triângulos, pela qual o menor é igual ao maior, exceto no tamanho (ALBERTI, 1989, p.85).

Além da proporcionalidade existente entre os diferentes corpos, Alberti indica que o próprio corpo humano é composto por diversos membros proporcionais entre si. Ele explica que, “para se medir bem um corpo animado, deve-se apanhar um dos seus membros com o qual se medirão os outros”. Para qualificar sua teoria, o humanista italiano recorre a uma importante figura do mundo romano antigo como exemplo. “O arquiteto Vitruvius media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça” (ALBERTI, 1989, p.109).

A utilização das proporções humanas para o exercício da arte da pintura, observada na orientação de Alberti segundo a prática do arquiteto romano, também pode ser observada na produção artística de Michelangelo e Leonardo Da Vinci. Dentre os desenhos dedicados ao estudo das proporções, ressaltamos a obra de Da Vinci conhecida como o Homem Vitruviano. Esse desenho ainda pode ser considerado a representação formal do Antropocentrismo, corrente filosófica da época que institui o homem como o centro do universo.

A centralidade do homem em relação ao campo do conhecimento também foi abordada por Alberti. Para tanto, o autor, com base no pensamento de um antigo filósofo grego,

sugere a seguinte conclusão: “talvez, Protágoras, ao dizer que o homem era a dimensão e a medida das coisas, entendesse que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparados com os acidentes dos homens” (ALBERTI, 1989, p.88). Ao invocar o pensamento antigo, ele explica que o conhecimento dos acidentes, ou seja, das diferenças inerentes às coisas, pode se processar, à exemplo do que como ocorre com os acidentes dos homens. Assim, coloca o homem como centro e parâmetro universal para a construção de conhecimento.

Importante ressaltar ainda que o Antropocentrismo, entre outros fatores, possibilitou que durante o Renascimento as investigações epistemológicas começassem a ser exercidas com certa autonomia em relação à escolástica. Apesar de esse período não ter operado uma ruptura sistemática entre o conhecimento e a religião, foi a instituição gradativa do Humanismo, em detrimento ao Teocentrismo, que possibilitou a emancipação do homem em relação à primazia das intuições teológicas para a realidade.

Além das transformações culturais, essas modificações desencadearam a criação de técnicas e métodos baseados em fundamentos matemáticos e comprovação experimental, habilitando o homem à compreensão e entendimento das leis que regem o mundo, que conduzindo ao desenvolvimento da ciência. Assim, é reconhecida a contribuição primordial do mundo das artes para o lançamento, sistematização e fortalecimento das novas práticas epistemológicas, consideradas as bases do conhecimento técnico-científico e da ciência moderna. Nesse sentido, Alberti pode ser considerado um precursor ao basear seu tratado *De Pictura* nos fundamentos matemáticos e na apreensão do conhecimento a partir da natureza, estabelecendo métodos e técnicas necessárias para o entendimento e aprendizado da arte da pintura.

A dualidade histórica presente no tratado *De Pictura* aponta para a autenticidade do feito de Alberti, ao utilizar as referências da arte antiga como parâmetro, e não como preceitos estanques e inflexíveis. Para Cecil, o “fato de conviverem em Alberti os estudos histórico-literários com os estudos de obras antigas e modernas é uma característica de seu humanismo e de sua personalidade. Mas, a reconstrução da arte da pintura sob bases antigas não teria sido tão importante e não teria influenciado tanto a arte renascentista se não tivesse sido idealizada em função dos valores absolutos da pintura. Seu passado se volta ao passado para traçar o futuro da arte” (CECIL apud ALBERTI, 1989, p. 51).

Alberti foi um tratadista do *Quattrocento* e importante propagador do ideal da antiguidade clássica, mas este fato não o impediu de prestar reverências elogiosas aos artistas seus contemporâneos. Essa atitude crítica, que o humanista assume em relação aos diálogos entre os modelos antigos e os artistas de seu tempo, talvez, seja uma das principais contribuições de sua produção teórica das artes. Pois, ao sistematizar seu tratado, ele o faz sob as bases do desenho (origem da pintura), e amparado pelas artes liberais (matemática e letras), estes recuperados da antiguidade clássica, mas não sem antes conferir novas habilidades em relação ao modelo antigo. Nesse sentido, Brunelleschi e sua cúpula, como atestamos, não apenas rivalizaram com os antigos, como os superaram. Assim, ao recuperar da antiguidade clássica o desenho como uma linha que circunscribe uma forma, ele o coloca como princípio, não apenas da pintura, mas também da escultura, e assim introduz as bases para a unificação das artes, que seria amplamente conhecida no *Cinquecento* com a definição de Vasari, “artes do desenho”.

Suas formulações acerca do desenho na pintura, persuadiram sobre a dimensão intelectual da atividade artística, argumento principal que ascenderia as artes figurativas à condição de artes liberais - desencadeando uma série de transformações sociais por si só. Em outras palavras, a dissertação de Alberti ao minimizar o caráter manual das artes visuais, enfatizando o trabalho essencialmente intelectual, contribui substancialmente para sua ascensão cultural, social e econômica.

## 2.5 Artes Liberais – o desenho, a matemática e as letras



Figura 04 - A queda da luz em um rosto, de Leonardo Da Vinci, 1488

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912604/thenbspfall-of-light-on-a-face>

Algumas luzes provêm das estrelas, como do sol, da lua e daquela outra bela estrela, Vênus. Outras procedem do fogo. Mas entre elas há muita diferença. A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios das luzes são interceptados. Os raios interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar. [...]. Basta dizer que esses raios reflexos levam consigo aquela cor que encontram na superfície. Note-se que quem passeia ao sol pelos prados tem na face a aparência esverdeada (ALBERTI, 1989, p.81).

Por serem ofícios ligados aos fazeres manuais, as artes visuais eram atribuídas às artes mecânicas no contexto sociocultural da Idade Média. Não se filiavam, nem ao Quadrívio (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música), nem ao Trívio (Gramática, Retórica e Lógica), conhecidos como artes liberais. Dessa maneira, a pintura, escultura e arquitetura estavam excluídas das universidades e dos sistemas curriculares, eram profissões concebidas como próximas aos artesãos e escravos, impróprias aos homens livres.

O período do Renascimento foi marcado pela pujante atividade filosófica, artística e política em torno dos conceitos do Humanismo, e pela importante ligação entre o conhecimento científico e as artes visuais, fato que, entre outros aspectos, as elevou a um novo patamar intelectual, social e cultural, sendo assim integradas ao quadro das artes liberais. A argumentação em torno da ascensão das artes deu ênfase ao processo de ideação e elaboração da obra, em detrimento da sua realização ou construção, pressupondo a ideação como resultado de maior qualificação intelectual e exercício do pensamento.

Determinante no processo de persuasão, as obras de Alberti concebem as artes visuais como atividade essencialmente intelectual, estabelecendo uma estreita ligação com o desenho e as artes liberais, em especial, a matemática, contribuindo para a uma teoria das artes unificadas, três artes do desenho - pintura, escultura e arquitetura. A partir da distinção entre ideação e realização, ou, em termos atuais, entre projeto e construção, o arquiteto e teórico da arte italiana instituiu o desenho como protagonista na concepção do *ingegno*, termo italiano que utilizou para designar pensamento e criação. O fato contribuiu para a consolidação do desenho como condutor do processo de criação. Logo, as artes visuais não seriam mais o resultado de um conjunto de tentativas e erros ligado à execução, próprio das artes mecânicas, mas, sim, o fruto do exercício mental elaborado através do desenho e da matemática, como tal, ligados à instância intelectual. *De Pictura* é considerado um dos primeiros textos sobre a teoria da pintura na história das artes, obra chave para o entendimento do desenho como atividade intelectual, conceito exigido no processo de construção do conhecimento ocorrido na Renascença.

Cecil Grayson classifica o pintor ideal albertiano como um homem culto, dado à interpretação e recriação da natureza. O autor indica que, para Alberti, o pintor que almeja “atingir a perfeição da arte, não apenas deve ser versado em muitas coisas, mas pessoa de caráter agradável. Conhecerá a geometria, estudará a natureza, lerá poetas e prosadores, observará a vida humana, tanto nas menores articulações das artes, quanto nas grandes paixões da alma: seu ateliê ou casa estarão abertos a amigos e curiosos, sua mente pronta a receber críticas e conselhos deles” (GRAYSON, 1989, p. 62). Tal formulação se ampara na perspectiva de Alberti sobre o status quo que as artes deveriam ter. Para o autor italiano, na Antiguidade, o prestígio das artes garantia que “bons pintores gozavam, perante todas as pessoas, de grande prestígio, tanto que os cidadãos mais eminentes, os filósofos e até mesmo não poucos reis, não só se deleitavam com as coisas pintadas, como também se compraziam sobremaneira em pintar com suas próprias mãos” (ALBERTI, 1989, p. 98). O humanista italiano cita uma extensa lista de reis, príncipes e filósofos gregos que, além de praticarem e apreciarem a arte pictórica, ensinavam-na aos seus filhos, “lado a lado com a geometria e a música” (ALBERTI, 1989, p. 99). Porém, segundo o Alberti, apesar de ser objeto de apreciação de príncipes e plebeus, de doutos e indoutos, a pintura era digna de ser exercida apenas por homens livres e nobres, uma vez que as artes liberais eram proibidas aos escravos na Grécia, à época.

Ressaltamos o empenho de Alberti em equiparar, no tratado *De Pictura*, a arte pictórica às disciplinas das artes liberais, notadamente, as disciplinas matemáticas do Quadrivium. Nesse esforço, o autor renascentista indica que, para o entendimento das instruções e regras presentes no texto, assim como o domínio da “perfeita e absoluta arte da pintura” (ALBERTI, 1989, p. 128), era necessário o conhecimento prévio das artes liberais, em especial, o domínio do conhecimento da Geometria, sendo essa condição imprescindível.

Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas **artes liberais**, mas antes de tudo desejo que saiba geometria.... Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá, nem estas regras, nem regra alguma de pintura. Insisto, portanto, que é necessário ao pintor aprender a geometria (ALBERTI, 1989, p. 128).

A importância dada à geometria prevalece no livro I, que o autor resume como “todo matemático”, apesar da ressalva constante de se tratar de uma dissertação escrita por um pintor que apenas discute noções matemáticas ligadas à pintura. O texto discorre sobre os

rudimentos da arte pictórica e sobre conceitos matemáticos, como o ponto, a linha, as superfícies geométricas (círculos, triângulos, quadrados) e as intersecções - instruções preliminares e necessárias para uma pintura com a correta descrição da realidade.

No livro I, é ainda exposto o relevante conceito de perspectiva, denominado por Alberti como “pirâmide visual”. Semelhante à Brunelleschi, o autor sistematiza a construção da perspectiva apenas como um único ponto de fuga, conhecida como “perspectiva renascentista”. Alberti detalha a pirâmide visual composta por raios, “como se fossem fios extremamente tênues, ligados por uma cabeça de maneira muito estreita, como se fosse um feixe dentro do olho” (ALBERTI, 1989, p. 75).

Segundo o autor, a pirâmide visual é “a figura de um corpo no qual todas as linhas retas que partem da base terminam em um único ponto. A base dessa pirâmide é uma superfície que se vê. Os lados da pirâmide são aqueles raios extrínsecos. O vértice, isto é, a ponta da pirâmide, está dentro do olho, onde está o ângulo das quantidades” (ALBERTI, 1989, p. 78). Convém pontuar que essas explicações geométricas de Alberti para a construção monocular, segundo Cecil Grayson, são base da representação pictórica e foram extraídas do conceito de óptica desenvolvido por Euclides e das versões e comentários medievais de obras árabes sobre a Óptica, sobretudo, dos autores Alkindi e Alhazem (CECIL apud ALBERTI, 1989, p. 54).

O esforço de Alberti em alinhar a arte da pintura à ciência da matemática resultou ainda no método conhecido como “janela aberta”, conceituado pelo autor como resultado da intersecção entre a pirâmide visual (perspectiva) e a superfície que receberá a pintura. Esse mecanismo geométrico atende à necessidade de representação fiel da realidade da natureza, em suas relações de forma, cor e função:

Quando, porém, se trata de uma única superfície de tela ou de parede, na qual o pintor se esforça por configurar superfícies compreendidas pela pirâmide visual, convirá fazer em algum lugar uma intersecção através dessa pirâmide, para que o pintor, ao pintar, possa expressar com suas linhas tais orlas e cores. Se essas coisas se passam como disse, quem olha uma pirâmide vê uma certa intersecção da pirâmide. Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimento de luzes (ALBERTI, 1989, p. 82).

Após apresentar o conceito de pintura, o autor enuncia como a teoria por ele é adotada na prática da pintura:

Aqui, deixada de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado... (ALBERTI, 1989, p. 88).

Em outro sentido, mas adotando uma argumentação igualmente rigorosa, Alberti aproxima as artes da pintura e da poesia, sendo esta associada às disciplinas literárias do *Trivium*. Para tanto, a partir de uma alusão que remete à figura do pintor-escritor, o autor indica que o artista busque a leitura de poetas e oradores, pois a grande obra do pintor é a história, sendo seu ofício “descrever com linhas e pintar com cores” (ALBERTI, 1989, p. 127).

Segundo a historiadora de arte e professora de estética e filosofia da arte Jacqueline Lichtenstein, a comparação da pintura à poesia atendia à doutrina “Ut poesis picture, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema”. A autora explica que a doutrina foi um dos meios que permitiu à pintura “ter acesso à dignidade de uma atividade liberal”, até então reservada às artes da linguagem (LICHTENSTEIN, 2005, p.11).

Nesse sentido, é destacada a importância dada por Alberti à instrução dos pintores, não somente nas áreas da Geometria e Poesia, mas em todas as artes liberais. Fato observado mais de uma vez nos aconselhamentos do autor para a composição da história ou para a criação de uma nova invenção. Em suas palavras, ele recomenda que “todo pintor que se torne íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras. Eles proporcionarão novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história, por meio da qual os pintores conquistarão na pintura muito louvor e fama” (ALBERTI, 1989, p. 130).

Em outro trecho mais detalhado, mas com sentido semelhante, Alberti indicará que o conhecimento das coisas, advindo do contato entre pintores, poetas e oradores, contribui para a criação da composição da história, cujo maior mérito é a invenção.

A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre coisa, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma se de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma (ALBERTI, 1989, p. 128).



Alberti indica que no desenho-invenção reside o mérito da criação, tanto mais quando apoiado pelos conhecimentos das artes liberais - das letras dos oradores e poetas, das disciplinas da matemática (proporção e perspectiva), da anatomia e botânica - pois sua relevância e suficiência não estão associadas à aplicação manual das cores, mas ao intelecto, fato inerente e motivo pelo qual faz o desenho ser apreciado por si só. Sendo o desenho-engenho, pensamento circunscrito pelas linhas e contornos das composições.

*De Pictura*, *De re Aedificatoria* e *De Statua*, escritos por Alberti, instigaram consecutivas argumentações dos teóricos contemporâneos ao autor, entre eles, Varchi e Vasari. Sob grande articulação deste último, junto ao igualmente arquiteto e pintor Borghini, Alberti teve seus tratados incorporados pela *Accademia delle Arti del Disegno*, incluindo disciplinas, como geometria e anatomia, em seu conteúdo didático (KRISTELLER, 1951, p. 514). A instituição foi pioneira em sua concepção e propósito, servindo como modelo para futuras academias na Itália e outras partes do mundo. A fundação da Academia implicou no encerramento das guildas e das oficinas de mestres artesãos da tradição medieval, incluindo o ensino acadêmico das “artes do desenho”. Essa atribuição foi acompanhada da elevação do estatuto intelectual, cultural e social das artes visuais e dos artistas (BENTO, 2014, p. 28).

Importante ressaltar a ponderação da estudiosa da Oficina Renascentista Carmem Bambach sobre a aproximação das artes visuais às artes liberais e o consecutivo distanciamento da figura do artesão, imposto pelos teóricos da Renascença. Ela cita as anotações do artista Leonardo da Vinci nos *Codex Urbinas Latinus*, organizados após a sua morte, que, apesar de conter volumosas citações e conselhos “científicos” sobre a anatomia, proporção, luz, sombra, cor e perspectiva, também está repleto de notas sobre como “destilar óleo, fabricar cores, vernizes, giz, tinta, papelão e papel”, conhecimentos que estão mais ligados às “artes mecânicas” do que às elucubrações intelectuais. Não obstante, Bambach conclui que, “mas não menos importante, artistas e artesãos compartilhavam um terreno mais comum na prática do desenho do que se supunha. O reconhecimento da pintura, escultura e arquitetura como *studia humanitatis*, e sua consequente inclusão entre as artes liberais foi um dos principais legados do Renascimento Italiano. Mas, para defender o nobre status das artes, os teóricos do *Quattrocento* e do *Cinquecento* procuraram insistentemente distanciar o artista do artesão, uma dicotomia retórica que muitas vezes aceitamos, demasiadamente, como fato. A realidade era mais complexa” (BAMBACH, 1999, p. 11 e 12, tradução nossa).

## 2.6 “Natureza, mestre das coisas”



Figura 05 - Estudo para Sibila da Libia afresco Capela Sistina, de Michelangelo, 1510-11  
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358298>

Não se tenham a menor dúvida de que a cabeça e o princípio desta arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscadas na natureza (ALBERTI, 1989, p.130).

A imitação da natureza pelo desenho não se esgota na simples representação da semelhança; mas um método identificado como legítima Teoria do Conhecimento, reconhecido como uma das maneiras mais bem-sucedidas de apreender, produzir e difundir o conhecimento, como já ficou claro no período da Renascença. Em *Da Pintura*, a relação entre o desenho e a natureza é situada pelo autor no processo de criação da pintura. Segundo Alberti, a realidade natural é fonte inerente e modelo máximo de todo e qualquer conhecimento. Poeticamente, ele coloca a natureza como um artífice, pintando figuras exóticas de reis e centauros nas fendas dos mármores (ALBERTI, 1989, p.100).

O autor indica que o aspirante a pintor deveria começar sua formação pelo aprendizado da circunscrição, ou seja, do desenho. Após o aluno deter o conhecimento das formas presentes na natureza, através do exercício do desenho - análise e cópia da natureza -, estaria apto à composição. Alberti explica, embora não seja fácil imitá-la, esse objetivo é alcançado, em parte, pelos ensinamentos apreendidos da própria natureza e, em parte, pelo engenho (invenção), portanto, ciente de que a pintura é o resultado da circunscrição, composição e recepção de luzes. Ao coadunar essa abordagem à nossa análise, cabe colocar que o papel exercido pelo desenho no processo de criação albertiano opera em três funções distintas: representação, análise e invenção (superação da natureza).

No campo da **representação**, Alberti afirma que, para atingir a graça e o prestígio da pintura, são fundamentais a copiosidade e variedade. Nesse sentido, o pintor italiano aconselha a representação, não apenas dos homens, mas também dos cavalos, dos cães e demais animais, assim como de todas as coisas “dignas de serem vistas”. Para tanto, ele prescreve a obrigatoriedade de o pintor seguir o modelo da natureza, com rigorosa imitação (ALBERTI, 1989, p.136). O autor é categórico: para a representação da beleza das coisas, será necessário extraí-las diretamente da natureza, apoiando-se do “véu”:

Parece-me que o caminho mais adequado e certo para quem quer atingi-las é colhê-las na própria natureza, tendo bem presente na mente de que maneira a natureza, admirável artífice das coisas, compôs bem as superfícies dos corpos belos. Para imitá-la, convém ter o pensamento e os cuidados continuamente voltados para ela e também deleitar-se bastante com aquele véu que falamos. E, quando quisermos colocar em prática tudo quanto aprendemos da natureza, notemos sempre, em primeiro lugar, os limites para os quais, em lugar certo, traçamos nossas linhas (ALBERTI, 1989, p.107-108).

A utilização do véu estaria ligada às noções matemáticas, estas que apoiam, através do desenho, a representação pictórica. Conforme já demonstrado, diante da reconhecida importância da equiparação da pintura às artes liberais, Alberti se apropria das categorias matemáticas para embasar a criação das composições, explanando sobre a criação da pintura a partir do véu, da pirâmide visual (perspectiva) e da proporção, que, segundo o autor, também são demonstrados pela natureza:

Os pintores devem saber que, com suas linhas, circunscrevem as superfícies. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares. Que as coisas sejam assim demonstra cada pintor quando, inspirado pela natureza, põe-se à distância do que está pintado, como que à procura do vértice e do ângulo da pirâmide, de onde pensa que pode contemplar melhor as coisas pintadas (ALBERTI, 1989, p.82).

De acordo com Alberti, o quadro será uma janela aberta, que, quando mirada à realidade, deverá representar com fidelidade todas as formas das coisas vistas. O desenho, por sua vez, apoiado pelas categorias matemáticas, sobretudo, da proporção, será o condutor dessa representação naturalista, isto é, o mediador entre a realidade tridimensional e o observador, cujo conhecimento será objetivado pela representação bidimensional. No entanto, à medida em que o desenho se torna um instrumento de prospecção da realidade natural, é ultrapassada a divisa que separa a função de representação da função analítica. A partir de então, comporta-se como suporte de investigação e, assim, passa a instrumento de análise da realidade, tanto para as disciplinas exatas, como matemática e geometria, quanto para as disciplinas biológicas, como botânica e anatomia. Vale lembrar que, nesse processo, a cópia da produção artística da Antiguidade Clássica terá influência definitiva sobre a Renascença, de sorte que esse método apoiou o conhecimento das artes greco-romanas e consolidou as bases para o desenvolvimento do Renascimento.

Assim, a necessária fidelidade e copiosidade da natureza para a produção da obra pictórica albertiana será embasada pelo estudo da anatomia, tanto dos seres animados, quanto dos inanimados. Destacamos, neste contexto, os inúmeros esboços do artista Da Vinci. Verdadeiro estudioso, ele dedicou boa parte de sua energia a traçar a anatomia humana e animal, além de realizar diversas ilustrações científicas da fauna e flora terrestres. Foram temas dos seus desenhos também os fenômenos naturais, como tempestades e inundações. Os registros criativos de Da Vinci, alinham-se, portanto, ao

processo de criação albertiano, na medida em que o teórico propõe a imitação total da natureza a partir do conhecimento da realidade, destreza que era evidente no pintor italiano. Para tanto, seria necessário, além do conhecimento das artes liberais, o conhecimento da anatomia e, em certa medida, da botânica, conforme o autor:

Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. Se, numa pintura, a cabeça fosse muito grande, o peito pequeno, a mão ampla, o pé inchado e o corpo túrgido, certamente, essa composição seria feita à vista. Por isso, convém manter certa razão sobre o tamanho dos membros. Ao medir, será útil, primeiro, colocar cada osso de cada animal; a seguir, acrescentar seus músculos; depois, vesti-lo com suas carnes. Aqui haverá quem objete ao que se afirmou acima, dizendo que ao pintor não interessa senão as coisas que se vêem. Bem lembrado. Mas como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo. Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em reconhecê-las (ALBERTI, 1989, p.107-108).

Portanto, além da utilização da proporção, seria necessário o conhecimento sobre anatomia para a invenção da composição. Com isso, Alberti indica a necessidade de o artista aprender a desenhar os ossos e os músculos, para só então representar com fidelidade a realidade do corpo humano. Segundo o autor, o caráter didático que a atividade do desenho incorpora proporcionará ao engenho do artista “certa razão”, que guiará com velocidade e desembaraço a mão do artista (ALBERTI, 1989, p.135-136). O resultado da análise da realidade natural envolveria a formação do repertório, assim como o domínio das formas e de suas funções. Alberti afirma que, quem “tiver a coragem de retirar todas as coisas da natureza, esse tornará sua mão tão exercitada que qualquer coisa parecerá ter sido retirada do natural” (ALBERTI, 1989, p. 133).

Isso implica em um dos objetivos da pintura albertiana: a busca da graça e da beleza, alcançada imitação seletiva e aperfeiçoamento da natureza. A beleza não seria exatamente a cópia da realidade, mas o resultado de uma imitação seletiva que exclui os defeitos e aperfeiçoa elementos para criar uma beleza idealizada. Para ilustrar essa abordagem, Alberti cita uma passagem que envolve o pintor grego Zêuxis, na ocasião da pintura de um quadro para o templo de Lucina. Diante da impossibilidade de se encontrar uma mulher perfeita para representar a beleza, Zêuxis escolhe um conjunto de cinco moças, cada qual oferecendo os melhores atributos para serem selecionados e, compondo, assim, a representação ideal da beleza feminina (ALBERTI, 1989, p.133).

Essa passagem é emblemática das questões que envolvem o processo de criação, como a imitação seletiva, a beleza idealizada - fatores sujeitos à análise e invenção do pintor. Segundo Cecil Grayson, “o artista estudará e imitará a Natureza, mas não se limitará à simples reprodução realística. No plano da técnica, tratará de evitar erros que não estão de acordo com a experiência humana e de desenhar bem e em proporções corretas corpos e seres inanimados” (GRAYSON, 1989, p.59). Segundo Alberti, o processo criativo da pintura, ou de qualquer que seja a arte, exige não apenas a utilização de exemplos para a observação e figuração, mas, também, através do exercício do desenho, a exploração criativa da composição.

Ressaltamos a função primordial da criatividade, embasada pela prática que o desenho de observação propicia. Nesse sentido, convém mencionar a tese de Bambach para a relação entre a imitação e a invenção, presente no tratado Da Pintura: “Sem negar a significativa função pedagógica da cópia, Alberti exortou os artistas a desenhar como um meio de explorar completamente a *inventione* de uma composição [...] O desenho criativo e exploratório no sentido moderno nasceu gradualmente assim” (BAMBACH, 1999, p.188, tradução nossa).

Desta forma, quando não há na natureza um modelo único do ideal de beleza a ser seguido ou copiado, mesmo diante da multiplicidade de padrões e formas oferecidas, Alberti indica que o processo de criação deverá ser resultado de uma ampla e dedicada pesquisa. Depois de analisados os recursos formais disponíveis, o pintor deverá eleger as melhores formas, que se encontram dispersas em diferentes exemplos, e será papel do engenho esclarecido integrá-las na unidade da composição.

Conforme demonstrado, o processo de criação albertiano, apesar de não ser nomeado dessa maneira, é iniciado pela observação da realidade, com sua representação e conhecimento de suas formas; depois, prossegue pela análise e eleição dos exemplos ideais; para, enfim, ser concluído com a superação da natureza pela invenção. Assim, a composição final seria propriamente o engenho do artista figurado na tela. A imitação da natureza como processo de criação não seria, dessa forma, apenas uma atividade artística de observação e representação por semelhança, mas, essencialmente, uma atividade intelectual de invenção, centrada no exercício do desenho.



## 3. Le Vite – Desenho oriundo do intelecto



Figura 06 - Le Vite de' Piv Eccellenti Pittori Scultori et Architettori, autor Giorgio Vasari, 1568  
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358298>

### 3.1 Giorgio Vasari - Artista, historiador e homem público

Giorgio Vasari foi um prestigiado pintor, arquiteto e historiador, reconhecido como uma das figuras públicas de Florença mais eminentes do século XVI. No importante livro de biografias *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, documentou o desenvolvimento artístico italiano durante a Renascença - coletando, classificando e elaborando mais de uma centena de biografias dos “mais excelentes” arquitetos, pintores e escultores que atuaram durante os séculos XIV, XV e XVI. Por tal realização, pode ser considerado o inventor da disciplina História da Arte, num tempo em que não existiam obras de referência para guiá-lo em sua empreitada monumental.

O pesquisador Luiz Marques, professor de História da Arte no Departamento de História da Universidade de Campinas (Unicamp), em sua tradução comentada da biografia de Michelangelo escrita por Vasari, assim resume o feito: “As Vidas compõem uma história de três séculos da civilização italiana, construída graças ao talento de grande orquestrador de seu vasto material histórico; graças também a uma genuína teoria da história, à qual não falta uma aguda consciência da unidade desse período, a especialidade de seu objeto e sua maestria no manejo do seu aparato conceitual. Trata-se de uma complexa e fecunda teoria da história, irreduzível ao ‘evolucionismo’ ou a uma simplória crença no ‘progresso’ das artes a que se quis expeditiva e anacronicamente reduzir” (MARQUES, 2011, p. 18).

Vasari foi, além do mais, uma das figuras mais engajadas em definir, instituir e divulgar o *disegno* como base inerente às artes do desenho durante a Renascença. Para ele, o desenho é oriundo do intelecto, manifestação manual de uma ideia, juízo formado na mente, anterior e essencial à criação. A definição tem como intuito conferir às artes uma dimensão intelectual, que pressupõe a predecessão da concepção da ideia sobre a execução.

O autor também corroborou com a narrativa que estabelece o desenho como o pai das três artes - pintura e escultura e arquitetura - e como habilidade *sine qua non* para a prática artística de excelência, ou seja, com o discurso que elevou o desenho à condição para o atingimento do objetivo fundamental das artes: a imitação pelo artista da realidade natural.

Para Vasari, a habilidade em desenho poderia ser objeto de ensino acadêmico, baseado no treinamento e aprendizado junto aos grandes mestres. O melhoramento desta prática



estaria intrinsecamente associado ao apurado conhecimento técnico proveniente de disciplinas, como a matemática, anatomia e botânica. Manifestações como esta, de "ideologia acadêmica" em relação às artes, contribuíram de forma relevante para a criação da importante *Accademia del Disegno*, em 1563, movimento que contou com a participação ativa do historiador.

As concepções de Vasari acerca do desenho, sua prática e importância são divulgadas principalmente nos prefácios e nas seções dedicadas às artes da pintura, escultura e arquitetura, mas, além disso, entremeia as descrições da vida dos biografados, perpassando todo o seu livro. Nessas narrativas, como nas seções dedicadas à vida de Leonardo, Rafael e Michelangelo, o autor utiliza a habilidade no desenho como parâmetro maior e condição basal para o surgimento, formação, qualidade e mérito desses artistas e suas respectivas produções artísticas.

Vasari nasceu em 30 de julho de 1511 em Arezzo, na região da Toscana, que na época estava sujeita à república de Florença, cidade onde efetuou os primeiros contatos com os círculos artísticos. Era filho de Antônio Vasari, que tinha como atividade principal o ofício de oleiro, profissão denominada pelo vocábulo italiano *vasaio*, razão do sobrenome dos Vasari.

Segundo o historiador, quando tinha seus oito anos, Luca Signorelli (1441-1523), sobrinho de seu bisavô, Lazzaro di Niccolo de' Taldi (1399–1468), em curta estadia na casa dos Vasari, concedeu algumas de suas primeiras lições no aprendizado das letras, uma vez que à época Giorgio se dedicava apenas ao desenho de figuras na escola. Vasari relata que Signorelli teria orientado seu pai, nestes termos: "Antonio, já que o pequeno Giorgio se interessa pelo desenho, que ele aprenda essa arte em todos os sentidos, para que, mesmo quando aplicado aos estudos literários, seu desenho não possa ser, como é para todos os senhores, se não de utilidade, honra e benefício" (VASARI, 1569, p.1093, tradução nossa).

Ao descrever essa passagem, em tom claramente enaltecido, talvez, o autor desejasse enfatizar sua aptidão precoce para o desenho, sinal de sua inclinação para atuação no mundo das artes. Esse entendimento, que conecta a excelência nas artes ao início do exercício em tenra idade, também é identificado de forma generalizada na sua narração sobre a vidas dos grandes pintores, escultores e arquitetos.

Além disso, a associação de seus primeiros ensinamentos a um reconhecido artista, Luca Signorelli, sugere que seu período de formação recebeu primordial contribuição. Vale ressaltar que, segundo Vasari, a obra de Signorelli conclui a chamada “Segunda Idade” da Renascença, sendo responsável por abrir os caminhos para que artistas, como Leonardo, Rafael e Michelangelo pudessem exercer de forma superlativa as artes do desenho na Terceira Idade. O primo distante é descrito pelo biógrafo como o homem que, “por meio dos fundamentos do desenho, especialmente, de seus nus, e por meio de sua invenção graciosa e da composição de suas cenas, abriu o caminho para a perfeição final da arte para a maioria dos artesãos que discutiremos daqui em diante, e que, a seguir, puderam dar-lhe os toques finais” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.273, tradução nossa).

O pintor francês Guglielmo da Marsiglia (1475 - 1537), com quem Vasari afirma ter aprendido a desenhar, teria também aconselhado seu pai, neste caso, para que o conduzisse à cidade de Florença, considerada o berço das artes na Renascença. No ano de 1524, Antonio Vasari, diante do interesse de seu filho pelo desenho, consegue junto ao cardeal Silvio Passerini (1469 - 1529) a mudança do filho para a cidade florentina. Durante os primeiros anos de instrução nesta cidade, além de se tornar próximo do pintor conhecido como Francesco Salviati (1510 - 1563), Vasari afirma ter tido Michelangelo Buonarroti como seu primeiro professor, por alguns meses, e só então sucedido por Andrea del Sarto, com quem seguiu sua formação artística.

Este episódio é amplamente questionado pela literatura crítica vasariana, mas, para o presente trabalho, a veracidade do relato tem valor menor, uma vez que a narrativa denota, no mínimo, a pretensão de Vasari em se associar a importantes artistas da Renascença, reforçando seus anseios de ascensão artística e social.

Giorgio Vasari foi trazido ainda jovem a Florença pelo cardeal de Cortona e foi colocado com Michelangelo para aprender as artes. Mas, desde que Michelangelo havia sido chamado a Roma pelo Papa Clemente VII, que havia iniciado a Biblioteca de San Lorenzo e a Nova Sacristia para colocar as tumbas de mármore que ele estava construindo para seus ancestrais, decidiu que Vasari deveria ficar com Andrea del Sarto, até que mandou chamá-lo, e ele próprio foi à loja de Andrea para apresentá-lo (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.452, tradução nossa).

Em outra passagem de mesmo teor, Vasari se coloca como um dos amigos de Michelangelo, digno de ter sido destinatário de inúmeros sinais de afeto do artista e interlocutor com o qual manteve diálogos relacionados à arte. Este último relato é muito revelador, pois indica que Vasari se coloca no mesmo patamar intelectual do mestre, o que, de maneira subentendida, acaba por habilitar as análises e críticas de arte publicadas, entre outros, em seu livro de biografias. O autor indica ainda que o importante amigo, que reina supremo nas três artes do desenho, classificado não menos como *il divino Michelangelo Buonarroti*, foi o responsável por Vasari se aplicar à arte da arquitetura, fato que, implicitamente, oferece maior credibilidade à atuação de Vasari:

Ele amava a companhia frequente de seus colegas artesãos, incluindo Jacopo Sansovino, Rosso, Pontormo, Daniele da Volterra, bem como Giorgio Vasari de Arezzo, por quem demonstrou inúmeros sinais de afeto e, com a intenção de empregá-lo algum dia, fez Vasari se aplicar à arquitetura, e ele alegremente conferenciou com Vasari e discutiu com ele assuntos relacionados à arte (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.473, tradução nossa).

Considerado autoridade em Michelangelo no Brasil, o professor Luiz Marques indica que o “convívio afetuoso” entre Michelangelo e Vasari, entre 1542 e 1548, permitiu que o biógrafo colhesse informações em primeira mão e, assim, escrevesse longa biografia do mestre. O pesquisador destaca ainda a dívida do autor das *Vite* para com Michelangelo, a quem “deve provavelmente o essencial de suas concepções histórico-artísticas e de seus conceitos estruturais” (MARQUES, 2011, p. 45).

Vasari tem suas razões. Michelangelo foi uma figura muito influente e requisitada à sua época. Com uma importante produção artística tanto na pintura, quanto na arquitetura e escultura, ganhou reconhecimento e fruição entre as camadas sociais mais relevantes e abastadas da sociedade. Segundo Marques, que narrou o percurso de Buonarroti entre Lorenzo de' Medici (1449 - 1492) e o Papa Pio VI (1499 - 1565) em sua tese de livre-docência, “Poucas são as personagens centrais da história política, literária ou artística da península que, em um momento ou outro desses três quartos de século, deixaram de interagir, direta ou indiretamente, com ele” (MARQUES, 2011, p. 16).

Como no relato que conecta Luca Signorelli ao seu percurso, supomos que, pelo gesto de se colocar próximo a importantes figuras do círculo artístico, pretendesse Vasari proporcionar maiores méritos a si próprio, creditando e legitimando seus feitos como pintor e arquiteto. O contato com a obra dos grandes mestres proporcionaria, além do mais,

inegáveis benesses para o conhecimento e formação do biógrafo. Por isso, a abordagem que o autor faz da própria trajetória artística também pode ser atestada para sua atuação como escritor - historiador, ao aproximar sua figura de importantes eruditos e letrados.

Semelhante abordagem pode ser vista na descrição da vida de Rafael Sanzio por Vasari, em que relata ter o artista desfrutado de verdadeira evolução em suas habilidades de desenho ao tomar contato com os trabalhos de Leonardo e Michelangelo, durante sua estadia em Florença. Neste caso, dada a grande rivalidade entre estes artistas, sublinhamos que o condicionamento do melhoramento artístico de Rafael à aproximação aos seus contemporâneos, operado no texto do biógrafo, pode ter o propósito maior de estabelecer comparação, com vistas a beneficiar seu mestre eleito, Michelangelo, alçando-o à posição de “mestre indireto” de Rafael.

É sabido que, durante a Renascença, o desenho era uma prática corrente para o aprendizado e formação artística, ou seja, tinha uma função claramente didática. Vasari descreve que, junto ao amigo Salviati, dedicou-se a um estudo infatigável, de desenhar dia e noite. Ele afirma que esse tempo foi um período-chave para sua formação, que fez com que considerasse Salviati seu verdadeiro professor das artes. Vasari comenta que “não havia nada notável na época em Roma, nem então em Florença e outros lugares onde morei, que na minha juventude não desenhava: e não só de pinturas, mas também de esculturas e arquiteturas antigas e modernas, e além dos frutos que fiz no desenho da abóbada e da capela de Michelangelo, não sobrou nada de Rafael, Polidoro e Baldassarre da Siena, que também não desenhei na companhia de Francesco Salviati” (VASARI, 1569, p.2938, tradução nossa).

Apesar de ter passado grande parte de sua vida entre as cidades de Roma e Florença, a reputação de Vasari como artista foi construída lentamente, trabalhando em várias cidades italianas. A atuação do historiador no campo representativo das artes do desenho rendeu importantes comissões arquitetônicas e artísticas, além de laços estreitos com a família Medici, principalmente, com o duque Cosimo I Medici, de Florença, que se tornou um amigo fiel e um dos patronos mais importantes.

Na ocasião da morte de Vasari, ocorrida em junho de 1574, o artista trabalhava nos afrescos da cúpula da *Cattedrale di Santa Maria del Fiore*, tradicional igreja de Florença, cuja construção foi considerada à época um feito arquitetônico; a realização de Filippo

Brunelleschi foi, inclusive, reverenciada por Leon Battista Alberti em seu *De Pictura*. Esse cenário demonstra notadamente o prestígio e o respeito que a figura pública de Vasari desfrutava à época do seu falecimento, reconhecido não somente pela atuação artística como pintor, ou pela abrangência e significativa quantidade de trabalhos como arquiteto, mas, também, pela confecção do livro sobre a vida dos principais artistas italianos da Renascença, considerada seu maior legado.

A importância de Vasari durante a Renascença pode, portanto, ser entendida essencialmente pela tríplice atuação como artista, historiador e homem público. Os três atributos, associados entre si, em linhas gerais, são endossados, simultaneamente, pelo ofício de pintor e arquiteto, pelo exercício de teórico-historiador da arte, pela autoria do livro de biografias *Vite*, pela atuação como fiel cortesão da família Medici e pelo protagonismo na institucionalização da *Accademia delle Arti del Disegno*. Diante da figura polivalente de Vasari, interessa a esse trabalho principalmente seu expediente como teórico do desenho, que perpassa sua atuação artística e principalmente historiográfica e pública, e sobretudo nos interessa seu empenho na associação do desenho a uma atividade inerente ao pensamento, definido como manifestação manual de uma idéia e de uma razão, ambas dotadas de intelectualidade.

### 3.2 O Desenho no âmbito do *Paragone e Due Lezioni*

Tem, pois, a pintura como seu título de glória o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus. Quem pode duvidar então que a pintura seja mestra, ou, ao menos, não pequeno ornamento de tudo? O arquiteto - se não me equivoco - tomou do pintor as arquitraves, as bases, os capitéis, as colunas, fachadas e outras coisas que tais. Todos os fundidores, escultores, todos os ateliês e as artes todas se pautam pela régua e arte do pintor. Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculo com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura (ALBERTI, 1989, p. 71).

A passagem extraída do tratado *De Pictura*, de Alberti, representa o importante debate sobre a disputa entre as artes figurativas, inserida numa longa tradição da antiguidade clássica, mas que obteve longevidade durante os períodos *Quattrocento*, *Cinquecento* e *Seicento*. A Renascença será notadamente reconhecida por recuperar e revitalizar essa abordagem, especialmente, no que concerne à comparação entre as artes figurativas - ocasião conhecida à época por "*paragone*", em português, "disputa". Grandes empresas literárias, ao longo dos tempos, seriam pautadas pelo viés de comparação entre os méritos da pintura e escultura. Nesse sentido, vale destacar que Alberti, o tratadista do *Quattrocento*, foi o primeiro a colocá-la nos termos novos do humanismo", seguido no *Cinquecento* por Benedetto Varchi (LICHTENSTEIN, 2005, p.9-10).

Giorgio Vasari, por volta do ano de 1547, período em que se dedicava à confecção do seu livro de biografias, foi convidado a compor uma lista de oito artistas italianos, formada por pintores e escultores, que foram consultados sobre as principais prerrogativas de suas disciplinas. Tratava-se de uma enquete entre proeminentes artistas florentinos, cuja função era atestar qual das artes figurativas – pintura ou escultura – era a mais nobre e superior em mérito, utilidade e dificuldade. O formato de pesquisa, até então inédito, foi proposto pelo literato Benedetto Varchi (1503 - 1565) como parte da preparação de suas aulas sobre as artes figurativas, ministradas na *Accademia Fiorentina* no ano 1547, e que viriam a ser publicadas na obra *Due Lezioni*, em português, *Dois Lições*, no ano de 1550. Além de Vasari, que atuava como pintor e arquiteto, à época foram consultados os escultores Niccolò Tribolo (1500 - 1550), Benvenuto Cellini (1500 - 1571), Giovanni Battista del Tasso (1500 - 1555), Francesco Sangallo (1494 - 1576); os pintores Jacopo Carucci, conhecido como Pontormo (1494 - 1557), Agnolo di Cosimo di Mariano, conhecido como il Bronzino (1503 - 1572), e Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). Os artistas receberam as observações preliminares do próprio Varchi para o problema da disputa das artes.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
 Ch'un marmo solo in se non circonscriba  
 Col suo soverchio, e solo a quello arriva  
 La man che ubbidisce all'intelletto.  
 Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,  
 In te, Donna leggiadra, altera e diva,  
 Tal si nasconde; e perch'io più non viva,  
 Contraria ho l'arte al disiato effetto.  
 Amor dunque non ha, né tua beltade  
 O durezza o fortuna o gran disdegno,  
 Del mio mal colpa, o mio destino o sorte;  
 Se dentro del tuo cor morte e pietate  
 Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno  
 Non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

O artista excelente não possui conceito algum  
 Que o mármore não circunscreva  
 Com sua massa; e somente o alcança  
 A mão que obedece ao intelecto.  
 O mal que evito, e o bem que me prometo,  
 Em ti, orgulhosa e divina Dama,  
 Também se oculta; e, para que eu não mais viva,  
 Contrária tenho a arte ao desejo efetivo.  
 Não é portanto o Amor, nem tua beleza,  
 Nem a dureza, a fortuna, teu grande desprezo  
 Que são culpados do meu mal, nem meu destino ou minha sorte,  
 Se em teu coração morte ou piedade  
 Encerras ao mesmo tempo, e se meu pobre talento  
 Não sabe, apaixonado, retirar senão a morte.  
 (MICHELANGELO, apud PANOFSKY, 1994, p. 114)

Resumidamente, a obra *Due Lezioni*, como o próprio nome diz, é dividida em duas lições; na primeira, procedem as análises minuciosas do autor para os termos empregados no importante poema de Michelangelo, soneto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, escrito em 1540; na segunda, consta a avaliação do autor para os princípios e motivos da primazia de uma arte sobre a outra, como também a publicação de cartas-resposta com a posição dos artistas florentinos anteriormente citados para o mesmo assunto, a *paragone* das artes.

A primeira lição é particularmente importante para o entendimento do desenho, pois as noções advindas das discussões acerca do significado e da escolha dos vocábulos utilizados por Michelangelo estabeleceram importantes definições para a arte. Varchi divide o soneto em três partes principais; o primeiro quarteto é dedicado à doutrina; o segundo, ao artifício; e os dois últimos tercetos dedicados à utilidade. Relativas ao desenho, destacamos as discussões de Varchi para as quatro linhas iniciais, tidas como a doutrina michelangiana, das quais evidenciamos os vocábulos *artista* (artista), *concetto* (conceito) e *intelletto* (intelecto).

**Artista** não é uma palavra latina, mas toscana, e é muito mais do que um *artefice* [artífice], que é latino, e é menos vulgar e plebeu do que um *artigiano* [artesão] (VARCHI, 2003).

**Conceito.** Esta palavra, que não é menos bela que geral, significa ao lado dos toscanos aquilo que, ao lado dos gregos, *ἰδέα*, e aos latinos, *notio* [noção]. O significado afim que é melhor compreendido, devemos saber, que ninguém pode nem fazer, nem dizer nada que não tenha primeiro concebido, ou conceito verdadeiro na mente é imaginado na fantasia; portanto, tudo o que pensamos anteriormente em querer, dizer ou fazer é chamado de conceito (VARCHI, 2003).

**Intelecto.** Este nome intelecto significa várias coisas, como afirmamos em outro lugar, e é propriamente em nós aquela parte mais nobre da alma com a qual nos referimos, e frequentemente é chamada de mente. [...] Mas aqui é interpretado de maneira diferente, por causa daquele poder ou virtude que se chama **imaginação**, ou verdadeira fantasia, sobre a qual raciocinamos várias vezes, que não é apenas diferente do intelecto, mas diferente, sendo o imortal entre os mais verdadeiros filósofos, e este com todos eles e sem dúvida mortal. E se compõe bem, divide e enfim fala como a alma racional não fala das coisas universais, assim, mas apenas dos particulares (VARCHI, 2003).

Tomando as quatro linhas iniciais do soneto, considerado doutrina, Varchi sublinha a utilização da palavra artista por Michelangelo, em detrimento da utilização das palavras artificie e artesão, estabelecendo uma diferença entre elas, e julgando estas duas como menores e vulgares. O autor também dará ênfase ao termo conceito, cujo significado é comparado ao das palavras *idéia* (grego) e *noção* (latim). A discussão relativa a este termo trará em seu cerne a definição da anterioridade do conceito como causa das manifestações posteriores. O autor explica que ninguém faz ou diz algo sem antes ter concebido a *idéia* na mente, ou seja, no intelecto - conforme a expressão emblemática de Michelangelo: “A mão que obedece ao intelecto”. Segundo Varchi, intelecto, parte mais nobre do homem, é conhecida usualmente como mente. Varchi, ao abordar os termos conceito e intelecto, estabelece uma diferença de interpretação e, conseqüentemente, de significado. Para ele, no caso das artes, o conceito, ou seja, a ideia do artista, é “imaginado na fantasia”, e não no intelecto.

Para que todos possam compreender o que este Poeta entendeu nestas quatro linhas desta primeira parte, a arte nada mais é do que a forma, este é o modelo da coisa artificial, que está na alma, que é na imaginação do artista que forma, ou verdadeiro modelo, é o princípio ativo da forma artificial da matéria. [...]. E, assim, o primeiro princípio, ou queremos dizer a causa eficiente de todas as coisas, que são ditas e feitas, é aquela substância ou forma, ou imagem, ou semelhança, ou ideia, ou exemplo, ou exemplar, ou símile, ou intenção, ou conceito, ou modelo, ou não, que pode ou deve ser dito, como seria simulacro, ou fantasma, que está na virtude fantástica, ou queremos dizer na força imaginativa de quem quer fazer, ou dizê-lo (VARCHI, 2003, on-line).



Segundo o autor, o intelecto participa de uma instância superior do homem, destinada ao saber e compreender. Em contraposição, a arte estaria submetida ao fazer e operar. Nesse sentido, Varchi estabelece a distinção entre ciência e arte, sendo a primeira ligada aos atributos universais e a segunda relacionada aos atributos particulares.

Na razão superior estão os três hábitos contemplativos, o primeiro dos quais é denominado pelos filósofos com o nome de gênero intelecto, e este é o conhecimento dos primeiros princípios, o segundo é chamado de sabedoria, que, se compreender bem o primeiro hábito e a terceira, porém, é distinta de ambas: a terceira é chamada de ciência, que nada mais é do que o conhecimento das coisas universais e necessárias e conseqüentemente eternas, obtido por meio de demonstração. Daí se vê evidentemente que todas as ciências de todas as coisas estão nesta razão superior, ou verdadeiro intelecto contemplativo, porque o fim de tudo é especular, isto é, contemplar as causas das coisas e conhecer a verdade. Na razão inferior, cuja finalidade não é saber e compreender, mas fazer e operar, estão os outros dois hábitos práticos, o praticável, no qual a prudência está contida, a cabeça de todas as virtudes mortais, e o factível, que contém debaixo de si todas as artes: e como dos três hábitos especulativos, o primeiro e mais nobre é o intelecto (VARCHI, 2003, on-line).

Além dos atributos de universalidade e particularidade, Benedetto Varchi define a distinção entre ciência e arte quanto à diferença entre suas respectivas finalidades. Ele afirma que a ciência teria como fim contemplar e demonstrar o conhecimento das coisas universais, objetivo não igual ao da arte, caracterizado pela imitação da realidade. Para o autor, as coisas com o mesmo fim são iguais e, quando não, diferentes. Apesar desse fato, ele diz: “como este nome ‘ciência’ inclui, amplamente aceita, ainda todas as artes, o mesmo acontece com este nome a ‘arte’, que ainda abrange todas as ciências amplamente” (VARCHI, 2003, on-line).

O atributo da finalidade ainda seria considerado razão para atribuir maior ou menor dignidade à arte. O autor estabelece, “portanto, que nas artes deve-se principalmente esperar e considerar o fim, e conforme o fim seja ou menos ou mais digno, então a arte é mais ou menos nobre: e sempre que o fim for mais nobre, essa arte será, sem dúvida, mais digna” (VARCHI, 2003, on-line).

Quanto à nobreza e à dignidade das artes, questão central da *paragone* entre a pintura e escultura, Varchi, ao propor sua resposta para a própria enquete, embasa seu raciocínio a partir do atributo de finalidade. O autor demonstra filosoficamente que as duas artes, por terem o mesmo fim, qual seja, a imitação da natureza, são essencialmente uma arte única e, como tal, igualmente nobres e dignas. Muito além da finalidade, o autor estabelece até mesmo que o princípio de ambas é o mesmo: o desenho.

Digo, portanto, procedendo filosoficamente, que acredito, na verdade tenho certeza, que substancialmente Escultura e Pintura são uma arte única e, conseqüentemente, tão nobres uma quanto a outra, e é isso que me move a razão que nos é atribuída acima, é que as artes são conhecidas pelos fins, e que todas as artes, que têm o mesmo fim, são essencialmente as mesmas, embora possam muito bem ser diferentes em acidentes. Agora todos confessam que não só o fim é o mesmo, esta é uma imitação artificial da natureza, mas também o princípio, este é o desenho (VARCHI, 2003, on-line)

Além de afirmar categoricamente que o desenho é princípio basal da pintura e escultura, o literato atribuirá às “artes-irmãs” uma condição intrínseca. Valendo-se de uma comparação com a genealogia humana, indica que o “desenho é a origem, fonte e mãe de ambas”. Assim, não seria errado dizer que os comentários do autor acerca da pintura e escultura estão associados diretamente ao desenho. Além do mais, Varchi foi o autor da importante expressão *arti del disegno*, sob a qual as disciplinas da pintura, escultura e arquitetura se reuniram. O autor também estabeleceu a relação entre *disegno* e *disegnare*, vocábulo definido tanto pelo ato de desenhar e traçar, quanto de conceber e planejar. Desta maneira, *disegno* é em si uma marca com intencionalidade, significado que sobrepõe a noção de conceito, dado que participa de duas dimensões, abstrata e concreta – idéia e traço.

Dizem, portanto, que a pintura sempre teve grande reputação entre todos os povos, especialmente, os gregos e os latinos e, em primeiro lugar, os toscanos, que foram os mais excelentes pintores, e Plínio diz que na Grécia todas as crianças nobres aprenderam a *disegnare* [desenhar] primeiro; portanto, a arte da pintura foi recebida no primeiro grau das artes liberais, e sempre teve esta honra que era exercida por homens nobres e era proibida com prisão perpétua que nenhum servo jamais poderia exercê-la (VARCHI, 2003, on-line).

A dimensão abstrata e conceitual do desenho também foi abordada por Giorgio Vasari na carta-resposta enviada para Varchi. O pintor estabelece uma relação de concordância entre um bom desenho e a capacidade de discernimento como condição para alcançar mérito na arte da pintura. Conforme suas palavras, “Nossa arte não pode ser feita por qualquer um que não tenha um desenho muito amplo e um julgamento perfeito”. Em outra passagem da carta-resposta, o autor seria ainda mais enfático: “por esse desenho e arquitetura, formada na ideia, [nossa arte] expressa o valor do intelecto”. Assim como Varchi, que concebe o desenho como o princípio e mãe das artes, Vasari expressará de forma equivalente: “É porque o desenho é a mãe de cada uma dessas artes” (VASARI, 1547, p.2).

A tangência entre os autores pode ser estendida além das questões referentes à *paragone* das artes. Muitas das terminologias e expressões utilizadas pelo literato Benedetto Varchi para comentar e definir o desenho e as artes nas duas lições foram empregadas de forma muito semelhante, quando não literalmente, por Giorgio Vasari, em sua obra *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*.

Publicada, em 1550, no mesmo ano de lançamento de *Due Lezioni*, a obra traz no proêmio, mais uma vez, o “parentesco” entre o desenho e as artes. “Digo, portanto, que a escultura e a pintura são verdadeiras irmãs, nascidas de um mesmo pai, que é o desenho, em um só parto e ao mesmo tempo” (VASARI, 1569, p.44, tradução nossa). Importa ressaltar que a arquitetura não foi objeto da enquete de Varchi, pois era considerada superior à pintura e escultura pelo autor, uma vez que, não apenas imitava, mas vencida a natureza, dado que, além de necessária, era extremamente útil ao homem. Ao dizer que “esculturas e pinturas são feitas para enfeitar edifícios”, Varchi coloca, literalmente, as artes figurativas sob a arquitetura (VARCHI, 2003, on-line).

Na segunda edição das *Vite*, publicada em 1568, Vasari estabeleceu, definitivamente, não apenas a pintura e a escultura, mas também a arquitetura como as *arti del disegno*, expressão utilizada repetidas vezes ao longo do texto. Em 1563, foi fundada *Accademia delle Arti del Disegno*, o equivalente para as artes visuais ao que a *Accademia Fiorentina* havia sido para as letras. A instituição foi destinada a pintores, escultores e arquitetos, por iniciativa de Giorgio Vasari e com o patrocínio de Cosimo I. Nestes dois exemplos, em que o historiador emprega a expressão *arti del disegno*, destacamos a substancial influência do autor de *Due Lezioni*.

Benedetto Varchi era um reconhecido literato da *Accademia Fiorentina* e, ao dar voz à classe artística, por meio da linguagem da escrita, contribuiu sensivelmente para a aproximação das artes às letras, bem como para o estabelecimento da figura do pintor-escritor, ou seja, do artista-intelectual, no âmbito das artes liberais. Nesse sentido, é muito relevante que o autor tenha decidido fazer a interpretação da obra de um pintor, escultor e arquiteto seu contemporâneo, como Michelangelo, e não de outro literato ou de um clássico da literatura da Antiguidade, como feito majoritariamente. Este fato, por si só, é muito representativo, pois Varchi procede sua investigação intelectual a partir de uma obra cunhada pelas mãos e mente de uma das figuras mais eminentes entre os artistas da época.

Sua obra, *Due Lezzioni*, sinaliza o contexto de transformações sociais em que se desenvolveram as discussões acerca da dimensão intelectual das práticas artísticas e do papel do desenho para a consolidação desses anseios, com a instituição de uma teoria unificada das artes sob a alcunha das três artes do desenho. O autor foi decisivo ao estabelecer a distinção entre a figura do artista e do artesão; ao definir o exercício das artes como concepção mental e anterior à implementação na matéria, criado pela virtude da imaginação e na mente do artista; e ao instituir o desenho como o princípio das artes representativas.

### 3.3 Giorgio Vasari – entre a pintura e as letras

Apesar de Giorgio Vasari ter se designado como pintor na carta-resposta enviada a Benedetto Varchi, possui singular formação nas letras, o que contribuiu de forma decisiva para seu desenvolvimento como “teórico do desenho”, além de biógrafo dos grandes artistas do Renascimento. Segundo o próprio autor, junto às figuras de Alessandro e Ippolito de' Medici, sob custódia do cardeal de Cortona Silvio Passerini, se dedicou aos estudos literários.

Vasari, não deixando seus estudos de letras, segundo a ordem do cardeal, passava duas horas por dia com Ippolito e Alessandro de' Medici sob Pietro, seu mestre e homem valente (VASARI, 1568, p. 1003).

A formação literária, relatada pelo próprio Vasari, é sublinhada e endossada por Luiz Marques. Segundo o historiador de arte, “Na infância e adolescência, seu treinamento foi, em termos de rigor, continuidade e método, mais literário que artístico”. O professor visualiza que, “se excetuarmos Michelangelo e, talvez, o compatriota Leone Leoni (1509 - 1590), nenhum artista do século XVI possui em tão alto grau os dotes de escritor de Vasari”. E ele insiste: “nos anos 1540, Vasari não transita para as letras. Permanece nelas, enquanto desenvolve paralelamente seus dotes de pintor e arquiteto” (MARQUES, 2011, p. 26).

Vasari não chegou a ser membro da *Accademia Fiorentina*, mas, ao longo de sua vida, contou com a proximidade e significativas contribuições de literatos. Entre as mais expressivas, está a amizade com Paolo Giovio (1483 - 1552), importante erudito e influente historiador, cuja relevância precede à concepção das *Vite* e pode ser estendida a outros âmbitos da vida de Vasari. Giovio é, ao lado de Michelangelo, “o outro grande vetor de

enriquecimento intelectual que Roma propicia a Vasari”. Seu protagonismo permanece, inclusive, no último decênio da vida do artista, quando o escritor exerce a função de seu “grande defensor junto aos Farnese” (MARQUES, 2011, p. 45).

Vasari atribui o surgimento do seu livro ao conselho de Giovio, que teria se dado em 1546, durante um jantar na casa do Cardeal Alessandro Farnese (1520 - 1589), onde se reuniram diversos literatos e intelectuais da época. Nas palavras de Vasari, “Monsenhor Giovio disse que sempre teve um grande desejo, e ainda o tem, de acrescentar ao Museu e ao seu livro de *Elogia* um tratado em que abordasse os artistas mais excelentes da arte do desenho, desde Cimabue até os dias atuais” (VASARI, 1569, p.2967, tradução nossa).

Apesar dessa passagem ser relativizada pelo rigor da historiografia crítica vasariana, diante de possíveis imprecisões factuais e erros cronológicos, para nós, tem valor destacado, pois Vasari credita o nascimento das *Vite* à sugestão de Giovio, que, além de ser um dos seus mais importantes patronos, desde os idos de 1532, era reconhecido historiador em Roma, à época, ligado aos Medici e Farnese. Segundo o professor Luiz Marques, Vasari deve sobretudo a Giovio “a armadura formal das *Vite* de 1550, parte de seu léxico crítico, além da mediação com os *auctores* antigos – Cícero, Varrão, Plínio e Plutarco –, elementos estes que se situam na base do nascente gênero da biografia de artista” (MARQUES, 2011, p. 45).

Corroborando o exposto, além dos imprescindíveis atributos, da forma, do viés crítico e das influências de autores e textos da antiguidade clássica, ainda pode ser creditada a Giovio a escolha do título do livro, como também a inserção dos desenhos com o retrato dos artistas, que antecede a descrição dos fatos biográficos, ocorrida apenas na segunda edição (MARQUES, 2011, p. 51).

Para além das decisivas contribuições de Paolo Giovio às *Vite*, a atribuição da “paternidade” do livro de biografias ao amigo, feita por Vasari, além do aparente caráter de homenagem, tem a função primordial de credenciar e legitimar a si próprio no âmbito das letras, principalmente, quanto à ocupação de historiador, dado que até então tinha a pintura e escultura como ofícios. O biógrafo em desenvolvimento alcançará outros importantes letrados para ratificar seu empreendimento literário e construir em torno de sua obra certa unanimidade, entre eles, Annibale Caro (1507 - 1566), Claudio Tolomei (1492 - 1556) e Francesco Maria Molza (1489 - 1544).

Mas, como lhe pareceu que eu não estava muito decidido a fazer isso, ele me fez contar a Caro, Molza, Tolomei e outros amigos muito próximos; para que, finalmente resolvido, peguei minha mão com a intenção, quando tudo acabasse, de entregá-la a um deles, que, revisando e estilizando, iria mandá-la com outro nome que não o meu (VASARI, 1569, p.2968, tradução nossa).

A passagem destacada ainda transparece o pudor de Vasari ao se colocar como escritor das redações biográficas - dado que, uma vez concluída a confecção de seu livro, sua intenção manifesta é de entregar a obra para a correção de um dos amigos letrados e publicá-la sob outra autoria. Nesse sentido, destacamos que a atuação como pintor antecede à publicação da primeira edição das *Vite*, em 1550, como fica evidente nas últimas linhas da sua coleção de biografias. Nessa passagem, o autor afirma que, ao escrever seu livro de biografias, o fez como pintor, e não como um literato. Para tanto, recorreu à ordem, à maneira e aos conhecimentos inerentes a um pintor, fato imprescindível ao estabelecimento de uma comunicação direta com seus pares. Destacamos a fala como uma manifestação da "ideologia acadêmica" em relação às artes.

Mas, para concluir um raciocínio tão longo, escrevi como pintor, na ordem e maneira que conhecia melhor; e, quanto à linguagem que emprego, seja florentina ou toscana, escrevi da maneira que pensei melhor, de forma simples e fluente, deixando a ornamentação e os longos períodos, a escolha do vocabulário e os demais ornamentos da linguagem e da escrita com sabedoria para quem não tem, pois tenho mais as mãos nos pincéis do que na caneta, e mais encarregado de pensar em desenhar do que em escrever (VASARI, 1569, p.3002, tradução nossa).

As explicações do autor deixam transparecer o que, a nós, parece um pedido de licença, o que se deve à submissão do ato de escrever às disciplinas literárias do *Trívio* (Gramática, Retórica e Lógica), que compunham as artes liberais, e que na época eram restringidas aos artistas pelo fato de serem considerados artesãos, atuação compreendida exclusivamente pelas artes mecânicas. Ressaltamos que o livro de Vasari sobre a vida dos mais excelentíssimos arquitetos, pintores e escultores foi submetido à avaliação dos revisores letrados da *Accademia Fiorentina* (1540), que tinha como principal papel o “estabelecimento de um vocabulário, pela formulação da gramática e pelas regras de sintaxe a serem adotadas pela língua vernácula” (BYINGTON, 2011, p.101).

A medida de Vasari também pôde ser observada em Alberti no tratado *De Pictura*, obra publicada quase um século antes das *Vite*. Ao estabelecer a aproximação da pintura com a matemática, disciplina que compõe o *Quadrívio* (Aritmética, Geometria, Astronomia e

Música), ao iniciar o seu Livro I, considerado por ele próprio como “todo matemático”, Alberti fez uma importante ressalva, afirmando que o escrevia como um pintor, e não como matemático. O humanista italiano utilizou as noções matemáticas para explicar os princípios de proporção, harmonia, perspectiva, “janela aberta” - atributos ligados ao aprendizado da pintura e, segundo o autor, imprescindíveis ao ofício de pintor.

Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos - para que nosso discurso seja bem claro - aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. Depois de conhecê-las, faremos, na medida de nossa capacidade, uma exposição sobre a pintura, partindo dos primeiros princípios da natureza. Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor (ALBERTI, 1989, p. 71).

Em um contexto mais amplo, as aproximações entre as artes e as disciplinas das letras, no caso de Vasari, ou da matemática, para Alberti, figuras destacadas entre os mais importantes teóricos da Renascença, está relacionada aos anseios da classe artística de legitimar a união entre o saber-compreender e o fazer-operar, duas instâncias até então separadas, mas que foram vislumbradas juntas e fortemente defendidas, não apenas pelas figuras isoladas do pintor-escritor, do pintor-matemático, ou até mesmo do pintor-cientista, comumente associado a Leonardo Da Vinci, mas pela figura do **artista-intelectual**, ou o Homem Universal, mito da cultura humanística na Renascença.

Em nosso entendimento, o desenvolvimento dessas transformações foi possibilitado, em grande parte, pela superação da definição do desenho como atividade estritamente manual, paralela à adoção da concepção que o definia como atividade oriunda do intelecto e base das três artes representativas - defendida pelo esforço teórico de artistas como Giorgio Vasari, Benedetto Varchi e Leon Alberti, e chancelada pela institucionalização do ensino acadêmico das artes do desenho, a partir da fundação *Accademia delle Arti del Disegno*, em 1563.

### 3.4 *Accademia delle Arti del Disegno* – três artes do desenho.



# ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO

Figura 07 - Accademia delle Arti del Disegno

Fonte: <https://www.aadfi.it/accademia/>

O desenho “oriundo do intelecto” constitui o princípio teórico com base no qual, durante cerca de dois séculos, foram empreendidas tentativas de unificação das artes figurativas. O período *Cinquecento*, sobretudo, na região da Toscana, pode ser considerado um dos momentos mais significativos deste processo de formalização das artes do desenho, dada a grande participação de artistas, intelectuais, políticos e religiosos envolvidos nessas circunstâncias. Mesmo porque, foi na cidade de Florença, no ano de 1563, que este anseio passou a se concretizar, a partir da fundação da *Accademia delle Arti del Disegno* por Cosimo I de' Medici.



Em meados de 1500, existia na cidade florentina um intenso anseio da maioria dos artistas pela autonomia de suas práticas em relação às restrições das guildas e aos tradicionais ofícios das artes mecânicas. A cidade era o centro artístico e intelectual de desenvolvimento da teoria das “três artes do desenho”, preconizando a anterioridade do desenho, concebido na mente, em relação à realização manual na matéria. Esta base ideológica é de fato o que caracteriza a chamada escola florentina das artes.

Lembremos que, no século XVI, o debate polarizado acerca do papel desempenhado pelo desenho e pela cor na pintura iria colocar Florença e Roma, que defendiam a primazia do desenho, em oposição às escolas ao norte da Itália, Siena e Veneza, que contestava a superioridade do desenho em relação à cor.

A concepção unificada de pintura, escultura e arquitetura, popularizada no *Cinquecento* pela expressão *Arti del Disegno*, principalmente, por Vasari, foi pavimentada primeiramente pelo tratadista do *Quattrocento*, Alberti. O autor foi um dos primeiros a superar a concepção do desenho como mero auxiliar gráfico, ao passo que atribuía a ele a qualidade de elaboração da idéia no processo de criação artística.

Tal abordagem do desenho, definida no tratado *De Pictura* de Alberti, está associada à atividade intelectual do artista e ao caráter liberal, portanto, não mecânico, de seu ofício - raciocínio que o autor construiu a partir da aproximação das artes às ciências, em especial, à matemática. Foi a partir daí, tomando o desenho como princípio comum e unificador das artes figurativas, que Alberti chegou à idéia-chave que, ao longo do tempo, lentamente, foi sendo consolidada e terminou por constituir a matriz teórica do século XVI, intitulada como “artes do desenho”.

São essas artes cognatas e alimentadas pelo mesmo engenho, a pintura juntamente com a escultura (Alberti, 1989, p.99).

Varchi, em 1546, a acerca da *paragone* das artes, também representou uma contribuição singular. Vasari, em sua carta-resposta à disputa, além de estabelecer a importância do bom desenho para o mérito das artes, propôs como solução final à enquete a conciliação fraternal entre a pintura e escultura, unidas pelo mesmo fim, a imitação da natureza, e nascidas a um só tempo e de um único princípio: o desenho. Apesar de a disciplina de arquitetura não ser citada diretamente neste trecho, sua filiação ao desenho estava implícita, dado que era considerada pelos pensadores da época como uma manifestação

do intelecto, inclusive, superior às artes figurativas da pintura e escultura. Posteriormente, com a publicação da segunda edição das *Vite*, consolidou a expressão “três artes”.

“Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura, pintura” (VASARI, apud LICHTENSTEIN, 2006, P.20)

A constituição da *Accademia delle Arti del Disegno* teve contribuição significativa do estabelecimento da teoria unificada das artes do desenho, fiadora do valor intelectual das atividades artísticas, que tinha o desenho como princípio garantidor da elaboração mental das artes. Da mesma forma, mas em âmbito social e político, a fundação da instituição foi resultado da convergência entre os interesses de importantes artistas do período e os desejos dos Medici, para quem a cultura poderia constituir um influente aspecto de seu poder.

A nova Academia é originária da antiga *Compagnia di San Luca*, associação artesanal fundada por volta de 1339, que contava com membros ilustres, entre outros, Donatello, Leonardo da Vinci e Michelangelo. A transformação da Companhia em academia representou a institucionalização do ensino das três artes do desenho, que garantiria a disseminação e transmissão das artes da pintura, escultura e arquitetura a partir de ensino considerado adequado.

Antes da constituição do ensino acadêmico, as artes do desenho eram associadas, de acordo com estatutos medievais, à Arte dos Médicos e Boticários, no caso da pintura, pelo fato de os pintores realizarem a moagem e preparação de tintas e cores; e às Artes dos Mestres da Pedra e da Madeira, no caso da escultura e arquitetura (ACCADEMIA AADFI, 201-).

A constituição da Academia do Desenho foi um momento capital para a história da educação artística, sendo considerada uma das primeiras instituições de ensino das artes, desde a Antiguidade. Sua implementação, com vistas à oferta de formação que complementasse os conhecimentos práticos das tradicionais oficinas, estava associada à superioridade do desenho, que reunia em sua essência intelectual o princípio da pintura, escultura e arquitetura. Vasari, um dos principais entusiastas da institucionalização das práticas artísticas, atribui ao desenho a função de fundamento, origem e teoria de todas as artes. Ele o define como:

a aparente expressão e declaração do conceito que se tem na alma e do que os outros é imaginado na mente e fabricado na idéia (VASARI, apud ACCADEMIA AADFI, 201-).

Considerado um dos principais articuladores na constituição da instituição, Vasari, no ano de 1562, junto ao amigo Vincenzo Borghini (1515 - 1580), mantinha contato estreito com Cosimo I, por serem responsáveis pela decoração dos apartamentos privados do segundo duque de Florença. Por sua aproximação ao fundador da Academia, Vasari comporia o comitê junto a cinco eminentes figuras à época, responsáveis por elaborar o estatuto da nova instituição. Entre eles, estavam os escultores Giovanni Agnolo Montorsoli (1507 - 1563) e Francesco da Sangallo, além dos pintores Agnolo Bronzino (1503 - 1572), Pier Francesco Foschi e Michele Tosini. O texto foi revisado por Borghini, futuro tenente da nova instituição, e aprovado pela corte dos Medici em 13 de janeiro de 1563. Destacamos a passagem na qual Vasari interpela pessoalmente o próprio Cosimo I de' Medici em prol da criação da Academia do Desenho (ACCADEMIA AADFI, 201-):

pede-lhe que queira favorecer o estudo dessas artes nobres (três artes do desenho), como fizera o das letras, tendo reaberto o ateliê de Pisa, criado um colégio para crianças e fundado a Academia Florentina (1540), achou-o tão disposto a ajudar e a favorecer este empreendimento, quanto mais não saberia desejar (VASARI, apud ACCADEMIA AADFI, 201-).

A fundação da instituição participa do contexto de exploração política das artes, estabelecido com o progressivo estreitamento das relações entre os artistas e o poder vigente. Em 1541, vinte anos antes, já havia indícios desta aproximação, com o advento da fundação da Academia Florentina de Letras pelo então duque de Florença. A instituição “tornara-se, ao longo dos anos, um veículo de disciplina do conjunto de idéias e iniciativas culturais do ducado, detendo uma espécie de monopólio da legitimação cultural” (BYINGTON, 2011, p.179).

A organização institucional da Academia das Artes do Desenho foi baseada nos estatutos da progressiva *Compagnia di San Luca* e, assim como ocorrido com a academia das letras, estabelecia um vínculo entre os artistas e o mecenato dos Medici, que tinha em Cosimo I a figura emblemática para a expansão das artes. Durante seu principado, de 1537 a 1574, o duque foi um prolífico patrocinador das letras, das artes e da ciência, estabelecendo um vínculo estratégico com a classe intelectual e artística da época.

O financiamento estava condicionado, em primeiro lugar, à promoção e legitimação da imagem de seu principado. Nesse sentido, destacamos uma cadeia de realizações institucionais que objetivou o controle e supervisão da produção artística e intelectual do principado, entre elas, as mais relevantes são, além da fundação da Academia Florentina literária, em 1541, a reestruturação da Universidade de Pisan, em 1543; a fundação das prensas do estado - a oficina de impressão de Lorenzo Torrentino, em 1547; e finalmente a fundação da Academia das Artes do Desenho, que ocorreu em janeiro de 1563, um ano antes do falecimento de Michelangelo.

O encontro inaugural contou com a admissão dos primeiros acadêmicos, sendo Vasari novamente um dos eleitos. Ocupando posição de destaque na cerimônia, ao lado de Cosimo I de' Medici, e reconhecido pela Academia como o "Príncipe e Nosso Senhor e Cabeça de todos", Michelangelo foi proclamado o "Pai e Mestre destas três Artes" diante de uma audiência de 70 convidados ilustres (ACCADEMIA AADFI, 201-).

A fundação da Academia das Artes do Desenho pode ser percebida como importante passo rumo à emancipação dos artistas de sua associação com os ofícios mecânicos, uma vez que, após o seu estabelecimento, os artífices do desenho membros da instituição passaram a ser vistos como intelectuais dotados de grande capacidade de invenção e qualidade de engenho. O papel da conceituação do desenho como pai das três artes é, certamente, notável, se não definitivo nesse sentido.

Porém, a dimensão política da institucionalização do ensino do desenho representa uma contradição latente, uma vez que a fundação da Academia, pleiteada a partir do anseio de autonomia dos artistas das guildas profissionais, uma vez efetivada, acabou por consolidar novo vínculo dos artistas ao poder, desta vez, submetendo-os aos interesses da corte.

### 3.5 *Le Vite* - Desenho oriundo do intelecto

Portanto, em homenagem aqueles que já morreram e para o benefício de todos os estudiosos, principalmente, dessas três mais excelentes artes - Arquitetura, Escultura e Pintura -, escreverei as vidas dos arquitetos de cada uma de acordo com os tempos que foram de mão em mão, de Cimabue até hoje, nada mais tocando dos antigos [antiguidade clássica], exceto o que ele fez para o nosso propósito, de modo a não ser capaz de dizer mais do que aqueles muitos escritores que chegaram até nossa época disseram sobre isso (VASARI, 1568, p.4).

Giorgio Vasari foi o responsável por elaborar uma das mais importantes e seminais obras da historiografia das artes, fato estabelecido com a publicação, no ano de 1550, de sua coleção de biografias de artistas italianos do século XIV ao XVI, conhecida como *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*. A abordagem e o aparato teórico, conceitual, crítico e histórico, notadamente, fizeram menção a essa obra e ao autor se perpetuar, por longo tempo, em grande parte das teorias das artes. *Vite* não é apenas um acervo de fatos biográficos de mais de uma centena de artistas italianos, mas também imprescindível fonte para o conhecimento minucioso do desenho e da Renascença. A obra, quase sempre sublinhada pejorativamente por suposta ausência de rigor historiográfico, dada a presença de relatos, anedotas e curiosidades diversas ligadas a assuntos de ordem pessoal dos biografados, para nós, representa ótimo exemplo de literatura artística, que se revela como documento inestimável das aventuras da experiência artística e importante registro sobre a natureza humana, desvelando muitas vezes o intrincado tecido de relações entre os pensadores e artistas de sua época.

A coleção de biografias de Vasari, considerada seu maior legado, o fez ser reconhecido, pela posteridade, muito mais pela atuação como historiador da arte do que como artista, mesmo tendo atuado ativamente como pintor e arquiteto junto a importantes figuras e representantes da sociedade mais abastada à época.

No *Proemio delle Vitte*, seção dedicada principalmente à história da arte, o autor inicia suas considerações teorizando sobre o surgimento das artes que precederam a Renascença. Assim, ele pressupõe que os egípcios foram os primeiros a praticar o ofício da escultura e da pintura, que os gregos foram os inventores do pincel e do colorido. Para Vasari, o desenho, base de toda a arte, teria sido criado por Deus- Todo-Poderoso.

Não tenho nenhuma dúvida de que é com quase todos os escritores uma opinião comum e profundamente arraigada que escultura e pintura juntas foram naturalmente descobertas pela primeira vez pelo povo do Egito, e que há alguns outros que atribuem a os caldeus os primeiros esboços toscos em mármore e os primeiros relevos em estatuária, embora também dêem aos gregos a invenção do pincel e do colorido. Mas certamente direi que, tanto de uma como de outra dessas artes, o desenho, que é seu fundamento, ou melhor, a própria alma que concebe e nutre em si todas as partes do intelecto do homem, já era o mais perfeito antes da criação de todas as outras coisas, quando o Deus Todo-Poderoso, tendo feito o grande corpo do mundo e adornado os céus com suas luzes brilhantes, desceu mais baixo com Seu intelecto à clareza do ar e à solidez da terra e, moldando o homem, descobriu, junto com a adorável criação de todas as coisas, a primeira forma de escultura; do qual o homem depois, passo a passo (e isso não se pode negar), a partir de um verdadeiro padrão, foram tiradas estátuas, esculturas e a ciência da pose e do contorno; e para as primeiras imagens (sejam elas quais forem), suavidade, união e a harmonia discordante que as luzes fazem com as sombras. (VASARI, 1568, p.80)

Vasari, assim como Alberti, presumiu que a arte clássica tinha sido derrubada durante as invasões bárbaras, deixando de existir durante a Idade Média, e apenas renasceu na Renascença. Por esse motivo, o autor considera a Renascença como a legítima representante e portadora dos ideais da antiguidade clássica. Essa teoria duradoura, que implica na cisão radical entre os dois períodos históricos, e que conservava a imagem da Idade Média como uma época “trevas” e em oposição às luzes da Renascença, ainda hoje é refutada por parte da historiografia contemporânea. Há uma certa notoriedade geral em afirmar que os temas da antiguidade clássica - arte literária, filosófica, científica e as concepções artísticas-, não se extinguiram completamente durante a Idade Média, mas foram relativamente preservados em formas bastante diferentes. Apesar de não ser uma obviedade, tivemos a oportunidade de demonstrar, mesmo que brevemente, como as iluminuras medievais representavam ao mesmo tempo a presença e a passagem de alguns temas clássicos.

Brevemente, podemos resumir que a concepção de Renascença de Vasari, é dividida em três idades. A primeira idade representa o renascer das artes após o fim da civilização clássica, notadamente marcada pelas inovações estilísticas de Cimabue e Giotto. A segunda idade, com técnicas mais sofisticadas de desenho e perspectiva, apresenta maior habilidade artística, refletindo regras mais rigorosas de pintura, escultura e arquitetura. Nesse estágio mediano, estão as importantes figuras de Brunelleschi, Donatello e Masaccio, os quais iremos falar. A terceira idade, ponto máximo e clímax da perfeição artística, seria protagonizada, dentre outros, pelos artistas Leonardo, Rafael e sobretudo Michelangelo.

[...] parece-me que é melhor fazer no presente o que, fugindo do tédio e da longanimidade, o inimigo mortal da atenção, eu não estava autorizado a fazer então, que é abrir minha mente e intenção mais diligentemente, e mostrar que propósito eu tenho dividiu este corpo das Vidas em três partes. Bem, é verdade que embora a grandeza das artes seja alcançada em uns pela diligência, em outros através do estudo, em outra através da imitação, e ainda através do conhecimento de todas ciências que ajudam essas artes, e naqueles que dão as coisas mencionadas todos juntos ou pela maior parte deles. No entanto, para ter raciocinado bastante nas Vidas dos indivíduos dos modos de arte, dos modos e das causas do bom e do melhor e excelente trabalho daqueles, raciocinarei sobre isso algo geral, e mais rápido da qualidade dos tempos do que das pessoas, distinto e separado de mim, para não pesquisá-lo minuciosamente, em três partes, ou queremos chamá-las de idade, começando do renascimento dessas artes até o século em que vivemos [XVI], por aquela diferença muito evidente que se conhece em cada uma delas. Consequentemente, na primeira idade e mais antiga essas três artes se viam muito distantes de sua perfeição, embora tinham tido algo de bom, são acompanhadas de tanta imperfeição, que certamente não merece muitos elogios; ainda assim, por ter dado o início e o método para o melhor que se seguiu então, se não fosse por mais nada, não se pode deixar de dizer bem e dar-lhe um pouco mais de glória que, se alguém tivesse que julgar com a regra perfeita da arte, as obras em si não mereciam. Na segunda idade, então, as coisas parecem ter melhorado muito nas invenções e em conduzi-las com mais desenho e com melhores maneiras [estilo] e com maior diligência, e assim removida aquela ferrugem do estilo antigo, juntamente com aquela falta de jeito e desproporção que a grossura daquela época o tinha usado. Mas quem se atreverá a dizer que naquela época que se encontrou um artista em todos os aspectos perfeito? E quem trouxe as coisas ao padrão de hoje em invenção, desenho e cor? E quem observou o suave sombreamento das figuras com coloração escura, de modo que as luzes permaneceram brilhando apenas nas partes dos relevos, e de forma semelhante, observou em suas criações as formas e certos acabamentos extraordinários das estátuas de mármore que podem ser vistas hoje? Esse elogio certamente pertence à terceira idade, na qual me parece poder dizer com certeza que a arte fez o que um imitador da natureza poderia ser permitido fazer, e essa idade subiu tão alto que, há mais motivos para temer seu declínio do que ter esperança que evolua mais. (VASARI, 1568, p.189)

O desenho, junto com a regra, a ordem, a proporção, e a maneira (estilo) foram escolhidos por Vasari como os parâmetros maiores para distinguir e classificar hierarquicamente os artistas biografados e suas obras, como também para definir as três idades que compõem o desenvolvimento evolutivo da Renascença. A primeira das duas edições das *Vite*, de 1550, foi realizada pelo tipógrafo Laurens van den Bleek (1499 – 1563), comumente tratado em Florença por Lorenzo Torrentino, conhecida como “edição *torrentina*”; é marcada pela presença maciça de artistas florentinos e romanos, e pela defesa do desenho em oposição à primazia da cor. Já a segunda, realizada pelo tipógrafo Jacopo Giunti, em 1568, mais conhecida como “edição *giuntina*”. Revisada e ampliada, recebeu novas biografias, inclusive, com artistas de Siena e Veneza, entre os quais o Ticiano Vecellio. Vasari acrescentou ainda a descrição do funeral de Michelangelo e um capítulo dedicado à *Accademia delle Arti del Disegno*.

A primeira publicação das *Vite*, além do debate acirrado em torno do primado do desenho e da cor, também ficou marcada por fortes influências das discussões estabelecidas no contexto da *paragone* das artes, que conforme exposto foi pano de fundo para a formalização da teoria unificada das três artes, ocorrida com a constituição da Academia das Artes do Desenho, sob o patrocínio de Cosimo I de' Medici, cinco anos antes da publicação da segunda edição da obra, em 1568. Logo, entre a primeira publicação e a segunda, passaram-se quase vinte anos, tomados por acontecimentos significativos e transformações relevantes. A edição *giuntina* é, nesse sentido, notadamente marcada pela ampliação do número de biografados, além de correções. Portanto, suas dedicatórias, proêmios e biografias, ao mesmo tempo em que situam a relevância e centralidade do desenho na produção artística italiana, também manifestam as principais questões e transformações envolvidas à época. Segundo o autor, as modificações e acréscimos da segunda edição procederam após um melhor entendimento dos fenômenos relatados, fruto de pesquisas em toda Itália. Além disso, Vasari irá evidenciar a comodidade que lhe rendeu o mecenato de Cosimo I de' Medici.

Por isso, ouvindo os pedidos de muitos amigos todos os dias, e conhecendo não menos os desejos não expressos de muitos outros, eu mais uma vez (mesmo em meio a empreendimentos muito importantes) me coloquei na mesma labuta; com um desígnio não só de agregar estes que, desde então, passaram para uma vida melhor [morreram], eles me dão a oportunidade de escrever extensivamente sobre suas vidas; mas ainda assim eliminar o que naquele primeiro trabalho faltava perfeição, tendo tido espaço para entender muitas coisas melhor, e ver muitos outros, não só com o favor destes meus ilustres mestres, a quem sirvo, que são o verdadeiro refúgio e proteção de todas as virtudes: mas com a comodidade que me deram de pesquisar novamente toda a Itália, e ver e entender muitas coisas, que antes eu não tinha ouvido. Por isso, não fui tanto capaz de corrigir, mas de aumentar tantas coisas que se pode dizer que muitas vidas quase foram reconstruídas: como também algumas verdadeiramente antigas, que não existiam, foram acrescentadas de novo. Nem me pareceu um esforço, com grande despesa e inconveniência, refrescar ainda mais a memória daqueles a quem tanto honra, encontrar os retratos e colocá-los antes de suas vidas (VASARI, 1568, p.52).

Na ocasião da segunda edição de *Vite*, Vasari já era um artista reconhecido e rico, junto “com Borghini, o aretino formava a dupla responsável por todas as iniciativas culturais e artísticas do principado” (BYINGTON, 2011, p.206). Como é sabido, a estreita ligação entre os artistas e o poder foi uma efetiva e muito bem-sucedida parceria em torno do uso da social e político das artes, como também das ciências e das letras.



Assim, destacamos o fato de as duas edições terem sido dedicadas ao importante patrono das artes Cosimo I de' Medici. Na dedicatória *Allo Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore, il Signor Cosimo de' Medici, Duca di Fiorenza, Signore mio Osservandissimo*, que ocupa a primeira seção da edição *giuntina*, Vasari presta elogios a toda estirpe dos Medici, por favorecerem e exaltarem todo tipo de virtude, em especial, as artes do desenho; para Vasari, Cosimo I não foge à tradição familiar de mecenato das artes.

Então, que Vossa Excelência [Cosimo], seguindo nisto a regra de seus mais ilustres progenitores e encorajando e instando Sua natural magnanimidade, não cesse de favorecer e exaltar todo tipo de virtude onde quer que se encontre, e tenha especial proteção das artes do desenho, inclinação para os criadores delas, conhecimento e deleite de suas belas e raras obras; acho que você será grato por este esforço feito por mim para escrever as vidas, obras, modos e condições de todos aqueles que, estando já extintos, eles primeiro os ressuscitaram, depois aumentaram, de vez em quando adornaram e finalmente levaram àquele grau de beleza e majestade onde se encontram hoje (VASARI, 1568, p.1).

Reconhecidamente, o principado de Cosimo I é marcado pela intenção de expandir a influência de Florença à toda Toscana. Para expandir seus domínios, o duque travou não poucas guerras, em que se destaca o conflito com a vizinha República de Siena, iniciado em 1554, do qual saiu vencedor, fato que constituiu o Grão-Ducado da Toscana (1569-1861), com capital em Florença. Em 1569, um ano depois da publicação da edição *giuntina*, Cosimo I obteve o título de Grão-duque da Toscana e assim permaneceu até o ano de sua morte, em 1574.

Como tivemos a oportunidade de apresentar, além das armas, a arte, a ciência e as letras também foram utilizadas como instrumentos de convencimento e expansão dos domínios políticos. Em *Vite*, a polarização entre as cidades de Florença e Siena também pode ser observada pela preferência de Vasari à arte florentina. O número reduzido de biografias de artistas oriundos da cidade de Siena, como também de Veneza, atestam esse fato. Além das questões políticas que envolvem a dimensão beligerante, no âmbito das artes, relacionamos a referida polarização à discussão acerca do papel do desenho e das cores na criação e no mérito das artes, respectivamente, defendido pelas escolas florentina e veneziana. Quanto a esses fatos, depreende-se, das várias partes que compõem *Vite*, os argumentos de uma teoria das três artes articulada em torno do desenho. Assim, a obra reflete o viés da escola florentina e, consecutivamente, a defesa do desenho no âmbito da criação artística.

As críticas de Vasari aos venezianos, no que diz respeito à criação pictórica, concentram-se na biografia de Ticiano Vecellio. Para nós, a argumentação do autor está mais próxima da defesa do desenho no processo de criação, do que de uma rejeição sumária da importância da cor. De acordo com Vasari, a aplicação da cor era substancialmente importante para o mérito do artista, mas estava subjugada em princípio pelo desenho e circunscrita à realização. Assim, o autor posiciona a aplicação das cores mais próxima à obra pronta para apresentação e mais distante da concepção da obra, posição ocupada pelo desenho.

Ticiano nasceu em Cador, um pequeno município situado no Piave e a cinco milhas do desfiladeiro dos Alpes, no ano de 1480, da família de Vecellio, uma das famílias mais nobres da localidade; aos dez anos, com um belo espírito e inteligência viva, foi enviado à Veneza para a casa de um ilustre tio, um cidadão de honra, que, percebendo o menino muito inclinado à pintura, colocou-o com o pintor Gian Bellini, um excelente pintor, muito famoso à época, como já foi dito, sob cuja disciplina, atendendo ao desenho, ele logo mostrou ser dotado pela natureza de todos os dons de inteligência e julgamento que são necessárias para a arte da pintura. E, desde então, Gian Bellini e os outros pintores daquele país, por não serem capazes de estudar obras antigas, usavam muito, na verdade - apenas isso -, retratar algo retirado da vida, mas de uma forma seca, rude e atrofiada. Ticiano também aprendeu até então dessa forma. Mas, por volta do ano 1507, Giorgione da Castelfranco, não gostando muito dessa forma de trabalhar, começou a dar às suas obras mais suavidade e maior relevo, de uma forma bela; no entanto, ele se colocava diante de objetos vivos e naturais e reproduzia tão bem quanto podia com cores, e as pintava amplamente com tintas cruas ou suaves de acordo com que se apresentavam na realidade, sem fazer nenhum desenho, realizando a pintura apenas com as próprias cores, sem o estudo do desenho no papel; era o verdadeiro e melhor método de trabalho, e o verdadeiro desenho. Mas ele não percebeu que é necessário, para aqueles que querem arranjar as composições e arranjar as invenções, que primeiro precisem colocá-las no papel de maneiras as mais diferentes, ver como tudo se encaixa. Entende-se que a ideia não pode ver ou imaginar perfeitamente a invenção em si mesma, se não se abre e mostra seu conceito aos olhos corporais, que a ajudam a fazer um bom julgamento dela. Além disso, é necessário estudar muito os nus, para entendê-los bem, o que não se faz e nem se pode fazer sem colocar no papel; e manter sempre diante de você, enquanto você colore, pessoas nuas ou vestidas; não é uma restrição pequena, ao passo que, quando você treina sua mão desenhando no papel, então, você avança mais facilmente para levar suas concepções à execução, desenhando e pintando juntos. E, praticando a arte desta forma, você torna a maneira e o julgamento perfeitos, removendo aquela labuta e dificuldade com que se realizam as pinturas, as quais discutimos acima, para não dizer nada, que ao desenhar no papel se chega a encher a mente de belos conceitos e se aprende a lembrar todas as coisas da natureza, sem ter que mantê-las sempre à sua frente, ou ter que nascer sob a indefinição das cores a dificuldade de não saber desenhar, como há muitos anos faziam os pintores venezianos Giorgione, Palma, Pordenone e outros que não viram Roma ou outras obras de toda a perfeição (VASARI, 1568, p.804).

Vasari, embora reconheça a importância da cor, foi proeminente em reconhecer o desenho como o elemento principal na concepção das artes, tomando-o como uma atividade mental e física, princípio geral da pintura e ainda da escultura e arquitetura, unificadas sob o termo “*tre arti del disegno*”. Nesse sentido, destacamos que a universalidade do desenho foi o fator preponderante para unificar, não apenas essas três artes, mas, de maneira geral, as muitas atividades exercidas pelos artífices. Assim, ao destacar os méritos da pintura em relação à escultura, o autor elenca tipos variados de expressões artísticas abarcadas pela pintura e, consecutivamente, sustentadas pelo desenho.

[...] em comparação com as artes relacionadas e subordinadas à escultura, dizem que [a pintura] tem muito mais valor do que os escultores, porque a pintura abarca a invenção da história, arte extremamente difícil de apreender; todos os ramos da arquitetura necessários à construção dos edifícios, perspectiva, têmpera colorida; a arte de trabalhar em afrescos, uma arte diferente e variada de todas as outras; da mesma forma, trabalhando em óleo sobre madeira, pedra e tela, iluminuras, também uma arte diferente de todas as outras; as janelas de vidro, o mosaico do vidro, a confecção de *tarsia* fazendo histórias com as madeiras coloridas, que é a pintura; fazendo *sgraffire* trabalhar em casa com ferramentas de ferro, *niello* trabalho e impressão de cobre, ambos membros da pintura; os esmaltes dos ourives e incrustações de ouro para *damaschina*; a pintura dos vitrais e a realização de história nos vasos cerâmicos e outro objetos que retêm água; a tecelagem dos *broccati* com figuras e flores, e a bela invenção *degl'arazzi*, que traz conforto e grandeza, podendo levar a pintura para qualquer lugar, seja na natureza ou civilização; sem falar que, em cada expressão da arte praticada, o desenho, que é o nosso desenho, é usado por todos; de modo que os membros da pintura são mais numerosos e mais úteis do que os da escultura (VASARI, 1568, p.5).

O tema da disputa das artes, reavivado pela enquete da segunda lição de Benedetto Varchi, permeia todo o *Proemio di tutta l'opera* e a *Introduzione di Giorgio Vasari alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scultura*. Na introdução das “três artes do desenho”, o autor dedica seções separadas para cada uma das disciplinas, discorrendo longamente sobre a nobreza de cada uma, e a capacidade de seus artífices.

[...] mas antes de entrar nos segredos dessas [artes] ou na história dos artífices, parece certo tocar em parte na disputa, nascida e nutrida entre muitos sem propósito, do principado e da nobreza, não da arquitetura, que eles deixaram de lado, mas da escultura e da pintura, sendo alegado para ambos os lados, senão todos, pelo menos muitos motivos dignos de serem ouvidos e para seus artífices considerados (VASARI, 1568, p.4).

Lembremos que a arquitetura não foi inserida na *paragone* das artes retomada por Varchi, pois era considerada disciplina superior pelo inquiridor, devido ao caráter utilitário da arte. Vasari, em seu livro *Vite*, procedeu de forma semelhante: elegeu a arquitetura como a arte “mais universal e mais necessária e útil para os homens, e da qual as outras duas [pintura e escultura] são serviço e ornamento” (VASARI, 1568, p.8). A resolução para a questão da disputa das artes, presente na sua carta-resposta remetida a Varchi, é mantida em seu livro de biografias, mas abordada detalhadamente. Nela, o desenho foi definido, mais uma vez, como o princípio geral das “*tre arti del disegno*”, por ser uma atividade mental e física.

Digo, portanto, que a escultura e a pintura são verdadeiras irmãs, nascidas de um mesmo pai, que é o desenho, em um só parto e ao mesmo tempo; e elas não precedem uma à outra, senão tanto quanto a virtude e força daqueles que as usam fazem um artífice passar antes do outro; e não pela diferenciação ou grau de nobreza verdadeiramente encontrado entre elas [...] Portanto, pode-se dizer com razão que a mesma alma comporta dois corpos, e por isso concluo que prejudica quem tenta desuni-los e separá-los (VASARI, 1568, p.8).

A notável definição de desenho de Vasari, que fundamenta o viés intelectual das artes, compreende dois aspectos. O primeiro está relacionado ao saber e ao compreender; nessa acepção, o desenho é necessário para a formação de um juízo de todas as coisas na mente, ou seja, o conhecimento oriundo dessa atividade é resultado da observação da realidade sensível, natural e humana que, após ser julgada pelo intelecto, é absorvida. A segunda está relacionada ao criar e ao imaginar; nessa acepção, o desenho é a própria manifestação da idéia em construção, formada na mente, mas vinculada ao real - essa idéia, que é uma atividade mental, precede e estrutura a execução manual das artes. Por esses motivos, acreditamos que a definição do desenho como atividade intelectual permitiu estabelecer uma “teoria das artes” baseada na precedência da idéia como condição para a implementação manual. Essa distinção entre o processo de criação e a execução foi preponderante para a elevação das artes representativas ao patamar de artes liberais.

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura e pintura – extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e o conjunto. Dessa percepção, nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia (VASARI, apud LICHTENSTEIN, 2006, P.20).

Sendo tais artes unificadas sob a alcunha de “desenho”, iguais em mérito e nobreza, a única diferença que pode ser estabelecida entre elas consiste essencialmente nas qualidades dos artífices. Assim, dependendo de suas habilidades, principalmente concernentes ao domínio do desenho, eles podem ser classificados como melhores ou piores em seu ofício. Mesmo sendo uma atividade oriunda do intelecto, o desenho tem um conteúdo empírico, ou seja, tem um risco gravado manualmente em superfície - necessário, não somente para representar a idéia subjacente à obra de arte, mas para concebê-la. Para Vasari, o desenho é inerente à prática da boa arte e exigência para alcançar o objetivo artístico fundamental: imitar a realidade humana e natural.

Mas, seja como for, esse desenho precisa, quando tira a invenção de algo a partir do julgamento, que a mão seja, pelo estudo e exercício de muitos anos, expedita e capaz de desenhar e expressar bem tudo o que tem a natureza criado, com caneta, com maneira [estilo], com carvão, com lápis ou com outra coisa; porque, quando o intelecto envia os conceitos criteriosamente purificados, aquelas mãos que praticaram o desenho por muitos anos os faz conhecer a perfeição e a excelência das artes, assim como o conhecimento do artífice (VASARI, 1568, p.34).

Entendemos que, para Vasari, reconhecido pintor e arquiteto, ou seja, um artista inventivo, a criação da ideia, que para nós corresponde precisamente à expressão “processo de criação”, não ocorre exclusivamente na mente, abstratamente. Conforme seu comentário crítico sobre o processo de criação dos pintores venezianos, entende-se que a ideia não pode ser imaginada perfeitamente ou inventada puramente na mente. O autor indica a necessidade de traçar sob os olhos aquilo que está sendo conjecturado intelectualmente. Assim sendo, riscando a ideia no papel, das mais diferentes maneiras, essa pode ser julgada, alterada e até melhorada - conforme as palavras do autor:

Mas ele [Giorgione da Castelfranco] não percebeu que é necessário, para aqueles que querem arranjar as composições e arranjar as invenções, que primeiro precisam colocá-las no papel de maneiras as mais diferentes, ver como tudo se encaixa. Entende-se que a idéia não pode ver ou imaginar perfeitamente a invenção em si mesma, se não se abre e mostra seu conceito aos olhos corporais, que a ajudam a fazer um bom julgamento dela (VASARI, 1568, p.804).

Além das histórias biográficas, a obra de Vasari também lista as técnicas e os materiais utilizados pelos artistas em suas práticas. Destacamos a passagem em que o autor escreve sobre os diversos instrumentos utilizados para a atividade do desenho.

[os desenhos] São feitos com várias coisas, ou seja, ou com lápis vermelho, que é uma pedra que vem das montanhas de Alamagna e que, para ser tenra, pode ser facilmente cortada e reduzida em pontas finas para serem marcadas com elas nas folhas como se queira; ou com a pedra negra que vem das montanhas da França, que é semelhante à vermelha; outras de claro e escuro são conduzidas em folhas coloridas, que formam um meio, e a caneta faz o lineamento, ou seja, o entorno ou perfil, e a tinta então com um pouco de água faz uma tonalidade doce que o oculta e sombreia; em seguida, com um pincel fino embebido em chumbo branco diluído em borracha, o desenho é destacado; e este modo é muito pitoresco, e mostra mais a ordem da tez. Muitos outros fazem apenas com a caneta, deixando as luzes do papel; o que é difícil, mas muito magistral; e ainda inúmeros outros modos são habituais no desenho, os quais não é necessário mencionar, porque todos representam uma e a mesma coisa, isto é, o desenho (VASARI, 1568, p.36)

A passagem, que compõe a visão pejorativa de Vasari a respeito da obra dos pintores veneziano, devido às suas deficiências quanto ao domínio do desenho, pode ser contraposta por sua visão da figura de Michelangelo.

Mas, em nossa época, a bondade divina nos produziu Michelangelo Buonarroti, em que ambas as artes brilham tão perfeitas e parecem tão semelhantes e unidas, que os pintores de suas pinturas surpreendem, e os escultores as esculturas feitas por ele admiram e reverenciam supremamente. Para ele, para que não tenha que procurar outro mestre onde colocar facilmente as figuras feitas por ele, a natureza deu de forma tão eficaz a ciência da arquitetura, que sem a necessidade de outras, ela pode e vale por si só, e estas e aquelas imagens por ele formadas conferem-lhe um lugar honroso e conveniente: de uma maneira que merecidamente deveria ser chamado de único escultor, o pintor supremo e o mais excelente arquiteto, na verdade, um verdadeiro mestre da arquitetura. E podemos certamente afirmar que aqueles que o chamam de divino não se enganam, visto que divinamente ele reuniu em si mesmo apenas as três artes mais louváveis e as mais engenhosas que se encontram entre os mortais, e com elas, como o exemplo de um Deus, ele pode nos beneficiar infinitamente (VASARI, 1568, p.8)

Vasari considerou Michelangelo a personificação do ápice das “três artes do desenho”, suas práticas e maneiras, ideais e paradigmáticas. Ao comentar o processo de criação deste mestre, o biógrafo o faz a partir do mito antigo do nascimento da deusa romana das artes, Minerva, filha de Júpiter, que foi criada depois que o pai engoliu a deusa Métis – significado de astúcia, prudência e virtudes; o ato gerou uma forte dor de cabeça, e por isso, ele pediu que Vulcano, deus do fogo, semelhante a um ferreiro, abrisse sua mente com um martelo, e, assim, após o emprego manual de um instrumento, nasceu Minerva, uma mulher madura.

Ele [Michelangelo] tinha imaginação de tal tipo, e tão perfeita, e as coisas concebidas por ele em idéia eram tais que, muitas vezes, por não ser capaz de expressar, com as mãos, concepções tão terríveis e grandiosas, abandonou suas obras; na verdade, destruiu muitas delas; e eu sei que, um pouco antes de morrer, ele queimou um grande número de desenhos, esboços e cartões feitos por sua própria mão, a fim de que ninguém pudesse ver as adversidades por que passou e seus métodos de testar seu gênio, e de que pudesse parecer não menos do que perfeito. Destes, tenho alguns por sua mão, encontrados em Florença e colocados em meu livro de desenhos. Embora a grandeza daquele gênio seja vista neles, é evidente que, quando ele desejou trazer Minerva da cabeça de Júpiter, teve que usar o martelo de Vulcano, suas figuras na proporção de nove, dez e até doze cabeças, nada buscando a não ser que, ao colocá-las todas juntas, haja uma certa harmonia de graça no todo, que a natureza não apresenta; dizendo que era necessário ter o compasso nos olhos, e não nas mãos, porque as mãos trabalham e os olhos julgam; método que ele usou também na arquitetura (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.472, tradução nossa).

O emprego dessa história mitológica, em conjunto com as observações de Vasari presentes na biografia de Ticiano, é muito significativo, pois, apesar de o desenho ser definido como uma atividade oriunda do intelecto, para o autor, não prescinde de sua dimensão manual; em verdade, ele reforça que esta é condição *sine qua non*, não apenas para representar a idéia, mas também para concebê-la. Assim, depreende-se que o processo de criação da idéia exige a utilização de um instrumento - para materializar, julgar e purificar as elaborações intelectuais. Sendo assim, o resultado do processo de criação é uma idéia amadurecida, visto que foi analisada, testada e julgada.

A ênfase dada ao desenho - além da importante atribuição intelectual, meio de formação de conhecimento, protagonista no processo de criação e instrumento de representação - reflete a ligação intrínseca entre o conhecimento subjacente e a habilidade manual do artista. Assim, o conhecimento da Antiguidade clássica - estátuas e monumentos - das disciplinas das artes liberais (matemática, geometria, anatomia e botânica) se manifestariam, primeiramente, no e pelo desenho. Neste fluxo de raciocínio, quando Leonardo cria a obra o Homem Vitruviano, as formas e as linhas do desenho expressariam intrinsecamente o conhecimento que o artista possui das disciplinas de matemática, anatomia e até mesmo da filosofia antiga. Em outro exemplo, as proporções e a grandeza escultural das formas presentes nos desenhos de Rafael explicitariam o conhecimento que o artista tinha dos cânones das esculturas da Antiguidade. O desenho, ao passo que circunscreve em suas linhas o conhecimento obtido pelas experiências empíricas e julgadas pelo intelecto segundo Vasari, habilita a mão do artista e amplia sua capacidade de representação e criação de idéias.

Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, depois que tiver a mão um pouco habilitada, e para se tornar mais inteligente nas artes, precisa se exercitar reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo, ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com panos fixados às costas, os quais servem como tecidos e vestimentas. Porque, todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem grande agilidade – estando paradas – aquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem. Depois que tiver desenhado objetos dessa espécie, praticado bastante e adquirido segurança no traço, é preciso começar a retratar coisas da natureza, exercitando-se de forma adequada e segura com todo esmero e diligência possíveis. Isso, porque as coisas que provêm da natureza são, de fato, aquelas que proporcionam fama a quem a elas se dedica, pois que possuem, em si, além de uma certa graça e vivacidade, algo do simples, fácil e doce, que é próprio da natureza - o que se aprende perfeitamente com a natureza, mas jamais de modo suficiente com a arte. E tenha em mente que a prática que se faz com o estudo de muitos anos do desenho, como já foi mencionado, é a verdadeira luz do desenho e o que torna os homens mais excelentes (VASARI, 1568, p.34).

Segundo Carmen Bambach, Giorgio Vasari, na obra *As Vidas*, indica que a tríade formada por Leonardo, Rafael e Michelangelo representa as maiores conquistas no campo das artes pictóricas da terceira idade da Renascença. Primando pelo fundamento da escola florentina, as obras dos artistas em pintura, escultura e arquitetura eram precedidas por inúmeros desenhos. Além da erudição clássica e do naturalismo, o desenho era uma atividade chave para a formação teórica e prática dos artistas da Itália central, sobretudo, de Florença e Roma. Ser um bom desenhista era pré-requisito para a execução, com qualidade, das artes figurativas, o que requeria excelência técnica e uma compreensão elevada acerca da atividade. Nas próximas seções, poderemos testemunhar a manifestação do desenho como meio de conhecimento, processo de criação e pura invenção artística a partir de obras selecionadas pela tríade dos três gênios renascentistas.



## 4. Leonardo Da Vinci

Leonardo realmente fez suas figuras se moverem e respirarem (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.280, tradução nossa).



Figura 08 - Gravura Leonardo Da Vinci, autor Giorgio Vasari, 1568  
Fonte: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1938-1108-9-2](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1938-1108-9-2)

Leonardo Da Vinci, autor dos dizeres “*la pittura è cosa mentale*”, foi um grande estudioso da arte antiga, da anatomia humana, dos fenômenos naturais e até do movimento dos corpos celestes. Apesar da sua pequena produção de pinturas, seus quadros são universalmente conhecidos, dada a qualidade da sua obra. Seus desenhos majoritariamente nos campos da escultura, arquitetura e engenharia, assim como grande parte de suas pesquisas, consideradas verdadeiras investigações científicas, não foram divulgadas em seus dias de vida, apenas organizados e publicados após a sua morte. Considerado a personificação do gênio universal do Renascimento, é principalmente por meio de seus desenhos e manuscritos que podemos mensurar o alcance e o legado da sua produção artística e intelectual.

Morto no dia 02 de maio de 1519, aos 67 anos, em Amboise, no centro da França, Leonardo veio ao mundo em 1452, perto da cidade de Vinci, próximo à Florença. Na década de 1460, com aproximadamente doze anos, muito por conta da qualidade dos seus desenhos, ingressou na oficina de Andrea del Verrocchio (1435-1488) para iniciar o aprendizado das artes do desenho.

Na oficina de Verrocchio, Leonardo desenvolveu, entre outras atividades, trabalhos de pintura, escultura e arquitetura e, apesar de ter trabalhado em tantas áreas, “nunca desistiu de desenhar e trabalhar com modelos, atividades que o atraíam mais do que quaisquer outras” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.285, tradução nossa). O desenho foi o grande laboratório de experimentação, estudo e criação do artista. Muito além das artes do desenho, sua intensa produção indica que ele nunca parava de imaginar coisas e que criava muitos desenhos para materializar essas ideias e projetos. Segundo Giorgio Vasari, Leonardo desenhou “planos para usinas, máquinas de enchimento e implementos que poderiam ser movidos pela energia hidráulica; e, como a pintura era sua profissão, ele estudou cuidadosamente seu ofício desenhando da vida [...]. Além disso, criou tão cuidadosamente e tão bem no papel, que ninguém jamais combinou com a delicadeza de seu estilo [...]”. O autor relata que “Havia infundido neste gênio tanta graça divina, uma tão formidável e harmoniosa combinação de intelecto e memória para servi-lo, além de uma capacidade tão grande de expressar suas idéias através do desenho feito pelas suas mãos, que ele venceu com argumentos e confundiu com raciocínios as mentes mais ousadas” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.285, tradução nossa).





Figura 09 – O Batismo de Cristo, autor Verrocchio, 1470-1475  
Fonte: <https://www.uffizi.it/en/artworks/verrocchio-leonardo-baptism-of-christ>

Em uma das passagens da biografia de Leonardo, Vasari narra quando o pintor, ainda muito jovem, teria superado seu mestre. O talento precoce do pupilo teria irritado tanto Andrea del Verrocchio que, conforme o autor, o preceptor se afastou definitivamente da arte da pintura após o episódio, passando a se dedicar exclusivamente à escultura a partir daí. O episódio teria ocorrido quando Leonardo auxiliava o mestre na execução da tela *O Batismo de Cristo*, que narra o batismo de Cristo realizado por São João Batista. Como é sabido, as produções pictóricas renascentistas eram executadas de forma coletiva - geralmente, o mestre projetava as pinturas com desenhos, os quais eram transportados através de cartões para as superfícies que iriam receber a pintura, e ficava a cabo dos alunos e colaboradores a pintura de partes secundárias. No caso de *O Batismo de Cristo*, a pintura do anjo na porção inferior, mais à esquerda do quadro, foi realizada por Leonardo, enquanto as demais figuras foram executadas por seu mestre, com resultado inferior ao atingido pelo futuro gênio do Renascimento. O pupilo teria alcançado tanto primor em seu trabalho, que, segundo Vasari, “Essa foi a razão pela qual Andrea nunca mais tocaria nas cores, irritado por um menino entendê-las melhor do que ele” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.287, tradução nossa).

Vasari concebe seu livro de biografias segundo três estágios de evolução do Renascimento. Na ordem de grandeza estabelecida pelo autor, Andrea Verrocchio está situado na Segunda Idade da Renascença, estágio que, apesar de agrupar grandes avanços nas artes da arquitetura, pintura e escultura, ainda não marca o atingimento da “perfeição completa”, fato que viria ocorrer apenas na terceira fase, segundo Vasari (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.280, tradução nossa). Esta, denominada pelo escritor como estilo “moderno”, se inicia sincronicamente junto à biografia de Leonardo da Vinci. Vasari indica que os erros da fase anterior foram “posteriormente demonstrados claramente pelas obras de Leonardo da Vinci, que iniciaram o terceiro estilo que chamamos de moderno; além do seu desenho arrojado e poderoso e sua imitação extremamente sutil de todos os detalhes da natureza, exatamente como eles são, seu trabalho exibiu uma boa compreensão de regras, melhor ordem, proporção correta, desenho perfeito e graça divina” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.280, tradução nossa).

Os relatos de Vasari, contudo, não contradizem a importância e a influência de Verrocchio na formação de Leonardo. Nos primeiros 30 anos de sua vida, o pintor permaneceu em Florença, em grande parte dedicado ao trabalho na oficina de seu mestre. “Além de

pinturas, esculturas e trabalhos em metais preciosos, essas oficinas forneciam desenhos para bordar, para bandeiras e decorações para banquetes, festivais e combates” (BAMBACH, 2003, p.121, tradução nossa). Além dos trabalhos em conjunto com Verrocchio, ressaltamos a importância da imitação dos desenhos do mestre como método de estudo. Segundo Vasari, que era um reconhecido colecionador de desenhos, os esboços da autoria de Verrocchio foram “todos feitos com muita paciência e com o melhor julgamento possível. Entre eles, várias cabeças de mulheres, criadas com tanta habilidade, e cabelos tão bonitos, que Leonardo da Vinci costumava imitá-las por causa de sua beleza [...]” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.235, tradução nossa).

Segundo Bambach, Leonardo, para quem “o artista deveria primeiro exercitar sua mão copiando desenhos de mão de um bom mestre”, provavelmente, aprendeu com seu mestre Verrocchio uma visão diferente do desenho e uma cultura visual bastante singular. Conforme ela explica, “foi lá que se pode argumentar que ele provavelmente adquiriu uma nova abordagem para desenhar junto com as habilidades e hábitos de trabalhos mais tradicionais que eram amplamente esperados em profissões ainda governadas por um sistema medieval de guildas”. A autora indica ainda que “as inovações geralmente creditadas a Leonardo podem ter começado na oficina de Verrocchio. As inovações incluem o desenho rápido de figuras de diferentes pontos de vista, a técnica de *sfumato* de representar as sombras com carvão ou giz” (BAMBACH, 2003, p.8, tradução nossa).

Mesmo sem deixar de utilizar a linha como o elemento de contorno e definição básica das formas, a técnica de *sfumato*, que torna a forma mais viva pela utilização do claro e do escuro, dando relevo às figuras desenhadas na superfície plana, foi amplamente utilizada por Leonardo. Para melhor sugerir a função das luzes e das sombras, a continuidade da linha era interrompida, ou seja, “ultrapassada pela simulação de sombra, atenuada pelo colorido, enfraquecida em seu traçado” (RUDEL, 1980, p.21).

Leonardo, além de explorar e ampliar a técnica de *sfumato*, tem na observação e na imitação do real o seu método radical de conhecimento pelo desenho. Para ele, “O pintor que copia, apenas pela prática e julgamento do olho sem razão, é como o espelho que imita em si todas as coisas que lhe são colocadas sem o conhecimento de sua existência” (LEONARDO, apud BAMBACH, 2003, p.8, tradução nossa).

Segundo o professor Jean Rudel, da Universidade de Paris, foi Antonio Pisanello (1395-1455), considerado um dos mais importantes pintores do início da Renascença e do *Quattrocento*, “quem soube acrescentar ao desenho uma nova dimensão, olhando a natureza com um olho mais atento, atraído pela fauna e pela flora que povoava as ‘verduras’ dos afrescos e das tapeçarias do seu tempo”. O autor argumenta que, talvez, Pisanello tenha influenciado o método de Leonardo, caso este tenha tido em suas mãos, como se acredita, “o códice Vallardi (Louvre), onde estão reunidos tantos estudos, cópias e projetos do próprio Pisanello” (RUDEL, 1980, p.17).

Segundo Bambach, os desenhos de Leonardo, famosos pela beleza e virtuosismo técnico, “foram avidamente procurados por colecionadores, mesmo durante sua vida. Entre os colecionadores do século XVI de sua obra gráfica, estavam Francesco Melzi (1491/93 – ca. 1570), aluno e herdeiro artístico de Leonardo e, portanto, o proprietário majoritário dos desenhos do grande mestre; Giorgio Vasari, que colou vários exemplos nas páginas de seu *libro dé disegni*; e o escultor Guglielmo della Porta (m. 1577), dono do Codex Leicester” (BAMBACH, 2003, p.6, tradução nossa).

Para Vasari, a graça dos desenhos de Da Vinci e a vastidão das suas habilidades técnicas serão espelhadas na sua beleza física. Segundo o autor, seus maiores dons foram dotados de forma “sobrenatural” por Deus. Suas ações “divinas” teriam garantido que se tornasse o maior entre todos os homens:

Os maiores dons geralmente caem sobre os corpos humanos através de influências celestes como um processo natural e, às vezes, de maneira sobrenatural, um único corpo é abundantemente suprido com tanta beleza, graça e habilidade, que, onde quer que o indivíduo se volte, cada uma de suas ações é tão divina que ele deixa para trás todos os outros homens e se torna claramente conhecido como um gênio dotado por Deus (que ele é), em vez de criado pelo artifício humano. Os homens viram isso em Leonardo da Vinci, que exibia grande beleza física (que nunca foi suficientemente elogiada), uma graça mais do que infinita em todas as ações e uma habilidade tão adequada e tão vasta que, onde quer que sua mente se voltasse para tarefas difíceis, ele resolvia com completa facilidade. Sua grande força pessoal estava ligada à destreza, e seu espírito e coragem eram sempre reais e magnânimos. E a fama de seu nome se espalhou tão amplamente que ele não apenas era muito estimado em seus próprios tempos, mas sua fama aumentou ainda mais depois de sua morte (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.284, tradução nossa).





Figura 10 – Retrato de Leonardo da Vinci, autor Francesco Melzi, 1515-18.

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912726/a-portrait-of-leonardo>

Sua beleza física foi imortalizada por Francesco Melzi, autor do retrato considerado o mais fiel do pintor italiano. O aluno, além de ter herdado milhares de desenhos, foi o responsável por compilar as anotações de Leonardo no importante *Trattato della Pittura* (Codex Urbinas Latinus 1270). Giorgio Vasari, na biografia de Leonardo, comenta sobre a herança herdada por Melzi:

Muitos desses papéis sobre anatomia humana estão na posse de Sr. Francesco Melzi, [...] que valoriza esses papéis e conserva-os junto com um retrato de Leonardo para homenagear sua memória feliz. [...] existem também escritos com a mão esquerda, da direita para a esquerda, que tratam da pintura e dos métodos de desenhar e usar cores. Há pouco tempo, esse homem, desejando imprimir este trabalho, veio a Florença para me ver, e depois o levou a Roma para fazê-lo, mas não sei o que aconteceu depois (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.292, tradução nossa).

Após a morte de Leonardo, em 1519, Francesco Melzi retornou da França para a Itália com a coleção dos trabalhos do seu mestre. Segundo Bambach, Melzi teria organizado “os desenhos de Leonardo por assunto e os numerou nessas divisões”. Após a morte de Melzi, em 1570, teria realmente se iniciado a dispersão dos desenhos do gênio renascentista (BAMBACH, 2003, p.204, tradução nossa).

A amplitude dos desenhos de Leonardo da Vinci ultrapassou os aspectos formais e estéticos da atividade artística. Seus trabalhos podem ser comparados a verdadeiras realizações “tecnocientíficas”. Caracterizado como um método do conhecimento, os desenhos de observação desenvolvidos pelo pintor, baseados na cópia do real, podem ser associados a uma abordagem científica dada a qualidade, o rigor, o detalhamento e a precisão de suas representações. A seguir, destacamos os estudos e criações nas áreas de Botânica, Anatomia Humana e Animal, Cartografia, Engenharia Civil e Militar. Além de serem legítimos representantes do viés científico da obra do artista, estes estudos, quando aliados à técnica de *sfumato*, produziram belíssimas obras, cultuadas ainda hoje.

Diante do volume exorbitante de desenhos produzidos por Da Vinci e das dinâmicas alterações de estadia e locais de trabalho do artista durante seus dias de vida, para análise e entendimento do desenho como elemento estruturante do processo criativo do artista e como instrumento de prospecção do conhecimento, apenas alguns dos desenhos que compõem sua obra serão abordados a seguir. Eles serão elencados segundo as afinidades temáticas e áreas do conhecimento, e não por um ordenamento cronológico, com o objetivo específico de observação do papel que o desenho tinha na obra de Da Vinci. Para tanto, além dos desenhos realizados durante o processo de criação das composições para as pinturas, a análise dispensará atenção aos desenhos que exploram suas pesquisas nas áreas da botânica, anatomia e da proporção (matemática); serão apenas apresentados exemplos das áreas de engenharia civil e militar, assim como trabalhos de cartografia. Vale ressaltar que essas pesquisas, realizadas através do desenho, foram constantemente abandonadas e retomadas pelo artista.



Iniciamos nossas observações a partir dos desenhos desenvolvidos durante o processo de criação do quadro Leda e o Cisne que trata do mito grego da união entre Leda, rainha de Esparta, e Zeus, na forma de um cisne. Segundo a história antiga, como resultado da relação, Leda teria chocado dois ovos, dos quais nasceram Pólux e Helena, Clitemnestra e Castor. Este quadro, considerado desaparecido por volta de 1700, é conhecido na contemporaneidade apenas através de suas cópias. O quadro de Cesare Sesto é considerado uma das reproduções mais fiéis, chegando a ser atribuída como obra do próprio Leonardo (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 178, tradução nossa).



Figura 11 – Leda e o Cisne, autor Cesare da Sesto, 1505-1510  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leda\\_and\\_the\\_Swan\\_1505-1510.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg)

Durante o processo de criação da história que compõe o quadro, Leonardo realizou inúmeros desenhos para exercício dos personagens que participam da composição, assim como estudos dos elementos que compõem o cenário. Esses desenhos, em geral, cuidam de situar os personagens na composição, demonstrando a busca do artista pelo arranjo ideal das figuras, destas com o cenário, e da relação da composição com os limites da tela. Reforçamos que a ordem de apresentação dos desenhos no texto não está relacionada à sua realização cronológica, foi escolhida sob um ordenamento dos aspectos de complexidade e detalhamento de cada um.

Os primeiros desenhos que vamos observar foram criados em uma única folha. Medindo 28,7 cm de altura por 40,5 cm de largura, ela apresenta três estudos de Leonardo para a figura de Leda e seus filhos. Na mesma folha, há ainda o desenho de um cavalo, provavelmente, realizado como estudo para o afresco Batalha de Anghiari. Os desenhos referentes à história mitológica de Leda e Zeus são pequenos, medem entre 5 e 10 cm e se concentram na postura de Leda e na posição dos bebês na composição. Mesmo diante de diminuta dimensão, os desenhos apresentam importantes detalhes.

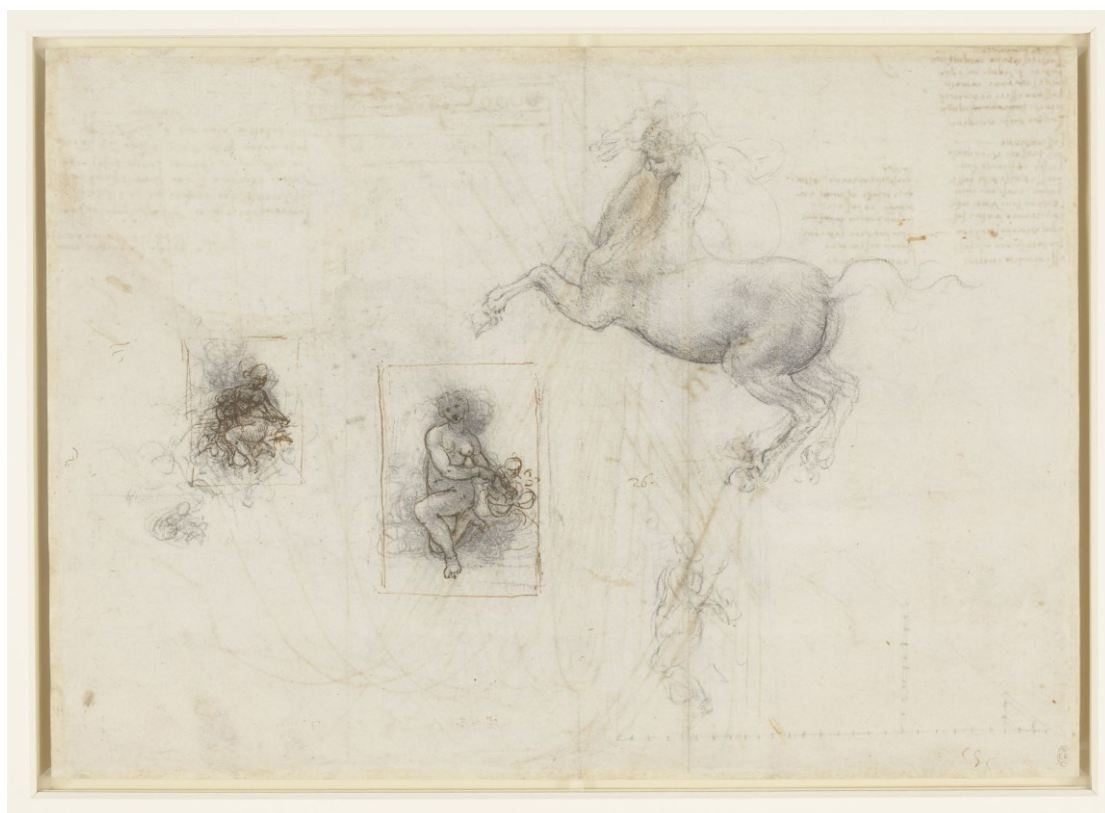


Figura 12 – Desenhos para Leda e seus filhos, 1503-1504

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress>



Figura 13 – Detalhe 01, Desenhos para Leda e seus filhos, 1503-1504

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress>

Iniciamos a análise a partir do desenho mais elementar e simples da série em destaque, criado apenas com linhas. Nele, podemos notar as variações da posição da cabeça de Leda testadas por Leonardo. São, no mínimo, três posições diferentes. No estudo, também está presente a indicação da posição do bebê, ao lado da mãe e à direita da tela. Não foi realizado pelo artista o desenho dos limites da tela, fato observado nos demais estudos.





Figura 14 – Detalhe 02, Desenhos para Leda e seus filhos, 1503-1504.

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress>

No segundo desenho, podemos notar que há uma representação menor e menos definida, na porção inferior e à esquerda da imagem, feito com giz preto. Nela, é possível identificar duas crianças, uma à direita e outra à esquerda da mãe. Nesse mesmo trecho, existe um desenho maior e mais trabalhado pelo artista, em que Leda e seus filhos são destacados por linhas fortes, feitas com caneta e tinta, em meio a uma confusão de desenhos em giz preto.

Com hachuras feitas à caneta, que seguem a forma das superfícies representadas, podemos notar o esboço da representação das sombras e da luz que incide sobre o ventre e as pernas da protagonista. No mesmo desenho, Da Vinci sugere ainda a dimensão da tela, desenhando à caneta um retângulo com linhas verticais e horizontais. O desenho confuso e cheio de linhas demonstra o quanto é volumosa a busca de alternativas para um mesmo tema durante o processo de criação do artista.



Figura 15 – Detalhe 03, Desenhos para Leda e seus filhos, 1503-1504.

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress>

O terceiro e último desenho presente na folha, apesar da pequena dimensão, é o maior, quando comparado aos outros dois. Seu tamanho alcança cerca de 10 cm de altura e 6 cm de largura. Nele, podemos identificar que os elementos destacados nos desenhos anteriores se repetem, mas com níveis de detalhamento e clareza maiores.

Podemos notar que a dúvida do artista quanto à posição da cabeça da protagonista também foi trabalhada nesse desenho. Foram feitas duas opções: uma em giz preto, em que Leda está olhando para o bebê do lado direito da tela; e uma à caneta, em que o artista posiciona a protagonista olhando para frente, como que encarando o observador.

Podemos notar que foram representados à caneta detalhes sintéticos do corpo de Leda, como os dedos dos pés, o umbigo, o formato dos seios e a posição dos mamilos. Na cabeça também foi representada a expressão facial da rainha de Esparta com desenhos dos olhos, sobrancelhas, boca e nariz. Além disso, há a sugestão do formato dos cabelos. Um único bebê foi detalhado à caneta ao lado direito da tela.

Com o giz preto, o artista também cria hachuras que simulam o efeito de luz e sombra sobre os volumes do corpo. Podemos notar que a luz incide da esquerda para a direita na tela, padrão repetido nos exercícios anteriores e nos próximos estudos. Cabe ressaltar que o giz preto, utilizado pelo artista em todos os desenhos, além de produzir o efeito *sfumato* (luz e sombra) com mais naturalidade, está relacionado ao modo experimental da criação. Utilizado com fervor e dinamismo, o resultado dessa profusão de desenhos é um variado número de opções sobrepostas umas às outras, gerando uma aparência confusa e poluída. Talvez, por isso, seja necessária a utilização da caneta e da tinta. Nos parece que seria um recurso adotado pelo artista para validar uma das opções diante da infinidade de variáveis gerada durante o processo de criação. Além disso, fica evidente que a forma como foi utilizada a caneta proporciona maior legibilidade à idéia, muito em função da utilização da linha, tão cara à escola Florentina, que faz mais evidente os contornos das formas, proporcionando uma leitura mais clara e rápida da composição.

Além dos estudos apresentados, gostaríamos de destacar outros dois desenhos. Semelhantes entre si, eles apresentam novos elementos - além do cisne e dos quatro filhos de Leda, há agora a vegetação, que recebeu significativa atenção do artista em estudos individuais. Persiste ainda nesses dois desenhos a busca do artista para a postura de Leda, exercício realizado também para a figura do cisne nos próximos esboços. A partir de agora, os filhos, que estavam na maioria dos estudos anteriores à direita da tela, nestes dois desenhos, estão representados do lado oposto.





Figura 16 – Leda e o Cisne, autor Leonardo Da Vinci, 1504-06

Fonte: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/58865/leda-and-the-swan>

Este primeiro desenho, é possível observar a utilização do giz preto para testar diferentes posturas para o cisne e para a cabeça de Leda, que se apresentam preenchidos com a cor negra em sua totalidade. A figura do cisne está confusa e sem definição, talvez, por se encontrar sob as sombras projetadas pelo corpo de Leda, o que reforça o protagonismo da figura feminina. A posição do tronco e das pernas da rainha parece não ter variado, permanecendo igual à representação feita nos desenhos anteriores, e recebendo a maior parcela de luz da composição.

A caneta é utilizada pelo artista para detalhar o relevo das figuras. Tendo apenas seu contorno com linhas, a vegetação ocupa quase todo o perímetro do quadro, e são variadas as espécies retratadas, que têm o papel de receber e acolher os quatro filhos de Leda,

ambientando a pintura. Já a linha de contorno das figuras de Leda e do cisne, apesar de presentes, são atenuadas pelas hachuras, em sua maioria, linhas em paralelo, para simular o relevo das duas figuras, dando maior plasticidade ao que parece ser o único nu feminino pintado pelo artista.



Figura 17 – Leda e o Cisne, autor Leonardo Da Vinci, 1505

Fonte: <https://www.chatsworth.org/art-archives/devonshire-collections/old-master-drawings/leda-and-the-swan>

Com qualidade superior e um nível de detalhamento maior, este desenho apresenta uma relação mais equilibrada na utilização do claro-escuro. Representando todos os personagens da narrativa, é possível notar ainda o esboço da paisagem posterior, com linhas e sem preenchimento. Para tanto, a vegetação do primeiro plano foi diminuída. As plantas também receberam maior detalhamento, sendo possível identificar algumas flores, além das folhagens já representadas.



Como podemos notar nos desenhos anteriores, a posição da cabeça de Leda foi exaustivamente estudada, em diferentes posições e alterando a inclinação do rosto e a direção de seu olhar. O artista, ora relacionava a protagonista com o cisne, ora com seus filhos e até mesmo com o observador, encarando-o. Nesses desenhos, Da Vinci também esboçou com linhas sintéticas a forma e o volume dos cabelos, que seriam detalhados posteriormente. Da mesma forma que se empenhou com os desenhos de botânica, extraindo detalhes realistas da natureza, ele também iria empenhar alguns estudos, menos volumosos, mas igualmente completos, para a elaboração do penteado da protagonista.

Com várias figuras simulando a cabeça e o penteado de Leda em posições diferentes, Leonardo ultrapassa a simples representação, buscando maior naturalidade ao penteado engenhosamente elaborado. A representação das tranças entrelaçadas umas às outras podem até ser comparadas aos desenhos de nós decorativos realizados pelo artista em outros estudos.



Figura 18 – Cabeça de Leda, autor Leonardo Da Vinci, 1505 – 08

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912518/the-head-of-leda>

Figura 19 – Posições da cabeça de Leda, autor Leonardo Da Vinci, 1505 – 08

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/search#/7/collection/912516/the-head-of-leda>

Entre 1505 e 1510, Leonardo realizou uma série de desenhos de botânica, que, provavelmente, podem ter sido utilizados para a composição do quadro *Leda e o Cisne*. Executados em sua maioria com giz vermelho, estes desenhos reproduziam variados tipos de plantas, flores e folhagens, e estavam destinados à figuração da parte inferior da pintura

Apesar de as figuras de *Leda* e do Cisne ocuparem a parte central do quadro e receberem a maior atenção do observador, os elementos secundários, como as flores e a vegetação, destinados ao ornamento da narrativa, receberam muita atenção de Leonardo, talvez, até muito além do necessário para a realização da pintura, dada a quantidade de desenhos e o nível de detalhamento com que foram executados.



Figura 20 – Estrela de Belém e outras plantas, autor Leonardo da Vinci, 1506-12.  
Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912424/a-star-of-bethlehem-and-other-plants>

Concluimos que a obra final de Leda e o Cisne se materializou como resultado de várias incursões criativas do artista através do desenho. Conforme demonstrado, foram exaustivamente estudadas em diversas posições e posturas as figuras de Leda, dos bebês e do cisne. A forma física desses personagens, mesmo quando desenhadas esquematicamente, demonstra o rigoroso conhecimento que o artista tinha da disciplina de anatomia. Com a aplicação de hachuras para a simulação das luzes e das sombras, o artista consegue antecipar a volumetria das figuras, facilitando a aplicação das cores. A natureza, que ambienta a narrativa, recebeu atenção especial. Para tornar a representação da vegetação mais próxima da realidade, o artista empreendeu, por meio de estudos e desenho de diversas espécies, praticamente, um tratado de botânica. Assim, depreende-se que é o desenho, altamente inventivo e rigorosamente naturalista, que explicitará, respectivamente, o caráter artístico e o viés técnico-científico que notadamente marcam a obra de Leonardo.

Apesar de a perspectiva de ciência que conhecemos na contemporaneidade não ter existido ou sido praticado durante a Renascença, a obra e a conduta de Da Vinci é exemplar em demonstrar a importância primordial deste período para o lançamento das bases da ciência moderna. Pois, além do esforço em alinhar a arte da pintura às artes liberais, representado pela utilização dos fundamentos matemáticos durante a composição de suas obras, é destacada a sua contribuição no campo das pesquisas científicas, uma vez que o desenho era uma das principais ferramentas para a observação, análise e representação da realidade na época, e Leonardo Da Vinci produziu uma quantidade significativa desses estudos que, hoje, poderiam ser englobados dentro do campo das Ciências Naturais.

A união entre a arte e a “ciência”, que sublinhou a maioria dos comentários sobre a obra do artista, pode ser entendida com ainda maior clareza a partir do desenho conhecido como Homem Vitruviano. Em uma avaliação que ultrapassa os limites da representação artística, torna-se mais evidente que os fundamentos matemáticos, o sistema de proporção humana e a disciplina de anatomia são elementos inerentes e rigorosamente estruturantes do processo de criação do artista. Portanto, essa abordagem interdisciplinar da arte da pintura pressupõe, tanto um saber artístico, quanto o domínio de um conhecimento “técnico-científico”. Esses fatos corroboram diretamente com a tese da pintura como uma atividade essencialmente intelectual, que foi amplamente defendida, não apenas por Da Vinci, como também por Alberti, Vasari e tantos outros durante a Renascença.



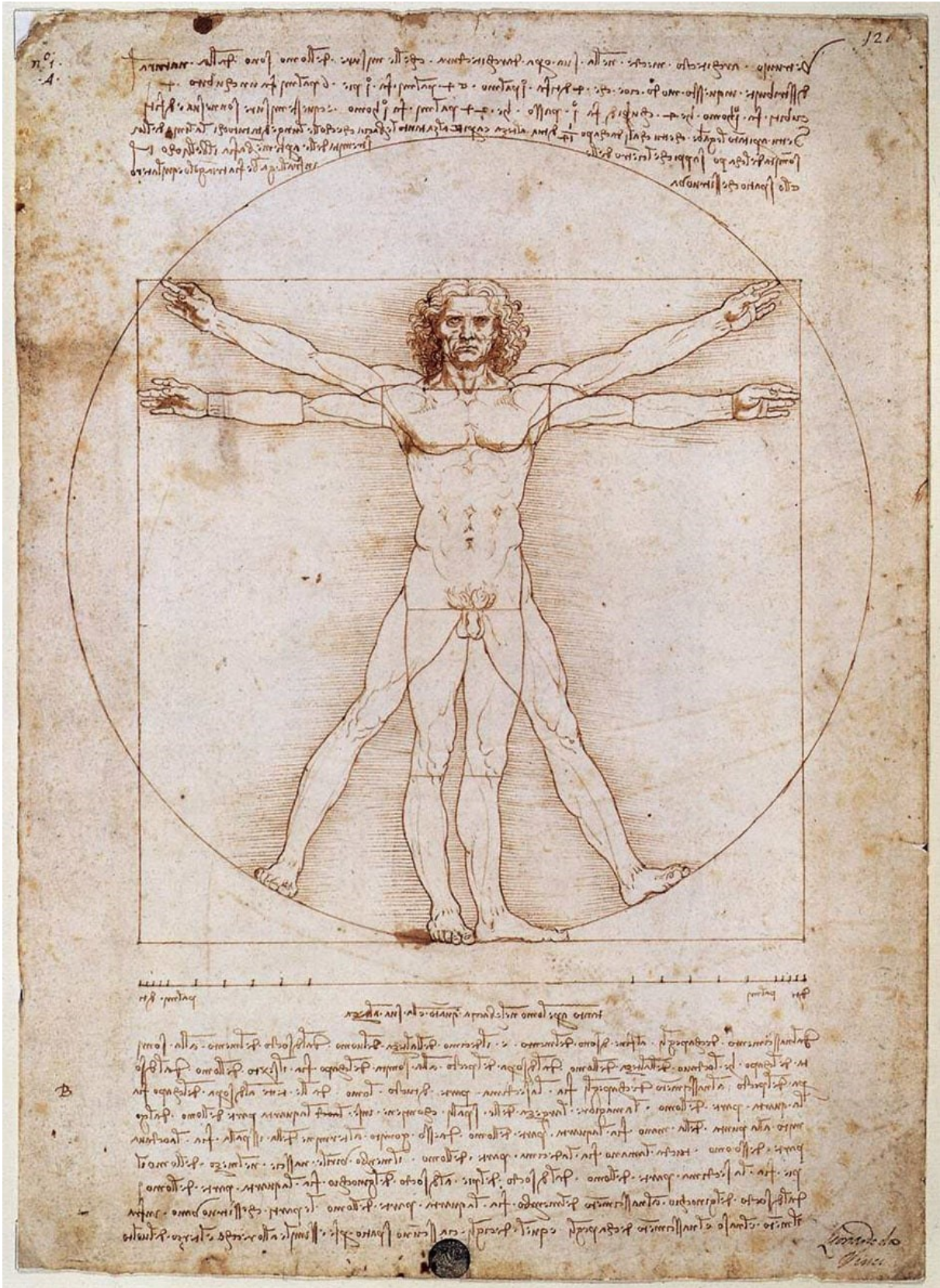


Figura 21 – Estudo das proporções corporais conhecido como o Homem Vitruviano, autor Leonardo Da Vinci, 1490

Fonte: <http://www.gallerieaccademia.it/node/1582>

O Homem Vitruviano, que apresenta um homem circunscrito concomitantemente em duas figuras geométricas diferentes, representa as proporções matemáticas ideais do corpo humano. Quando inscrito em um quadrado, a altura deste é igual à extensão dos seus braços estendidos; quando inscrito em um círculo, apresenta os braços e as pernas levemente abertos. Além disso, o desenho demonstra a influência que os textos e a arte antiga tiveram sobre a atuação desse artista, dado que, para a confecção desse desenho, Leonardo, muito provavelmente, teria sido influenciado pelos textos do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (80-70 a. C.-15 a. C). Pois, apesar de original, a representação do artista é muito similar à descrição de Vitruvius para a morfologia do corpo humano, presente no livro III de seu tratado *De Architectura*, “que apontava analogias entre a simetria e as partes proporcionais de um templo bem construído e as do corpo humano, e propunha um módulo de medição para o *homo bene figuratus* (o homem bem proporcionado) ” (BAMBACH, 2003, p.492, tradução nossa).

Ao contrário dos esboços exploratórios, que não têm o intuito de serem obras de arte, o desenho do Homem Vitruviano apresenta uma linha limpa e contínua. Esta clareza do desenho pode estar relacionada à pretensão do artista de formalizar pictoricamente a teoria do homem como medida de todas as coisas, dado que, ao inscrever a figura humana nas formas geométricas, conceitualmente, institui a centralidade humana em relação a elementos matemáticos, portanto, universais. Nesse sentido, a obra também se torna paradigmática para o período da Renascença, visto que, além de demonstrar a importância de uma abordagem protocientífica e a influência artística da Antiguidade, está relacionada à concepção de Antropocentrismo, corrente filosófica que buscou implementar a figura do homem como parâmetro para conhecimento do universo, e que passou a vigorar progressivamente na Renascença.



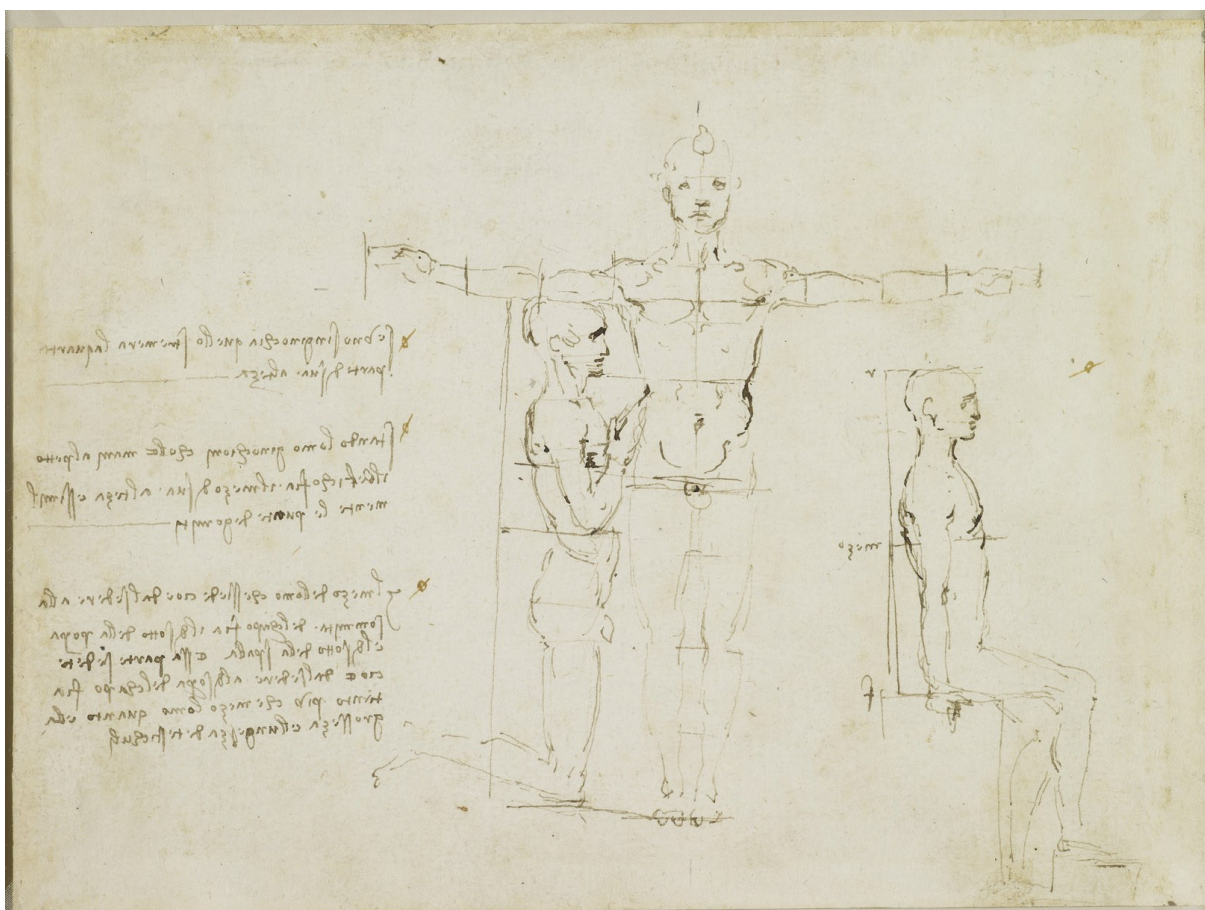


Figura 22 – As proporções de um homem, ajoelhado, em pé e sentado, autor Leonardo Da Vinci, 1490.  
 Fonte: <https://www.rct.uk/collection/919132/recto-the-proportions-of-a-standing-kneeling-and-sitting-man-verso-notes-on-human>

Inspirado pelo exemplo vitruviano, embora não declaradamente, Leonardo produziu uma sequência de estudos que abrangiam as proporções gerais do corpo. Com linhas simples e menos detalhes, estes esboços podem ser entendidos como complementares ao desenho original, explorando diversas posições e medidas do corpo humano. Como o mestre Andrea del Verrocchio, Leonardo desenhava a figura em vários ângulos distintos, à maneira de um escultor, mesmo sendo o desenho uma arte executada em plano bidimensional.

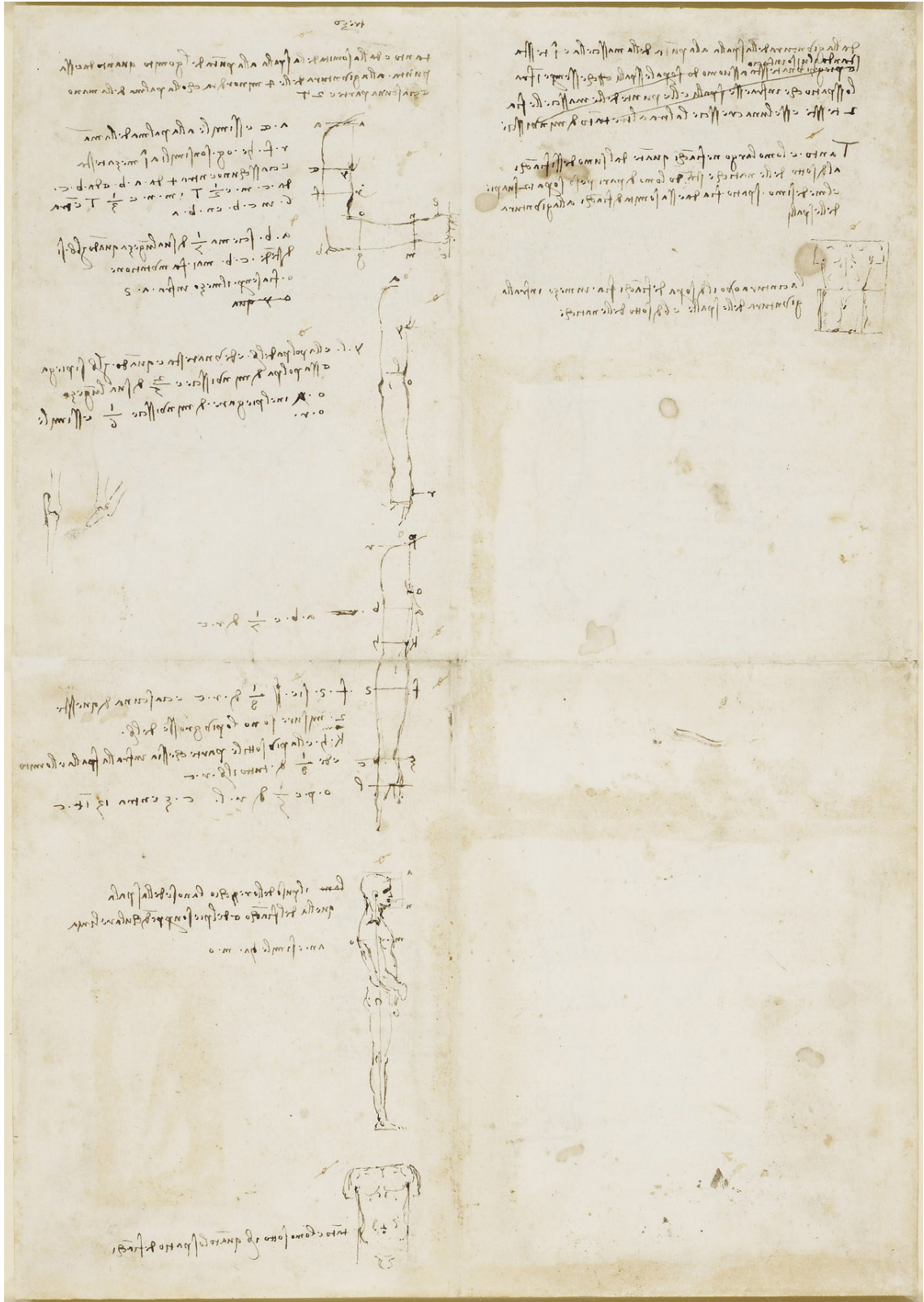


Figura 23 - Estudos de proporção humana.1490

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/919136/recto-studies-of-human-proportion-verso-the-proportions-of-the-leg-and-foot>



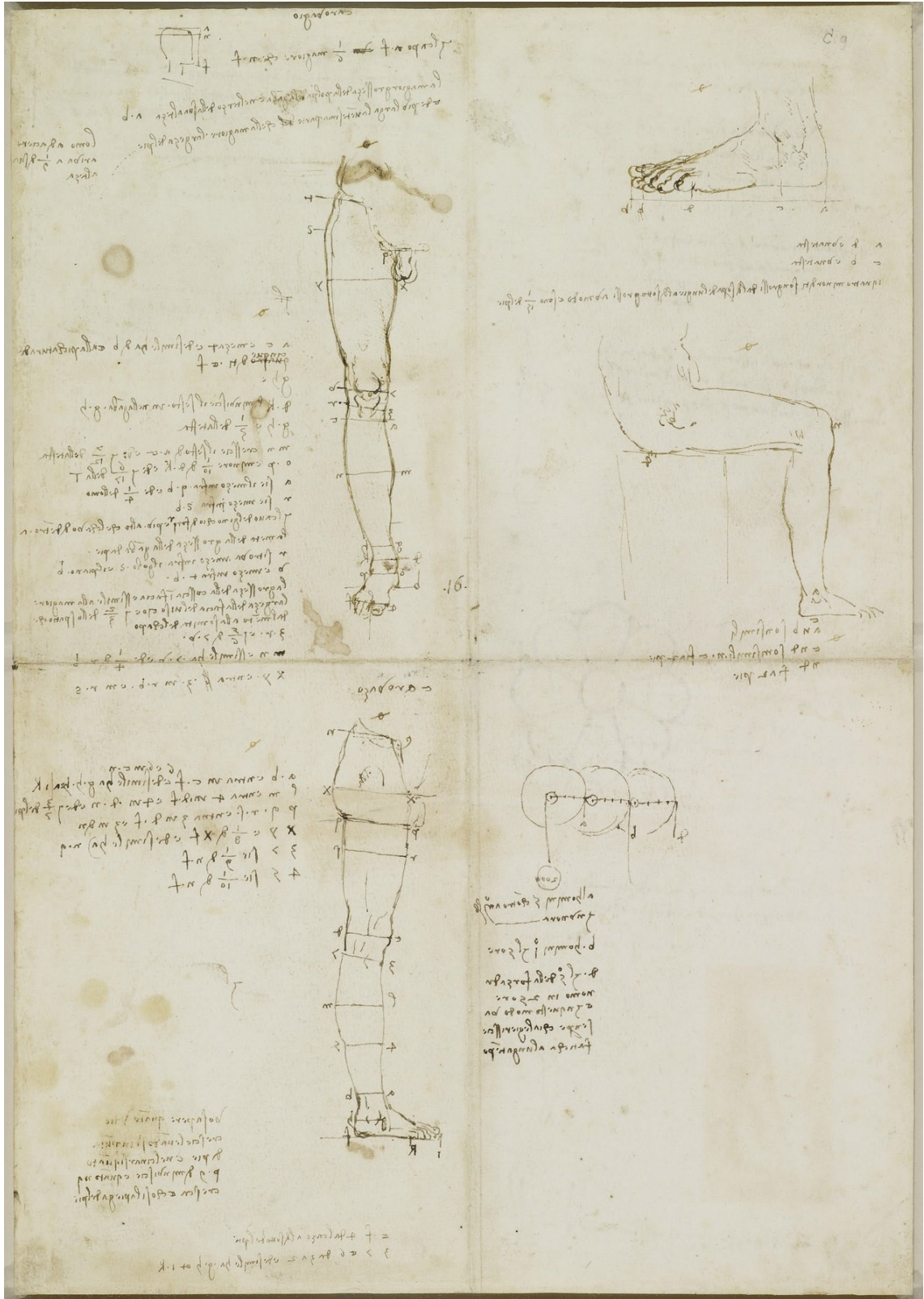


Figura 24 - Medidas de uma perna, 1490

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/919136/recto-studies-of-human-proportion-verso-the-proportions-of-the-leg-and-foot>





FIGURA 25 – Frente de uma folha de estudos, busto do perfil de um homem com o estudo da proporção, autor Leonardo Da Vinci, 1503-05.

Fonte: <<http://www.gallerieaccademia.it/node/1970>>

FIGURA 26 – Verso de uma folha de estudos, busto do perfil de um homem com o estudo da proporção, autor Leonardo Da Vinci, 1503-05.

Fonte: <<http://www.gallerieaccademia.it/node/1970>>

Na busca contínua pelo conhecimento e naturalismo nas representações de suas figuras humanas, Leonardo também tentou codificar as proporções do rosto humano e a beleza ideal. Na folha abaixo, além do estudo de dois cavaleiros em giz vermelho à direita, são realizados dois desenhos da cabeça de um senhor, uma com a visão do lado esquerdo na frente da folha e outra com uma representação do lado direito no verso da folha. Intrigante identificar que Leonardo utiliza a transparência do papel para fazer esse jogo entre as faces do desenho e as faces da folha de papel.

A figura representada, marcada notadamente pela idade, serviu como modelo para o estudo das proporções. Auxiliado pelas formas geométricas, o artista posiciona a cabeça no espaço de um quadrado, sendo que os olhos alcançam metade da altura dessa figura. Entre tantas relações estabelecidas pelo artista, é possível notar uma linha a 45 graus, que marca a base superior da orelha, alcança o canto da boca e passa pelo limite superior do queixo.



Figura 27 – Busto de uma criança de perfil, autor Leonardo Da Vinci, 1500.  
Fonte: <https://www.rct.uk/collection/912519/thebustof-a-child-in-profile>

Leonardo realizou uma verdadeira incursão pelos diferentes tipos humanos. Nesse levantamento, as características corporais foram desenhadas detalhadamente e incluíam representações do feminino e masculino, a partir de diferentes idades. Essas pesquisas visuais, realizadas durante toda sua vida, aparentemente, não se valeram das proporções matemáticas, anotações de medidas ou figuras geométricas, como nos demais estudos.



Tudo indica que o grande interesse do artista estava nas características físicas. Elaborados a partir de uma abordagem técnica, os estudos continuam, para a mesma figura, se valendo de visões frontal, lateral e posterior. Por esse motivo, podem ser comparados aos desenhos técnicos dos arquitetos, quando representam as diferentes fachadas de um objeto arquitetônico, identificando os elementos que caracterizam suas peculiaridades.

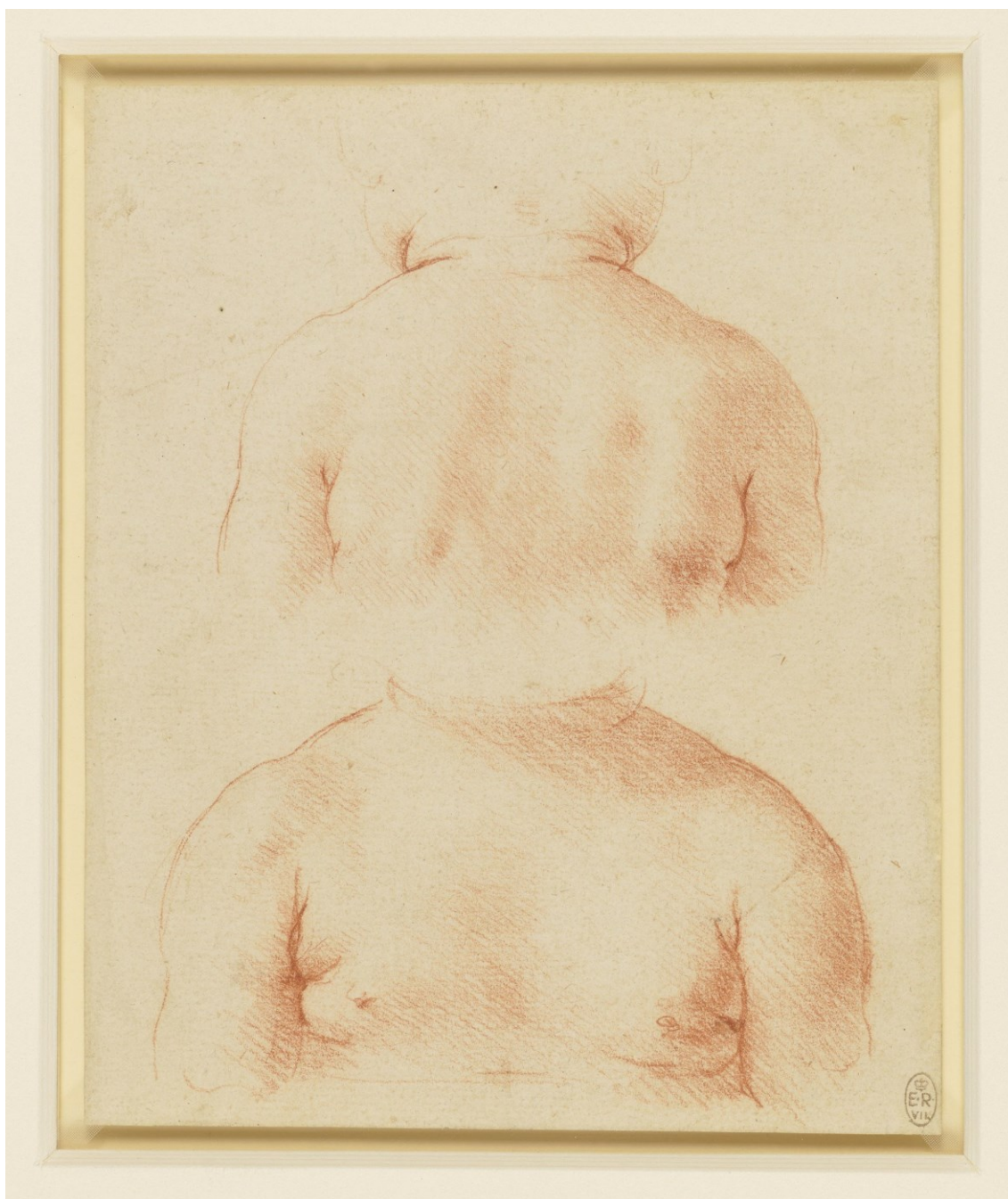


Figura 28 – Busto de uma criança de frente e de costas, autor Leonardo Da Vinci, 1500.  
Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912567/the-bust-of-a-child-fromnbspfront-and-back>>

As singularidades dos diferentes indivíduos foram pesquisadas e representadas exaustivamente por Leonardo ao longo de sua vida. Mas, além da beleza ideal e vitalidade do corpo jovem, muito ligadas à matemática e eternizadas pelo traço do gênio italiano, também destacamos os desenhos de figuras humanas grotescas, que, na sua maioria, representam pessoas em idade avançada e com desproporcionalidades faciais. O artista ressalta elementos do rosto da figura, em um esforço superlativo. Assim, o queixo e o lábio se apresentam protuberantes, as formas da testa e das orelhas são exageradas, rugas e dentes evidenciados. Talvez, tenha o pintor expressado, através das características físicas, a decadência moral dos personagens, seu desdém pelos aspectos físicos da velhice ou, mesmo, uma contraposição desarmônica e desproporcional ao rigor matemático da beleza ideal - as intenções adjacentes às obras são incontáveis, dada sua riqueza expressiva.



Figura 29 – Dois perfis grotescos, Autor Leonardo Da Vinci 1485 – 90.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/6/collection/912490/two-grotesque-profiles>>





Figura 30 – Um homem enganado por ciganos, autor Leonardo Da Vinci, 1493.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/21/collection/912495/recto-a-man-tricked-by-gypsies-verso-an-inscription-describing-evil-men>>

Leonardo Da Vinci, além de explorar as proporções ideais das formas humanas, as particularidades corporais de crianças, mulheres, homens e idosos, e de expor os desconjuntados aspectos físicos das suas figuras grotescas, também se valeu da dissecação de cadáveres humanos e animais para o estudo mais aprofundado da anatomia. A busca científica mais brilhante e sustentada de Leonardo foi seu estudo da anatomia humana. Ele fez centenas de desenhos de cadáveres dissecados em hospitais de mosteiro, registrando muitas estruturas anatômicas pela primeira vez na história da medicina.

A abordagem “científica”, presente na utilização dos parâmetros matemáticos para a elaboração das obras pictóricas, também pode ser considerada para as suas investigações da anatomia humana e animal. Leonardo é pioneiro no entendimento dessa disciplina, provavelmente, por ser o homem e seu corpo um dos principais temas de suas representações e de seus estudos. São inúmeros e detalhados desenhos da cabeça humana, assim como do tronco e dos membros superiores e inferiores. Em sua obra, há ainda desenhos que ilustram os elementos dos sistemas do corpo humano - esquelético, muscular, urinário, respiratório, nervoso, cardiovascular, digestivo, linfático, reprodutor, assim como seus respectivos órgãos.

Por volta de 1489, Leonardo elevou o rigor deste estudo ao realizar uma série de desenhos e notas baseada na observação direta de um crânio humano. A precisão de suas observações, juntamente com “o método rigorosamente sistemático de ilustração em seções com ângulos de visão altamente descritivos, constituiu uma inovação para a história da ilustração anatômica.” (BAMBACH, 2003, p.414, tradução nossa). A maioria dos desenhos era acompanhada de notas, algumas delas sob influência dos escritos de Galen (ca. A.D. 130-200/210), “o mais célebre dos escritores médicos entre os gregos antigos e Anvicena (980 - 1037), o grande filósofo e médico árabe” (BAMBACH, 2003, p.582, tradução nossa).



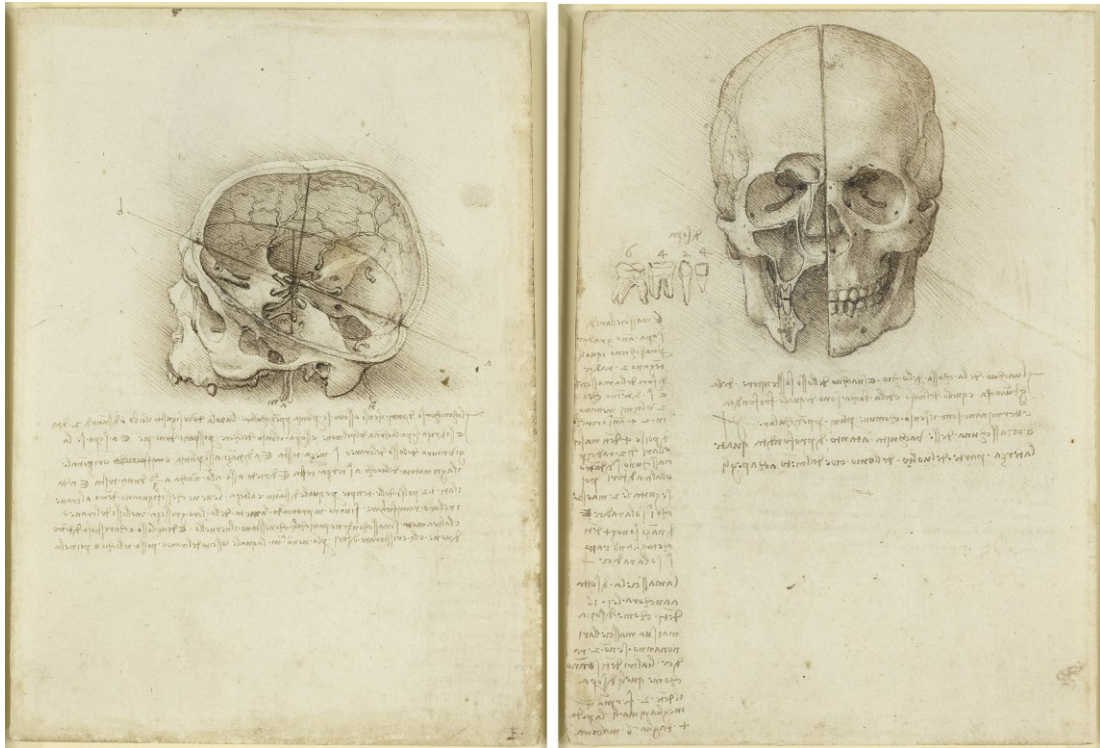


Figura 31 - Frente e verso de folha de estudos, crânio serrado, autor Leonardo Da Vinci, 1489  
 Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/919058/recto-the-cranium-sectioned-verso-the-skull-sectioned>>

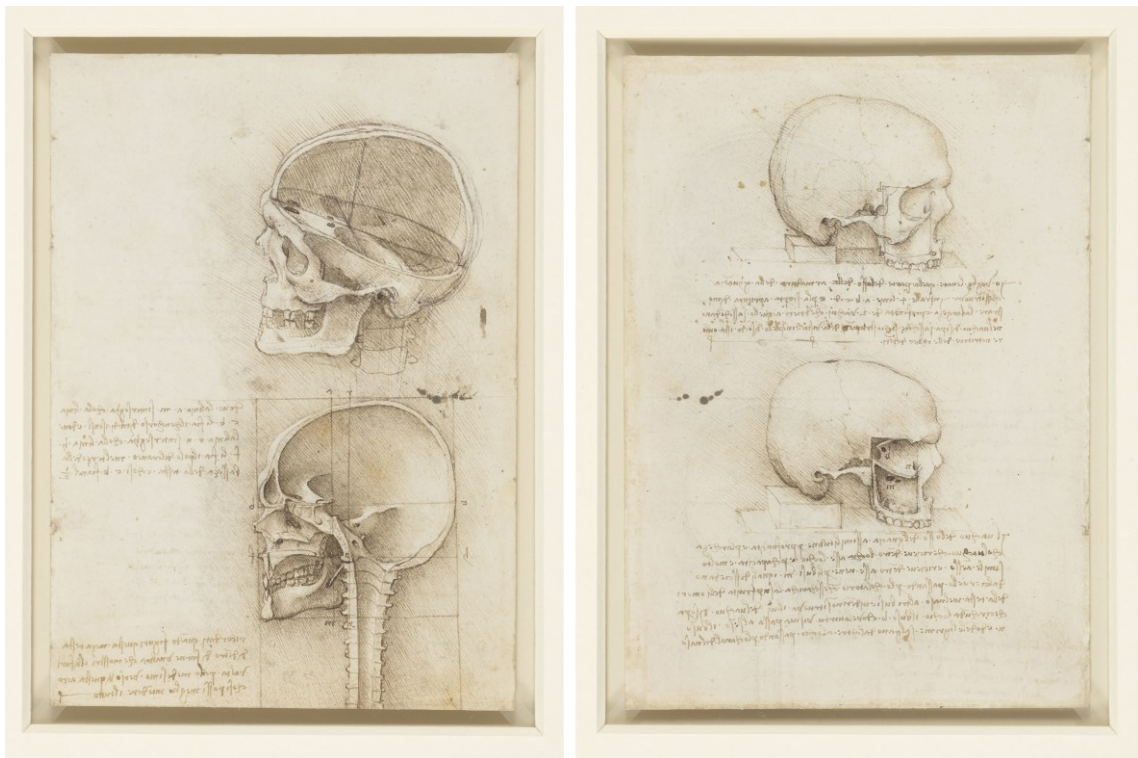


Figura 32 - Frente e verso de uma folha de estudos, Crânio serrado, autor Leonardo Da Vinci, 1489  
 Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/919057/recto-the-skull-sectioned-verso-the-cranium>>

Segundo Giorgio Vasari, Leonardo teria empenhado o estudo da anatomia humana em conjunto com o filósofo Messer MarcAntonio della Torre, ambos baseados nos ensinamentos de Galen. Segundo o autor, esses estudos teriam lançado verdadeira luz sobre a disciplina. Podemos notar o nível de precisão e qualidade dos desenhos anatômicos de Leonardo nas palavras elogiosas de Vasari ao destacar os trabalhos. O autor faz ainda menção à forma invertida de escrita do artista, da direita para a esquerda. Esse fato peculiar ilustra a fama enigmática e misteriosa pela qual o artista é conhecido:

Nesse trabalho, ele foi maravilhosamente servido pelo gênio, mão de obra e mão de Leonardo, que criou um livro com desenhos de giz de cera vermelho, delineados em caneta, nos quais desenhou cadáveres que dissecara com a própria mão, representando-os com o maior cuidado. Ele desenhou todas as estruturas ósseas, unindo-as a todos os nervos e cobrindo-as com os músculos: o primeiro grupo está ligado ao esqueleto, o segundo a mantém firme e o terceiro a faz se mover, e nesses desenhos ele escreveu notas em vários lugares em caracteres feios - escritas com a mão esquerda da direita para a esquerda, que não podem ser entendidas por quem não está acostumado a lê-las, pois não podem ser lidas sem um espelho (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.292, tradução nossa)

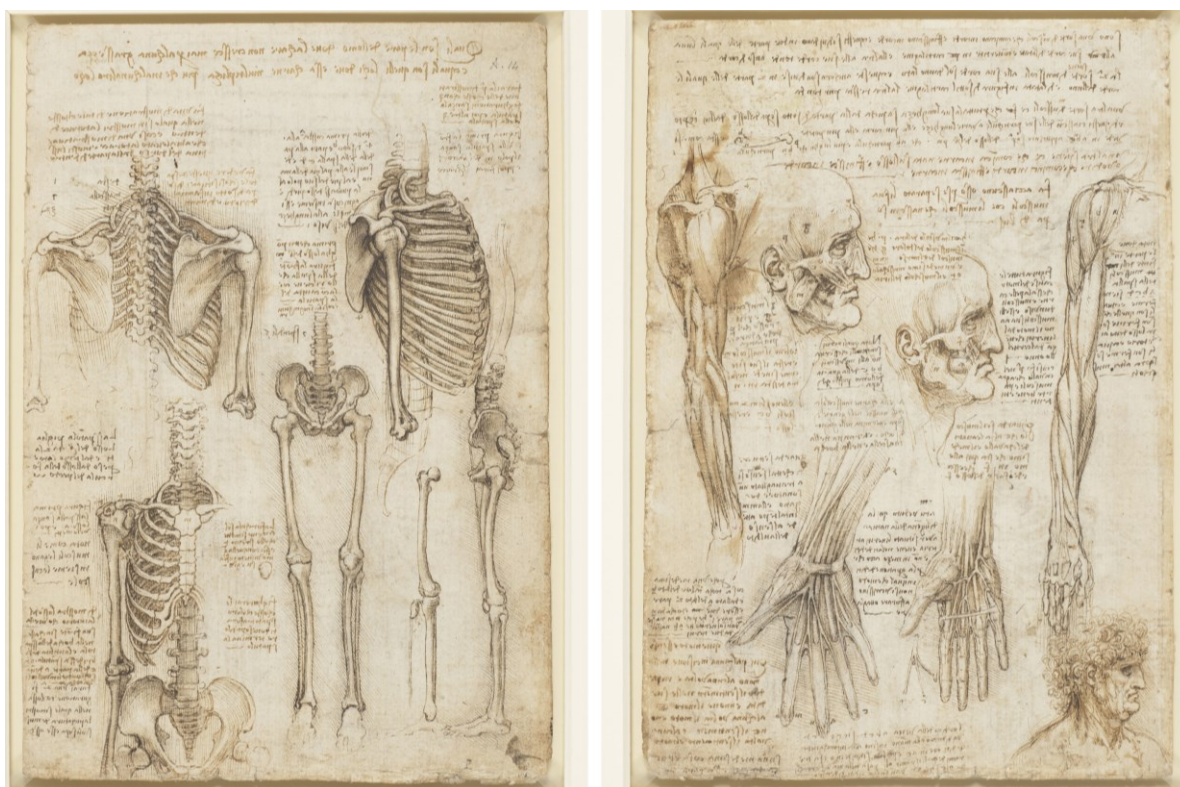


Figura 33 - Frente e verso de uma folha de estudos, Esqueleto e os músculos do rosto e braços, nervos e veias da mão, autor Leonardo Da Vinci, 1510 – 11.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/32/collection/919012/recto-the-skeleton-verso-the-muscles-of-the-face-and-arm-and-the-nerves-and-veins>>



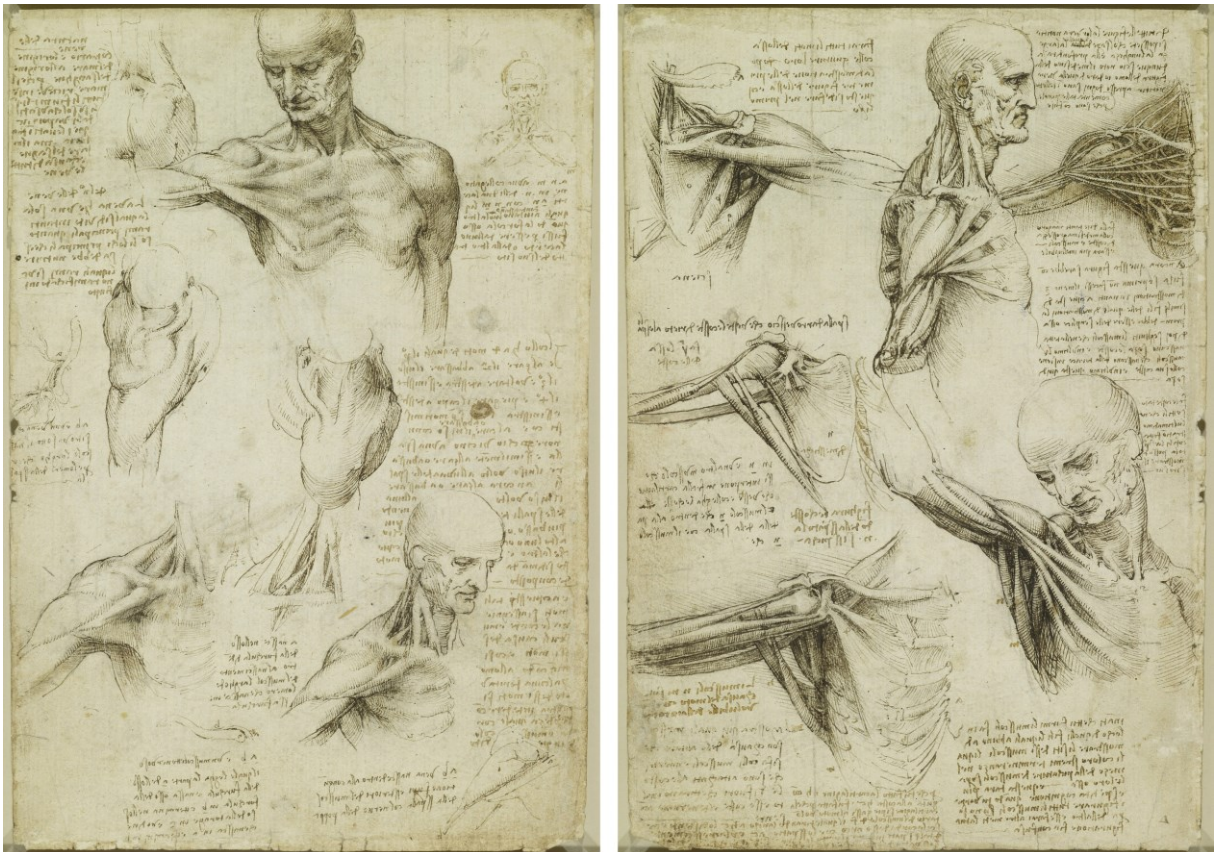


Figura 34 - Frente e verso de uma folha de estudos da anatomia dos ombros e pescoços, os músculos dos ombros, autor Leonardo Da Vinci, 1510 - 1511

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/6/collection/919003/recto-the-superficial-anatomy-of-the-shoulder-and-neck-verso-the-muscles-of-the>>

Leonardo se dedicou, em seus desenhos, não apenas à mera representação da anatomia, mas à busca de compreensão sobre os mais variados fenômenos. Nessa folha de estudos, seguida de notas e enumerações, estão presentes desenhos da coluna vertebral - ao lado esquerdo, está a vista da lateral; ao lado direito, está a vista frontal; e, na porção inferior, na horizontal, está a vista posterior. Ainda, no canto inferior, à esquerda, foi elaborada em detalhes a forma de encaixe das vértebras cervicais.

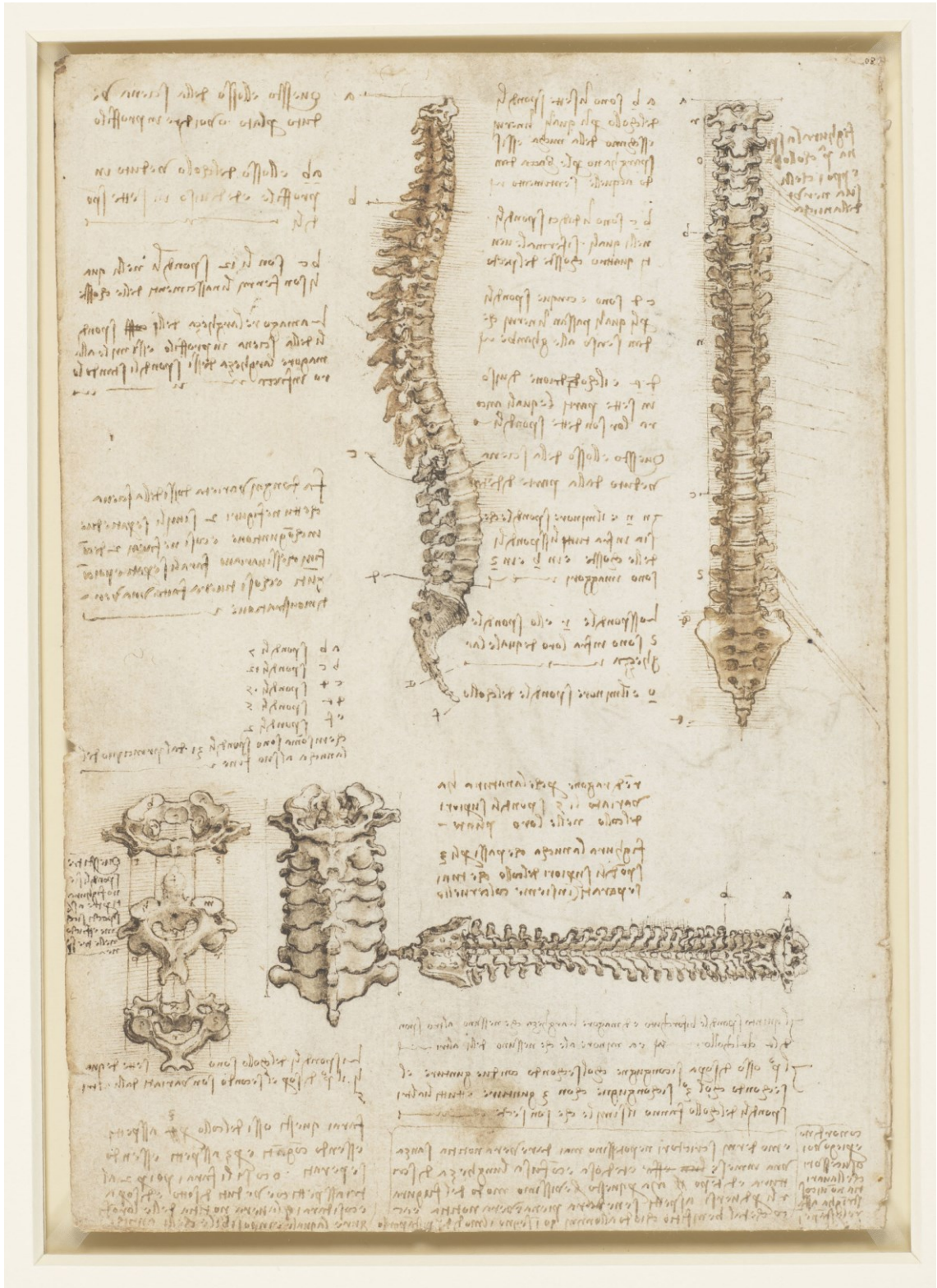


Figura 35 - Coluna Vertebral, autor Leonardo Da Vinci, 1510 – 11.

Fonte: <<https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/8/6/852033-1552061852.jpg>>



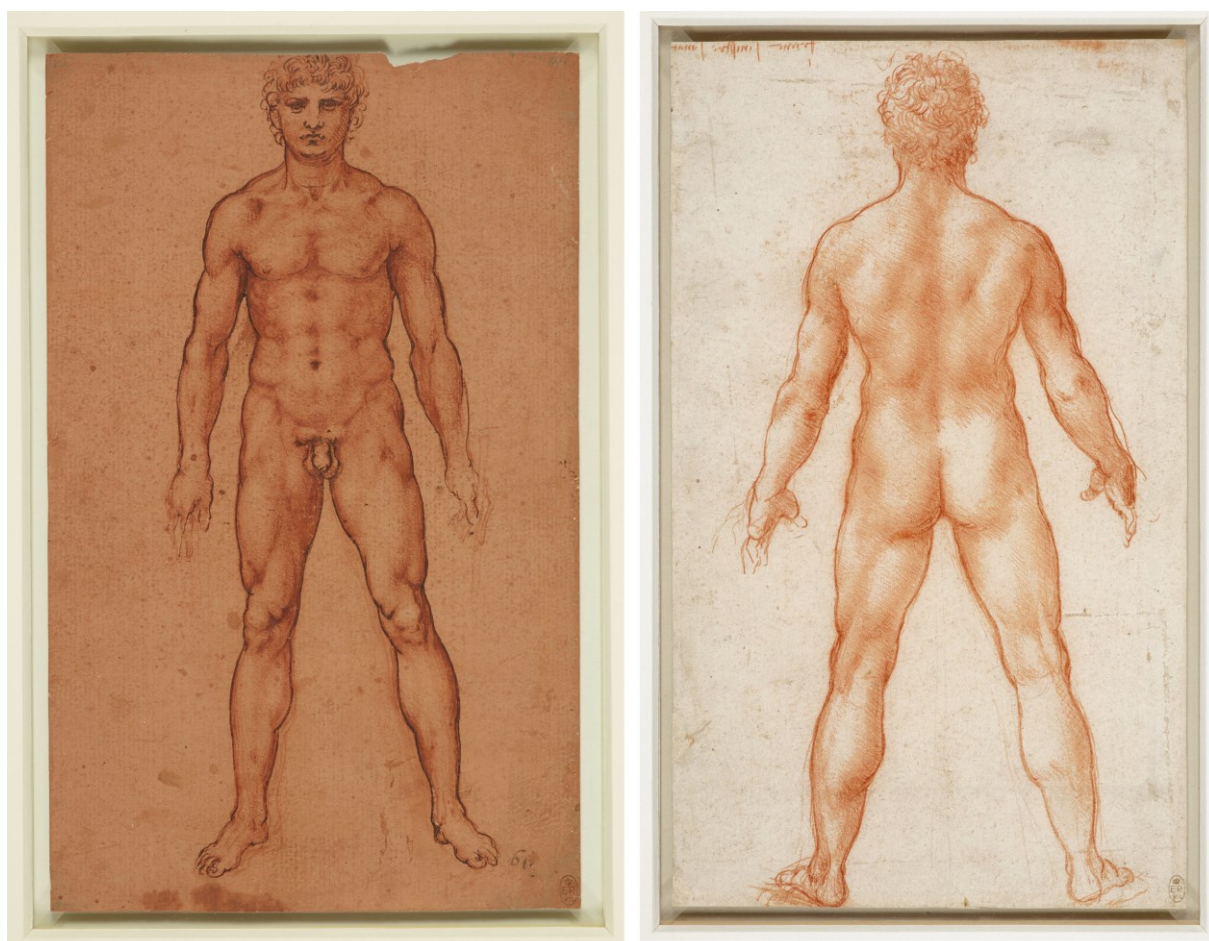


Figura 36 – Nu frontal masculino, autor Leonardo Da Vinci, 1504-06.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/9/collection/912594/a-standing-male-nude>>

Figura 37 – Nu posterior masculino, autor Leonardo Da Vinci, 1504-06.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/33/collection/912596/a-standing-male-nude>>

A obra conhecida como Batalha de Anghiari, encomendada pelo governo florentino a Leonardo em 1503, hoje é conhecida somente por meio de seus esboços e de cópias de outros artistas. Alguns dos desenhos envolvidos no processo de criação do mural Batalha de Anghiari, explicitam o empenho de uma representação naturalista de Da Vinci. Os desenhos enfatizam figuras masculinas em diferentes posições, com os músculos rígidos e tensionados, sendo bastante rigorosas quanto à definição da anatomia muscular.

A reprodução mais conhecida foi feita pelo artista Peter Paul Rubens (1577 - 1640). Segundo Vasari, Leonardo, imaginando que “poderia pintar as paredes em óleo, criou uma composição tão espessa para o revestimento das paredes que, enquanto continuava pintando no corredor, começou a escorrer, de modo que logo abandonou o trabalho, vendo que foi arruinado” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.296, tradução nossa).



Figura 38 - Cópia Batalha de Anghiari, autor Peter Paul Ruben, 1603.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Ruben%27s\\_copy\\_of\\_the\\_lost\\_Battle\\_of\\_Anghiari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Ruben%27s_copy_of_the_lost_Battle_of_Anghiari.jpg)

[...] ele [Leonardo] desenhou um grupo de cavaleiros lutando por um brasão, um desenho considerado excelente e magistral por seu maravilhoso tratamento das figuras em fuga. Nela, raiva, desdém e vingança são demonstrados não menos pelos cavaleiros do que pelos seus cavalos, dois dos quais, com as pernas dianteiras entrelaçadas, lutam com os dentes não menos ferozmente do que seus cavaleiros lutando pelo estandarte, que um dos soldados tem apreendidos (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.295, tradução nossa)



Além da observação minuciosa da natureza e de sua precisa representação, Leonardo utilizou o estudo comparativo como método de conhecimento. Uma das propostas do artista eram as analogias entre homens e animais, entre o curso dos rios e o sistema circulatório humano, entre penteados de rainhas e nós decorativos.

Nesse estudo de anatomia comparada, por exemplo, foram analisadas as faces e feições de cavalos, leões e homens, indicando certa animalização do homem provocada pela violência da guerra (estudos para a Batalha de Anghiari). Segundo Argan, para Leonardo, em contraposição ao belo, que era a fusão harmônica do humano e do natural, “o feio era caricatura, descida do humano ao animal” (ARGAN, 1999, p. 287).

Os animais expressam nos desenhos violência e força física, observadas, tanto pela escolha das posições e detalhes musculares, quanto pela expressão de suas faces. No centro da folha abaixo, há um estudo de **anatomia comparada** empreendido por Leonardo, em que o artista realiza o desenho de um leão, de um cavalo e de um homem. As três figuras apresentam expressões de fúria e indicam a maneira pela qual músculos análogos em espécies diferentes causam expressões faciais similares.



Figura 39 – Cavalos, um leão, um homem, autor Leonardo Da Vinci, 1503 – 04.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912326/recto-a-rearing-horse-and-heads-of-horses-a-lion-and-a-man-verso-notes-and>>



Figura 40 – Detalhes de um Cavalo, de um leão, e de um homem, autor Leonardo Da Vinci, 1503 – 04.  
Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912326/recto-a-rearing-horse-and-heads-of-horses-a-lion-and-a-man-verso-notes-and>>



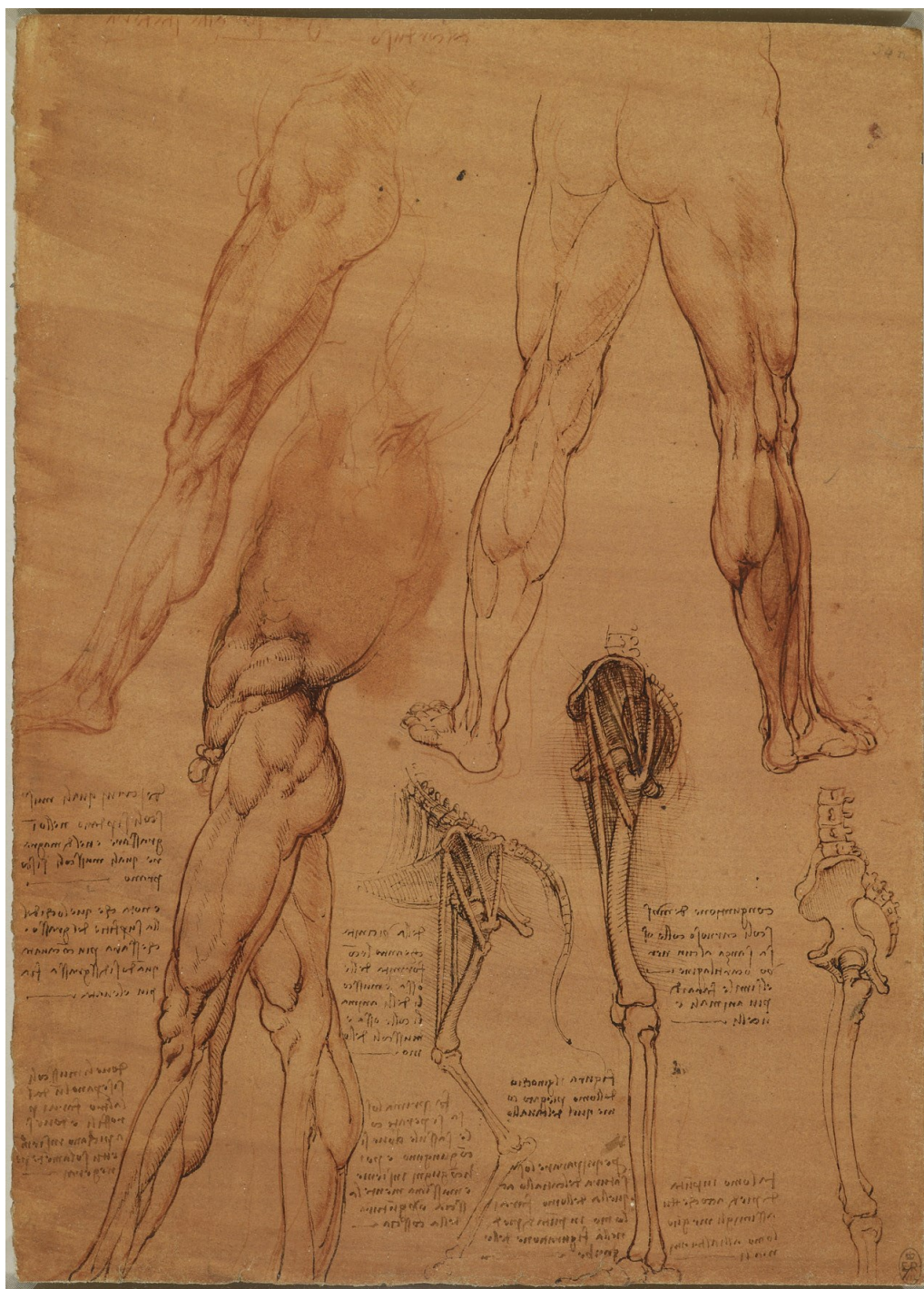


Figura 41 – Músculos da perna e ossos de um homem e de um cavalo, autor Leonardo Da Vinci, 1506 – 8.  
 Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/22/collection/912625/the-leg-muscles-and-bones-of-man-and-horse>>

Leonardo estabeleceu estudos comparativos mais sofisticados, entre a estrutura óssea de animais e homens. Nesse exemplo, é comparada a perna de um homem em várias posições, seus os ossos e os nervos, com um conjunto de ossos que sustenta a perna de um cavalo.

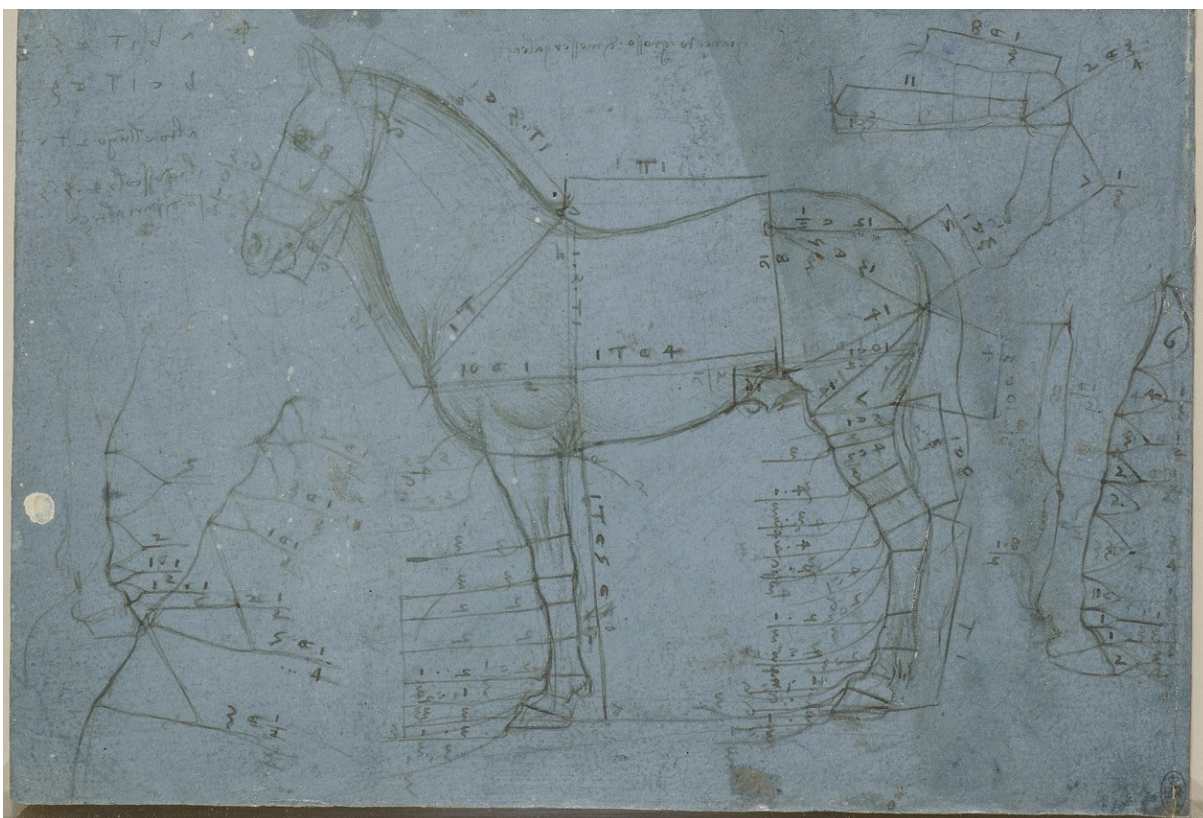


Figura 42 – Perfil de um cavalo com medidas, autor Leonardo Da Vinci, 1490

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912319/a-horse-in-left-profile-with-measurements>>

Segundo Giorgio Vasari, “De Leonardo, temos uma compreensão mais perfeita da anatomia dos cavalos e dos homens” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.298, tradução nossa). Com efeito, a representação da figura equestre acompanha Leonardo desde os trabalhos na oficina de Verrocchio, quando ele realizou alguns desenhos de cavalos, muito provavelmente, para o monumento equestre de Bartolommeo Colleoni, que seria executado por seu mestre” (BAMBACH, 2003, p.270, tradução nossa).

O estudo das proporções animais também foi objeto de pesquisa do artista, como podemos observar no estudo para o monumento equestre de bronze de Francesco Sforza, antigo duque de Milan. Durante a criação da obra, foram realizados vários desenhos de cavalos, em que são identificadas várias medições. O monumento nunca viria a ser realizado, uma vez que as quase 75 toneladas de cobre, destinadas à fundição da figura, foram utilizadas na fabricação de canhões.





O amplo estudo anatômico realizado por Leonardo, além de alcançar envergadura técnica, expressa seu método de construção de conhecimento. Ele busca a compreensão total do objeto pesquisado, com o desenho de todos os ângulos, de detalhes ampliados a partir de seções, de comparações com animais - para, assim, buscar o entendimento dos sistemas e seu modo de funcionamento. Além disso, são tiradas conclusões e anotadas as percepções alcançadas pelo desenho. Os estudos de Leonardo são marcados pela inscrição de letras e números nos estudos, com textos explicativos fazendo referências a essas indicações, o que atesta a relação de complementaridade entre o desenho e a palavra escrita em sua obra.

Segundo Carlo Vecce, apesar das dificuldades que Leonardo teve com o latim, língua das tradições científicas e humanistas, em termos de quantidade, o artista teria sido mais produtivo com as letras do que com a pintura. Vecce indica que “o ato físico de escrever provavelmente ocupou a maior parte de sua jornada de trabalho e talvez tenha sido também a parte mais satisfatória” (VECCE, apud BAMBACH, 2003, p.59, tradução nossa).

Ainda segundo Vecce, a gênese da escrita e do desenho deriva da mesma operação, do movimento da caneta sobre a superfície em branco na criação de uma linha, que pode ser transformada em uma letra, uma palavra ou um desenho, e “no ato de separá-los de si, a idéia é realizada pela mão e fixada no material” (VECCE, apud BAMBACH, 2003, p.60, tradução nossa).

Os desenhos de anatomia, principalmente, humana e equestre, e os trabalhos de botânica têm relevância especial nesse sentido. Os estudos botânicos realizados pelo artista podem ser comparados a verdadeiras ilustrações científicas, ratificando a caracterização do desenho como um dos meios de expressão do conhecimento “científico”. Os registros de Leonardo estabelecem uma correspondência direta entre a representação bidimensional e o mundo real. Assim, tornam o dado real passível de demonstração, mudando o caráter da imagem, que deixou de ser apenas um objeto de arte a partir dali.



Figura 44 – Ramo de flores, autor Leonardo Da Vinci, 1506-12  
Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912421/a-sprig-of-guilder-rose>>

Em síntese, Leonardo Da Vinci exerceu seu grande conhecimento de arte antiga como pintor, escultor, arquiteto, engenheiro, e fez seu talento, outrora observado em trabalhos, como mapas cartográficos e planos de construção, ser conhecido em suas obras memoráveis. Da Vinci iniciou ainda jovem seus estudos com o mestre Verrochio, com quem, a partir do desenho como ofício, desenvolveu sua linguagem singular e refinada, mérito que inaugurou uma fase no Renascimento caracterizada, entre outros aspectos, por superar as imperfeições da anterior, à qual seu mestre teria pertencido. Isso se deu, sobretudo, a partir de seus desenhos de observação científica na área de botânica e, especialmente, de anatomia, nos quais Da Vinci deixa explícito o quanto seu processo de

criação é de fato engenho, na acepção de Leon Battista Alberti - uma atividade intelectual que consiste na experimentação exaustiva das possibilidades de representação, com uma preocupação especial com a posição anatômica e com a fidedignidade dos traços humanos.

É por meio deste processo que ele estreita a distância entre a bidimensionalidade da arte visual e a tridimensionalidade do real e, com isso, recobra a concepção albertiana da acuidade da representação naturalista e das noções matemáticas como base para o exercício do desenho. Este, por sua vez, apresenta-se como etapa inicial para exploração dos planos, do preenchimento e outras possibilidades. Diante do exposto, torna-se clara o quão imprescindível foi a contribuição de Leonardo da Vinci à dignificação do trabalho do artista e à emancipação da arte da pintura como trabalho intelectual.



## 5. Rafael Santi



Figura 45 - Gravura Rafael Sanzio, autor Giorgio Vasari, 1568

Fonte: < [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1938-1108-9-2](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1938-1108-9-2)>

Mas, o mais gracioso de todos foi Rafael de Urbino, que estudou os esforços de mestres antigos e modernos, tirando os melhores elementos de todos; e, assimilando-os, ele enriqueceu a arte da pintura com o tipo de perfeição completa refletida nas obras antigas de Apelles e Zeuxis e talvez até as ultrapassou, se fosse possível afirmar que seu trabalho era igual ao deles (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.280, tradução nossa).

Rafael Sanzio nasceu em Urbino no ano de 1483 e, desde 1508 até o ano de sua morte, em 1520, viveu em Roma. Apesar da curta trajetória, falecido apenas com 37 anos, foi destacada sua atuação durante a Renascença. Do exame das origens, das experiências e dos treinamentos do artista, sobressai a precocidade da qualidade dos seus trabalhos, a reconhecida aplicação ao estudo das obras e artistas relevantes e a qualidade e variedade dos seus desenhos como método de estudo e criação das suas pinturas. Estes estudos eram executados com tanto detalhe e cuidado, que beiram a perfeição artística.

O modo como sua arte se desenvolveu pode ser encarado como uma resposta a uma série de influências de pintores importantes, dentre os mais relevantes, destacam-se inicialmente as figuras de Giovanni Santi e Pietro Perugino, e, posteriormente, as obras e desenhos dos artistas Leonardo Da Vinci e Michelangelo Buonarroti. Como é sabido, os dois últimos são considerados responsáveis por realizar verdadeiras inovações no estilo e na prática do desenho e da pintura, à época. Nesse sentido, pode ser dito que Rafael “foi rápido em apreciar a qualidade e absorver a inovação, adaptando e melhorando as invenções de outros mestres com uma facilidade incrível” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 15, tradução nossa).

Na biografia de Rafael produzida por Vasari, o autor indica que o mestre da pintura e arquitetura iniciou sua vida no mundo das artes junto a seu pai, o também pintor Giovanni Santi (1435 - 1494). Segundo o Vasari, o pai que era “um pintor sem grande talento, mas verdadeiramente um homem de bom intelecto” que, diante da predileção e talento do filho, e percebendo que já teria alcançado o limite dos seus ensinamentos, encaminhou o precoce artista para a oficina de Pietro Perugino (1448 - 1523), principal pintor da cidade de Perugia, situada na Itália central (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.306, tradução nossa). Vasari comenta que Perugino ficou encantado com os desenhos e as boas maneiras do jovem artista que, tão logo após o início dos trabalhos, já “o imitava tão exatamente e em todos os seus detalhes, que seus retratos não podiam ser distinguidos dos originais de seu mestre” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.307, tradução nossa). O autor nomeia esse estágio inicial como “primeiro estilo”, marcado pela semelhança ao estilo do mestre. Michelangelo comenta que o estilo de Rafael teria partido das influências combinadas de “seu pai, que era pintor, e de seu mestre Perugino” (MICHELANGELO, apud CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 15, tradução nossa).



Ainda sobre a influência dos trabalhos diários na oficina de seu pai, e diante da qualidade precoce dos desenhos do jovem pintor, talvez, esteja correta a hipótese levantada por Tom Henry e Carol Plazzotta no catálogo da exposição “Raphael: from Urbino to Rome”, de que, “Como filho precocemente talentoso de um pintor extraordinariamente instruído, ele pode ter dispensado o trabalho de triturar pigmentos e ter conseguido se concentrar no desenho como uma preliminar para aprender a pintar” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 15, tradução nossa).

Segundo Tom Henry e Carol Plazzotta, o desenho genial de Rafael, associado à utilização harmoniosa das cores, provavelmente, seria a causa da qualidade dos seus trabalhos, mesmo nos tempos mais remotos de sua produção e diante de artistas mais experientes:

Mas, mesmo em seus primeiros trabalhos, é evidente que Raphael ultrapassou em muito seu pai Giovanni Santi e outros artistas maduros com quem ele se associou, em sua própria capacidade inata de desenhar. A graça e a fluência de seus esboços e desenhos revelam sua facilidade natural para desenhar e sua variedade e inventividade testemunham sua imaginação extraordinariamente fértil. A genialidade do desenho de Raphael foi complementada por um sentimento instintivo de combinações harmoniosas de cores, e suas pinturas normalmente se combinam como unidades lindamente equilibradas. Ele era de fato um grande perfeccionista e a execução de suas imagens acabadas dependia de um processo meticuloso de refinamento em série através de desenhos preparatórios, levando à produção de cartões quase perfeitos (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 15, tradução nossa).

Segundo Giorgio Vasari, o “primeiro estilo” foi superado por Rafael apenas após sua estadia na cidade de Florença. Na ocasião, ele teria tido contato com os trabalhos de vários artistas, além de ter empreendido o estudo dos desenhos e das obras de Leonardo Da Vinci e Michelangelo, com o intuito de reformar a sua pintura. Esta prática fez com que se aplicasse com grande intensidade a seus estudos e, como resultado, fizesse melhorias progressivas em sua arte e estilo, dando início a uma nova etapa de desenvolvimento da própria linguagem, batizado por Vasari como “segundo estilo”. Rafael, além de ter ficado encantado com a cidade de Florença e, em especial, com as obras de Leonardo e Michelangelo, também teria estudado os antigos trabalhos do pintor italiano Tommaso di Ser Giovanni di Simone, conhecido por Masaccio (1401 - 1428).

Também devo mencionar a opinião generalizada de que, depois de ter visto tantas obras dos grandes mestres enquanto ele estava em Florença, Rafael mudou e aprimorou tanto seu estilo que não teve nada a ver com seu estilo antigo, que se parece com o trabalho de um pintor diferente e menos proficiente (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.310, tradução nossa).

Vasari credits a Masaccio a percepção de que a boa pintura “não é outra coisa senão a arte de imitar todos os seres vivos da natureza com suas formas simples, cores e desenho exatamente como a natureza os produziu, para que qualquer um que siga completamente a natureza seja considerado um esplêndido artesão” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.101, tradução nossa).

O biógrafo italiano ainda aponta que Rafael, estando em Florença, se tornou muito próximo de Fra Bartolomeo di San Marco (1472 - 1517), cujo uso da cor achou extremamente agradável. Sendo assim, se colocou a imitar aplicadamente o pintor florentino e, em agradecimento, a ele teria ensinado os métodos da perspectiva (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.311, tradução nossa).

Na obra de biografias de Vasari, a comparação entre os artistas é recorrente. As figuras de Leonardo Da Vinci, Rafael e Michelangelo, apesar de estarem situadas na última e mais perfeita fase do Renascimento, são ordenadas e classificadas segundo as qualidades de seu trabalho e personalidade, a partir do estabelecimento de relações de superioridade e inferioridade. Neste empenho, Vasari sugere que Rafael, apesar de ter estudado e imitado os antigos e modernos mestres, copiando os melhores elementos de todos, nunca teria ultrapassado a “majestade dos conceitos” e “grandeza da arte” de Leonardo, nem tão pouco Michelangelo. Mas, apesar disso, foi misturando os vários estilos de artistas distintos e se valendo de detalhes escolhidos entre as melhores obras que Rafael “criou um estilo único dentre muitos, que mais tarde foi sempre considerado seu, pelo qual ele era e sempre será eternamente admirado” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.334, tradução nossa).

Segundo Argan, o que “Rafael imitava não era o modelo natural, nem o antigo, mas a arte” (ARGAN, 1999, P. 284). Ele explica que o artista criou suas pinturas como objetos de pensamento, de modo que suas imitações não eram cópias, mas, sim, o resultado de um amplo processo de seleção e análise, para o qual, diante das melhores qualidades, poderia assim inventar uma criação ainda mais bonita e perfeita:

Rafael, portanto, imitava, mas os pintores, não a natureza; se permanecia original, era porque os modelos eram vários e tornavam necessária uma escolha, que implicava uma crítica; o pensamento de que a arte pudesse nascer da crítica era coerente com a cultura iluminista, que fizera da crítica sua estrutura e seu grande princípio (ARGAN, 1999, P. 293).

Ele continua:

Rafael criou obras de arte como objetos de juízo, portanto, de críticas; por isso, sua arte contribui, não para a formação de regras do comportamento humano, mas para a história da liberdade das consciências (ARGAN, 1999, P. 295).

As interpretações também podem ser tomadas como método de estudo, visando a formação de repertório, que seria acionado por Rafael no processo de criação de suas pinturas. Executadas principalmente por meio de desenhos, essas “cópias” manifestam claramente as escolhas e análises do artista, tratando-se de imitações seletivas, que caracterizam o fazer do artista como um método crítico. O resultado desses amplos estudos, seja de esculturas do período clássico, seja de pintores renomados, seria a formação de um repertório muito diversificado, e com soluções testadas e praticadas por outros mestres da pintura. Essas soluções seriam absorvidas pelo pintor e adequadas ao seu estilo e, quando não, melhoradas. Nesse sentido, Argan indica que “A imitação em Rafael tem dois estágios: primeiro, de adequação e superação; segundo, de enriquecimento da arte da pintura” (ARGAN, 1999, P. 286).

Feito esse parêntese judicioso, serão destacados desenhos e trabalhos que colaboraram para a formação artística e técnica de Rafael. Dada a diversidade de referências do pintor, serão destacadas a influência de Leonardo Da Vinci e Michelangelo, assim como o período da Antiguidade clássica. O intuito é demonstrar como o desenho, junto a uma observação criteriosa, pode contribuir para a formação do repertório individual e apuração do estilo.

A biografia assinada por Vasari, ao estabelecer a comparação entre os artistas Rafael e Leonardo, indica que, embora o primeiro tenha se dedicado ao estudo das obras e dos desenhos do segundo, e tenha procurado imitar seu estilo da melhor maneira possível, não conseguiu ultrapassar as qualidades de Leonardo. Apesar disso, tanto foi o esforço realizado, que essa atitude rendeu para a Rafael uma posição mais próxima da arte do gênio renascentista, como nenhum outro havia conseguido, afastando-se do estilo de seu mestre, Pietro Perugino, das suas composições. Vasari destaca que foi principalmente pela qualidade de suas cores que Sanzio teria se aproximado de Leonardo:

Mas, apesar de sua diligência e dos estudos que empreendeu, ele nunca foi capaz de superar Leonardo em sua abordagem a certos problemas: e, se pode parecer para muitas pessoas que Rafael havia superado Leonardo em sua doçura e em uma certa facilidade natural, no entanto, ele nunca foi superior a Leonardo na majestade fundamental de seus conceitos ou na grandeza de sua arte, na qual Leonardo tinha poucos iguais. Mas Rafael se aproximou mais de Leonardo do que qualquer outro pintor, especialmente, na elegância de suas cores (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.331, tradução nossa).

O desenho de Rafael, não menos importante que suas cores, será também um dos principais elementos a evidenciar a capacidade do pintor em absorver e apropriar, para o seu melhoramento artístico, os avanços propostos nas obras dos mestres da Renascença.



Figura 46 – Leda e o cisne, autor Rafael Sanzio, 1507.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912759/leda-and-the-swan>>

Nesse sentido, destacamos a reprodução criteriosa empreendida por Rafael Sanzio para o desenho perdido de Leonardo destinado à composição do quadro Leda e o Cisne. Em sua imitação, é selecionado pelo autor o plano de frente da obra - os aspectos formais, a pose de Leda -, e representado somente com traços elementares a figura do Cisne e de um dos bebês da história mitológica, isto é, sem simulação de volumetria, com formas circunscritas por linhas rápidas e sintéticas. O pintor escolheu não representar alguns detalhes secundários da composição, como a vegetação, a paisagem ao fundo ou os detalhes de botânica.

Foco de maior atenção do autor, o desenho de Leda possui o contorno das formas do corpo retorcido, reforçado por uma sucessão de linhas curvas. Bem delineado, destaca a sinuosidade da figura feminina, com atenção às formas arredondadas e ao jogo de luz através delas. A volumetria das pernas, seios e ventre, simulada pela relação entre o claro e escuro, foi representada pela utilização de delicadas hachuras, que são realizadas com linhas curvas, seguindo a forma anatômica da figura. Apenas os dois braços não receberam este tipo de tratamento; a forma do braço esquerdo foi delineada com algumas linhas desconexas, a mão direita recebeu a representação de apenas três dedos. O braço direito, apesar de bem elaborado, não recebeu a representação de volumetria.

Rafael havia estudado modelos com algum contraposto em sua pose antes de vir para Florença, e havia pintado suas próprias figuras retorcidas, mas nunca havia imaginado o contraposto extremo que pôde estudar nas obras de Leonardo e Michelangelo. Isto teve um efeito instantâneo e duradouro em sua arte. A pose da Leda de Leonardo é encontrada em Santa Catarina de Rafael, em 1507, e até é subjacente à Galatea de 1512 (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 180, tradução nossa).

Vemos no desenho, também em destaque, o tratamento dado à cabeça de Leda, representada detalhadamente. Apesar de contar com o desenho do arranjo de cabelo, típico das figuras de Leonardo, este não apresenta o mesmo esmero e inventividade do artista original, nem tampouco a expressão reticente de Leda. “O desenho de Raphael não captura nenhum dos mistérios etéreos de seu olhar, típicos da arte de Leonardo” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 178, tradução nossa).

Argan, no livro Clássico e Anticlássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel, em um texto dedicado a Rafael, indica que “Gombrich apontou uma relação entre o desenho de Rafael e a ‘composição oculta’ de Leonardo, onde cada contorno é formado de várias linhas, que em seguida serão absorvidas por um único signo...” (ARGAN, 1999, P. 288).



Figura 47 - Estudo preparatório para Adão em “Disputação do Santo Sacramento”, autor Rafael Sanzio, 1509

Fonte: <<https://www.uffizi.it/en/artworks/preparatory-study-for-adam-in-disputation-of-the-holy-sacrament-architectural-sketch>>

Figura 48 – Spinario, escultura século III – I a.C.

Fonte:

<[http://www.museicapitolini.org/en/percorsi/percorsi\\_per\\_sale/appartamento\\_dei\\_conservatori/sala\\_dei\\_trionfi/spinario](http://www.museicapitolini.org/en/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario)>

Neste desenho, Rafael se dedicou ao estudo individual da figura de Adão para o afresco da Disputa do Santíssimo Sacramento, na *Stanza della Segnatura*, presente em uma das quatro salas no Palácio Apostólico do Vaticano. Neste esboço, podem ser destacadas algumas das importantes influências que esse artista conseguiu absorver durante sua atuação. Sinteticamente, são observados nas linhas do seu desenho alguns dos cânones das esculturas da Antiguidade clássica, além da representação da musculatura à maneira de Michelangelo, como também a feição sutil e pensativa que caracterizam as figuras de Leonardo Da Vinci.



Quanto à influência das tradições artísticas da Antiguidade clássica, Rafael é reconhecido e admirado como um dos seus maiores representantes. Alguns de seus desenhos expressam, com graciosidade, delicadeza e suavidade, as maneiras e as proporções das esculturas do período. Nesse sentido, pode ser estabelecido um paralelo entre o desenho de Adão e a famosa escultura *Spinario* (III – I a.C), devido à semelhança da postura das duas figuras. A estátua de um menino nu, sentado em uma pedra, puxando um espinho do pé foi um motivo greco-romano inventado no período helenístico. Conhecida como *Spinario*, a pose singular e graciosa da figura fez dela uma das obras mais apreciadas e copiadas durante o Renascimento.

O desenho de Rafael, quando comparado à estátua antiga, apesar de possuir pequenas variações, vistas na inclinação da cabeça e na posição das pernas e das mãos de Adão, pode ser considerado uma substancial interpretação, pois são semelhantes à maneira naturalista de dispor a postura das figuras. Além disso, a escolha de Rafael pela representação do corpo nu reforça o elo programático com as esculturas antigas. O desenho, tal qual a estátua, ainda representa uma situação inusitada, de um homem sentado de forma descontraída, cena que poderia ter sido extraída da vida cotidiana, fato que torna a figura sacra de Adão tão humanizada quanto um deus grego.

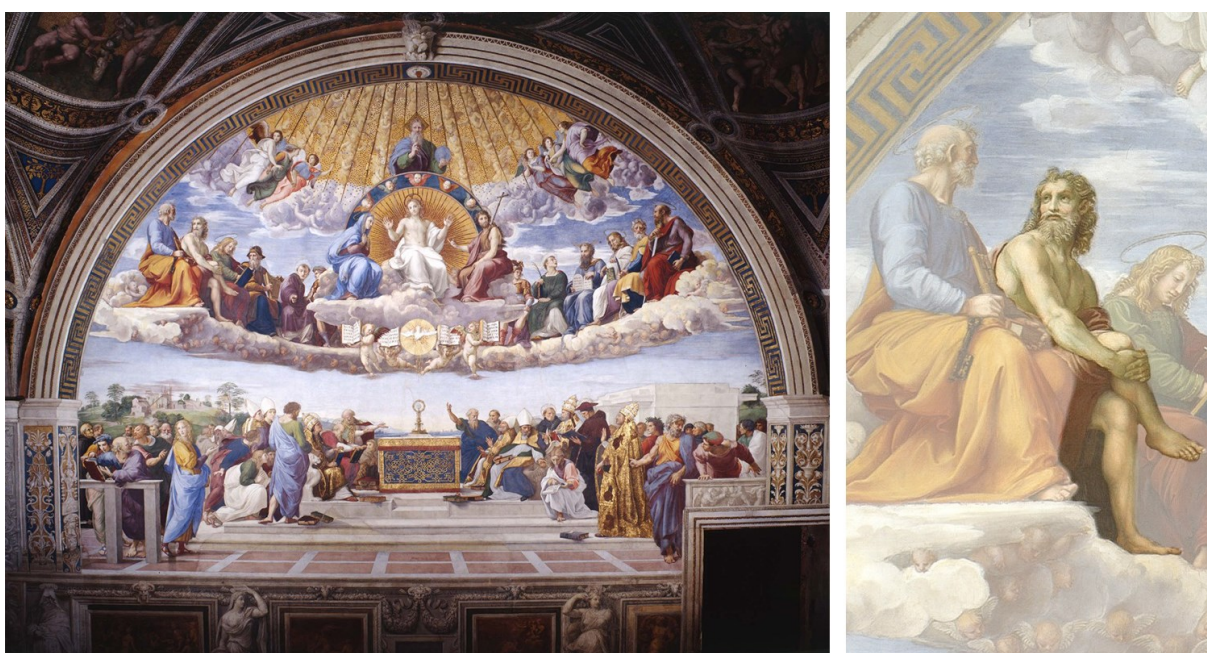


Figura 49 - Disputa do Santíssimo Sacramento, autor Rafael Sanzio, 1510 – 11

Fonte: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/disputa-del-ss--sacramento.html>>



Figura 50 - Apolo do Belvedere, autor Rafael Sanzio, 1513 – 1515

Fonte: <<http://sammlungenonline.albertina.at/#/query/38de851e-9596-4646-b15f-abb69a138a0e>>

Outra estátua antiga reverenciada pela Renascença foi a de Apolo Belvedere. A famosa figura é uma cópia de mármore criada no século II d.C, provavelmente, baseada em uma estátua helenística de bronze que representa o deus Apolo. A obra foi exposta a partir de 1511 no Cortile del Belvedere do Vaticano. Durante muito tempo, foi considerada a representação ideal da perfeição física masculina, sendo uma das mais importantes relíquias da Antiguidade clássica. Copiada e reproduzida por artistas diversos, entre eles, Michelangelo Buonarroti, recebeu atenção de Rafael, que, a partir de seus estudos, utilizou a pose dessa estátua em alguns de seus trabalhos.

No estudo de Apolo, Sanzio representa a figura a partir de uma visão oblíqua da estátua, produzida pelo desenho em perspectiva, que atesta o quanto Rafael dominava a técnica do escorço, pela qual um objeto ou uma distância parecem mais curtos do que são na realidade. Realizado com linhas finas, conta com a simulação delicada das sombras, feita a partir de hachuras paralelas. Parte do braço esquerdo da figura, não representado por Rafael, provavelmente foi acrescentado em uma intervenção posterior à construção da estátua. O artista, além de representar com fidelidade as formas e as proporções da figura, garantindo a beleza idealizada dos antigos, consegue capturar a sensação de movimento que caracteriza a estátua. Essa possibilidade de movimento pode ser atribuída à postura da figura, criada a partir da técnica de contraposto. Esta forma de representação humana, que busca maior naturalidade e equilíbrio na postura, é constituída pela distribuição harmônica e natural do peso. Representada em pé, com uma perna flexionada e a outra como principal sustentação, a figura adquire contornos de movimento natural.

Além de seus estudos de observação das estátuas e monumentos greco-romanos, Rafael também tinha amplo conhecimento da arte antiga, que pode ser creditado às figuras de Michelangelo e Leonardo. Como é sabido, ele teve contato com os desenhos e estudos dos mestres, que possivelmente apontavam para as obras antigas destacando e retomando técnicas utilizadas pelos gregos em suas esculturas. Podemos citar como exemplos a retomada da forma de representação do contraposto, amplamente utilizada na Renascença, como também, de forma mais hipotética, as “estátuas de mármore de Vênus, então conhecidas na Itália, que podem estar por trás da invenção de Leonardo” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 180, tradução nossa).



Destacamos o desenho de Michelangelo também para a estátua de Apolo Belvedere. Apesar do esboço estar mais próximo a uma livre interpretação da estátua, dado que a postura clássica da figura foi substituída por uma sensação de movimento mais instável, ainda assim, este desenho pode ser enfileirado a outros exemplos que tornam a Antiguidade clássica como referência que inspirou esses grandes artistas.



Figura 51 - Estátua Apolo Belvedere,

Fonte: <[http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/apollo-del-belvedere.html#nav\\_info](http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/apollo-del-belvedere.html#nav_info)>



Figura 52 - O casamento de Alexandre e Roxana, autor Rafael Sanzio, 1517

Fonte: <[https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/a-063-huwelijk-van-alexander-de-grote-en-roxane?collection\\_id=e33042e140484e6781548fc4169d06d2&b\\_start=2](https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/a-063-huwelijk-van-alexander-de-grote-en-roxane?collection_id=e33042e140484e6781548fc4169d06d2&b_start=2)>

Neste estudo para a pintura do Casamento de Alexandre e Roxana, a figura que ocupa o centro da composição foi desenhada segundo o modelo greco-romano da estátua de Apolo Belvedere. No primeiro desenho à caneta e tinta preta, de forma esquemática, além de ser esboçada a composição geral, com a indicação das vestes dos personagens, de partes dos mobiliários e até do ambiente, são posicionados os personagens segundo as relações entre eles. Roxana, representada sentada na cama nupcial amparada por dois anjos, está com o olhar voltado para o chão e com uma das mãos sobre o seio, com o semblante humilde e envergonhado. Alexandre, em postura altiva, é representado em pé, com o braço direito estendido em direção à esposa, em um gesto de generosidade.





Figura 53 - O casamento de Alexandre e Roxana, autor Rafael Sanzio, 1517

Fonte: <<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/f475c862-d575-4ab6-b5d0-0bfa70dfc327>>

No segundo estudo para o mesmo tema, o desenho executado com giz vermelho é mais detalhado e são esboçadas as relações entre as formas físicas e os efeitos da luz e das sombras, evidenciando a posição dos personagens no espaço. A semelhança com a estátua antiga fica mais evidente diante da representação do corpo nu e do arranjo característico das pernas. Com linhas sutis, o restante das figuras ocupa o espaço com movimentos suaves e delicados. Este último desenho fornece clareza plástica e diferenciação das formas corporais, muito provavelmente antecipando os efeitos desejados por Rafael para que fossem observados pelos pintores que executariam a obra. Apesar dos inúmeros esboços, Rafael nem sempre executava as pinturas projetadas por seus desenhos.





Figura 54 - Abraão e os três anjos,

Fonte: <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Loggia\\_di\\_raffaello,\\_04,\\_03.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Loggia_di_raffaello,_04,_03.jpg)>

Em um dos muitos afrescos pintados por seus colaboradores nas galerias do Vaticano (Loggie), entre motivos decorativos e cenas bíblicas do Antigo e Novo Testamentos, há um afresco intitulado Abraão e os Três Anjos, pintado a partir de um desenho de Rafael. Na obra, há a figura de um anjo, posicionado ao centro da composição, que apresenta grande semelhança com a postura física da estátua de Apolo Belvedere.

Tais exemplos reforçam a obra de Rafael como “resultado de uma série de escolhas operadas no amplo campo da história da arte, com a intenção de escolher o melhor e partir daí para melhorar a arte, ou seja, estendê-la e aprofundá-la” (ARGAN, 1999, P. 291).

Na comparação com Michelangelo, artista dileto de Vasari, Rafael também teria purificado seu estilo impreciso herdado do mestre Perugino somente após, e com “incrível intensidade” de esforço, apreender o estilo de Michelangelo. Segundo o autor, para resolver supostas deficiências e falta de aprendizado dos bons princípios dos primeiros anos de formação, mestre Rafael quase voltou a ser aluno, diante da grandeza dos trabalhos daquele pintor (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.331, tradução nossa).



Figura 55 – Escultura inacabada de São Matheus, autor Michelangelo Buonarroti, 1505 – 06.

Fonte: <<http://www.galleriaaccademiafirenze.benculturali.it/opera/23/san-matteo>>

Figura 56 – Desenho de São Matheus depois de Michelangelo, autor Rafael Santi, 1506.

Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1855-0214-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0214-1)>

Alguns dos desenhos de Rafael inspirados nos trabalhos de Michelangelo contribuem para demonstrar seu método de estudo, conhecimento e criação. Esses estudos podem ser caracterizados, em parte, por cópias fiéis do legado de Michelangelo e, em parte, por variações criativas desenvolvidas a partir dessa obra.

Para exemplificar, analisamos o desenho criado por Rafael a partir da escultura inacabada de São Matheus, executada por Michelangelo como encomenda da Opera del Duomo de Florença. O desenho à caneta de Rafael atingiu tanta fidelidade à obra original, que certamente contribuiu para a apreensão e construção de conhecimento por Rafael, uma vez que a mesma pose de São Matheus recorreu na obra do artista, podendo ser identificada em algumas das obras pictóricas e mesmo em croquis.



Seu belo contraponto curvado é parcialmente derivado da posição de Leonardo, Leda, que Rafael havia copiado não muito tempo antes, e o arranjo em espiral de seus cabelos e o revestimento amarelo de seu manto também são característicos da maneira de Leonardo. O crescente senso de forma escultural e o escorço da cabeça erguida quase certamente derivam do mármore de Michelangelo, São Mateus (1505–6), para o interior da Catedral de Florença. No desenho de Raphael após a estátua, feita em conexão com os portadores no quadro Deposição de Cristo, e quase exatamente no mesmo momento, ele esclareceu caracteristicamente todos os contornos e formas da escultura inacabada de Michelangelo. De fato, a pose de Catherine é infundida com toda a clareza e graça de uma estátua clássica (a figura foi comparada a uma Vênus pudica e a uma musa clássica) (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 222, tradução nossa)



Figura 57: Santa Catarina de Alexandria, autor Rafael Santi, 1507

Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-saint-catherine-of-alexandria>>

Rafael pode ter incorporado a pose de São Mateus à figura de Santa Catarina de Alexandria, especialmente, pela postura sinuosa do corpo da figura. Com exceção da posição dos braços e das mãos, ainda podemos ver a influência da criação de Michelangelo, especialmente, na conformidade entre o pescoço, a cabeça e a posição do joelho, levemente levantado, que existe entre as obras.



Figura 58: Davi, autor Michelangelo Buonarroti, 1501 – 1504,  
Fonte: [http://www.galleriaaccademiafirenze.beniculturali.it/media/img\\_opere/22/r&d5376.2.jpg](http://www.galleriaaccademiafirenze.beniculturali.it/media/img_opere/22/r&d5376.2.jpg)

Outro exemplo do uso do desenho por Rafael como método de estudo, conhecimento e criação são seus trabalhos baseados na escultura de mármore do herói bíblico Davi, executada por Michelangelo. O primeiro estudo é uma cópia literal da figura, provavelmente, executada a partir de uma observação direta da peça de mármore. O desenho se concentra na visão posterior; nele, é destacada a representação cuidadosa e muito clara da musculatura do personagem, além da fidelidade à postura física da estátua. Pela grande lealdade do desenho às formas originais, o estudo se assemelha a um verdadeiro trabalho de inventário artístico. Além disso, o desenho que foi executado com caneta e tinta marrom apresenta alto nível de sofisticação, principalmente, pela facilidade com que o artista utiliza as linhas e as hachuras em múltiplas formas e direções para simular a volumetria.



Figura 59: Rafael depois de Michelangelo; homem em pé nu, visão posterior, em caneta e tinta marrom, sobre traços de ponto de liderança, autor Rafael Sanzio, 1505 – 08

Fonte: <[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715571&partId=1&people=110405&peoA=110405-2-9&page=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715571&partId=1&people=110405&peoA=110405-2-9&page=1)>





Figura 60: Frente, Um homem nu, caneta e tinta marrom, autor Rafael Sanzio, 1505 – 08

Fonte:

<[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715572&partId=1&people=110405&peopleA=110405-2-9&page=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715572&partId=1&people=110405&peopleA=110405-2-9&page=1)>

Este exemplo demonstra a facilidade e fluência que o artista tinha em manipular figuras e poses oriundas dos seus estudos e imitações, evidenciando o quanto, efetivamente, o desenho atuou como veículo para construção de conhecimento para Rafael. O artista cria, a partir da figura de Davi, novas versões, com a alteração das posturas, da posição dos membros e com a inserção de novos elementos - um esforço semelhante aos múltiplos esboços de Leonardo, em que o desenho se confunde com o próprio processo de criação. No primeiro caso, a postura da figura ainda está muito próxima do original, assim, podemos identificar que a posição da perna direita não foi alterada, ela ainda sustenta o peso do corpo, assim como a posição da mão sobre a coxa. As alterações ficam a cargo da sensação de movimento e da posição do braço esquerdo, que parece segurar um elemento, talvez, uma lança.





Figura 61: Homem de pé, autor Rafael Sanzio, 1505 - 1507

Fonte: <<https://www.themorgan.org/drawings/item/218651>>

Figura 62: Guerreiro de pé, autor Rafael Sanzio, 1504 - 1505

Figura: <<https://collections.ashmolean.org/object/72005>>

Os próximos desenhos apresentam algumas diferenças mais significativas, pois, além de novas temáticas terem sido incorporadas à figura, a feição do rosto mudou. Assim, temos no segundo caso a posição do braço esquerdo, que parece segurar sobre a cabeça um jarro. No terceiro exemplo, a figura se torna um guerreiro, portando lança e escudo.

De fato, Rafael explorava os limites dessas referências, incorporando os estudos e os adaptando em suas composições - talvez, em busca do próprio estilo. Esses desenhos, mesmo que em alguns casos tenham sido cópias fiéis aos originais, não foram transpostos literalmente para as pinturas, mas incorporados à sua maneira e após um extenso exercício de criação, com uma volumosa produção de desenhos e estudos de observação, que evidenciam a capacidade criativa e a imaginação superlativa do artista.

Nesse sentido, podemos indicar que a manipulação das figuras originais, extraídas de estudos acerca da obra dos grandes mestres, exemplifica o funcionamento do que pode ser considerado um dos processos criativos adotados por Rafael. Operando a partir da compreensão e apreensão do objeto de estudo, por meio do desenho de observação, o método torna possível a investigação e criação de novas configurações e variações do mesmo tema, contribuindo para a progressiva diversificação e consolidação das habilidades técnicas do artista, que mais tarde poderiam ser revisitadas de forma criativa em novos exercícios de composição. Os modelos prévios poderiam, nesse sentido, representar o ponto de partida do processo de criação, mas, quando concluída a incursão criadora, ficaria claro que o resultado final demonstraria o juízo apurado do artista, em um processo de assimilação e reflexão.

Para Vasari, uma das principais deficiências de Rafael seria a representação do corpo nu. Ele indica que, mesmo após ele ter empreendido o estudo dos corpos, à comparação dos músculos dos estudos anatômicos, ele não teria alcançado a perfeição das representações de Michelangelo. Nesse sentido, destacamos os cinco estudos de torsos nus masculinos, que demonstram mais uma vez a ascendência de Michelangelo sobre a obra de Rafael, mas, sobretudo, que manifestam a inquietude e empenho do artista no contínuo melhoramento e alargamento de sua arte, processo que mais uma vez tomou o desenho como base fundamental, atuando na compreensão e apreensão dos objetos de estudo de Rafael.

Segundo Vasari, Rafael estaria ciente da sua limitação, por isso, teria ampliado a gama de sua pintura, enriquecendo-a com outros aspectos, tais como a “variedade e inventividade das suas perspectivas, edifício e paisagens; uma maneira graciosa de vestir suas figuras, para que às vezes desaparecessem nas sombras e às vezes se destacassem na luz” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.333, tradução nossa).



Figura 63 - Torso de cinco homens nus, mostrando a musculatura, autor Rafael Sanzio, 1505 – 1506

Fonte:

<[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=715576&partId=1&people=110405&peoA=110405-2-9&page=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=715576&partId=1&people=110405&peoA=110405-2-9&page=1)>

Este conjunto de nus que ora avaliamos é devedor do desenho de Michelangelo para a Batalha de Cascina. Em específico, há um nu, visto de costas e segurando um longo bastão, que está intimamente relacionado a uma figura, também vista por trás, no desenho de Michelangelo. Raphael inverteu a postura de modo que o nu se lançou para a esquerda, e não à direita, girando a cabeça para que olhasse para a mão levantada, em vez de descer para a mão abaixada.





Figura 64 - Nu masculino, estudo para o mural "Batalha de Cascina", autor Michelangelo, 1504  
Fonte: <<http://sammlungonline.albertina.at/#/query/a230c263-bdbc-4a23-a4a6-53a7f2caf2e6>>

Para Vasari, apesar de Rafael não atingir as qualidades do nu representado pelo estilo de Michelangelo, os outros aspectos de sua pintura garantiam que poderia ter sido igual ou até superior a Michelangelo. Segundo o autor, “suas cores triunfaram sobre as da própria natureza, e qualquer um que olhe para suas obras pode ver que a invenção foi fácil e natural para ele, porque suas cenas, que se assemelham a histórias escritas, nos mostram locais e edifícios semelhantes, e os rostos e roupas de nossos próprios povos, bem como os de estrangeiros, assim como Rafael desejava descrevê-los” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.280, tradução nossa).

O autor destaca também a grande habilidade de Rafael em representar retratos de forma naturalista: “acima de tudo, o método de pintar retratos que se assemelham a homens que parecem tão vivos que se pode reconhecer a pessoa para quem foram pintados, bem como inúmeros outros detalhes, como o estilo de roupas, calçados, capacetes, armaduras, vestidos para a cabeça das mulheres, cabelos, barbas, vasos, árvores, grutas, rochas, incêndios, céu nublado ou claro, nuvens, chuvas, raios, clima calmo, noite, luar, sol brilhante e inúmeras outras coisas que ainda são elementos essenciais no cenário arte da pintura” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.333, tradução nossa).

Por todas essas qualidades, a morte prematura de Rafael não o impediu de realizar uma abundante produção e de ser considerado um artista reconhecido à época e por toda eternidade. Argan indica que, ao organizar seu ateliê em Roma, “com um espírito que hoje chamaríamos empresarial, Rafael precisou provê-lo de abundante informação sobre o antigo, mas o fez com grande senso prático”. Assim, organizou uma equipe de colaboradores, cada qual com sua própria especialidade, para produzir toda a pintura encomendada para ele (ARGAN, 1999, P. 284).

Como não poderia deixar de ser, sua obra final, uma vez pronta para a apresentação ao grande público, era sempre o resultado de um amplo processo de criação, estressado ao limite, que envolvia a confecção de sucessivos desenhos, com versões diversas e uma variada gama de composições alternativas. Não por acaso, o notório reconhecimento do artista se deu ainda em vida:

Com a beleza de suas figuras e a nobreza de sua pintura, a obra parece respirar o fôlego da divindade, que surpreende quem a examina atentamente, fazendo com que se perguntem como a mente humana que trabalha com o meio imperfeito de cores simples poderia, com a excelência do desenho, fazer objetos em uma pintura parecerem vivos (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.315, tradução nossa).

Apesar da passagem elogiosa dedicada a Rafael em seu livro de biografias, é notório que Vasari era grande admirador da obra e da figura de Michelangelo - para ele, o maior artista da Renascença. Mas, a opinião de Vasari, assim como a magnitude de Michelangelo, estavam longe de ser unanimidades. Foram contraditas, por exemplo, pelo escritor veneziano Lodovico Dolce, principal teórico colorista das artes da pintura. Segundo Argan, “é no ambiente vêneta que se desfaz o mito da superioridade inatingível de Michelangelo, põe-se Rafael pelo menos no mesmo plano, ou até se preferem sua variedade e sua



naturalidade intensificada, ao sublime de Michelangelo” (ARGAN, 1999, P. 288). Ludovico Dolce, inclusive, no *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, manifesta certa predileção por Rafael dentre os pintores florentinos, pois é sabido que para ele Ticiano seria o maior e melhor pintor da Renascença. Mas, no caso da comparação entre Rafael e Michelangelo, Dolce não cansa de sobrepôr o primeiro ao segundo, exaltando a maestria, a habilidade e a virtuosidade do pintor, alcançadas pelo intenso exercício do desenho. Para Dolce, Rafael personifica o cânone clássico da pintura devido à graciosidade, delicadeza e suavidade de sua representação pictórica, na expressão de uma beleza unida à graça.

No campo do processo de criação e do desenho, Argan reproduz a opinião sobre Rafael emitida por Dolce, para quem o pintor demonstra grande capacidade de invenção e copiosidade:

[...] quando o Pintor experimenta nos primeiros esboços as fantasias que a história gera em sua mente, ele não deve se contentar com uma só, mas encontrar várias invenções, e depois escolher a que dê melhores resultados, considerando todas as coisas em conjunto e cada uma separadamente, como costumava fazer o próprio Rafael, que foi tão rico em invenção, que fazia sempre de quatro a seis maneiras diferentes de uma história, e todas tinham graça, e ficavam bem (DOLCE, apud ARGAN, 1999, P. 288).

O elogio de Dolce sobre a capacidade inventiva de Rafael em produzir diferentes composições durante o processo de criação de uma pintura pode ser identificada em uma sequência de desenhos remanescentes do estudo preparatório para a pintura *Deposição de Cristo*. A pintura é considerada o último trabalho executado por Rafael em Perugia, cidade onde desenvolveu trabalhos pretéritos com o seu mestre Pietro Perugino. Segundo Vasari, os desenhos para a pintura foram elaborados em Florença, onde o artista teve contato com a obra de Michelangelo e Leonardo, que o fizeram “aplicar-se com grande intensidade a seus estudos e, como resultado, fazer extraordinárias melhorias em sua arte e estilo” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.311, tradução nossa). “Os estudos para a pintura também mostram como Rafael buscou inspiração em uma ampla variedade de fontes - as gravuras antigas, Alberti, Mantegna e a obra de Michelangelo, Signorelli, Perugino e Leonardo - e como ele explorou, refinou e assimilou essas influências díspares para alcançar uma composição que é inteiramente dele” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 212, tradução nossa).



Figura 65 - Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1507

Fonte: <<https://borgnese.gallery/collection/paintings/deposition-by-raphael.html>>

Mas, no auge de seu relacionamento, Raphael foi chamado de volta a Perugia, onde primeiro ele completou a pintura em San Francesco para Madonna Atalanta Baglioni, mencionada anteriormente, para quem (como eu mencionei) ele havia desenhado o desenho em Florença. Esta pintura sublime contém a figura de um Cristo morto sendo levado para o seu enterro, executado com tanto frescor e na plenitude do amor que parece apenas agora ter sido pintado. Ao compor esta pintura, Raphael imaginou a dor sentida pelos parentes mais próximos e mais queridos, enquanto descansavam o corpo de um ente querido de quem dependiam a felicidade, a honra e o bonança de toda a Família; nela, Nossa Senhora pode ser vista desmaiando, e as cabeças de todas as outras figuras são mais graciosas em seu choro, particularmente a de São João, que, com as mãos entrelaçadas, inclina a cabeça de uma maneira que faz o coração mais duro ter pena. E, para dizer a verdade, qualquer um que considere o cuidado, o amor, a habilidade e a graça nesta pintura, tem boas razões para se surpreender, pois surpreenderia quem a visse devido à expressão de suas figuras, à beleza de suas vestimentas e, em suma, a máxima excelência de todos os seus elementos (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.311, tradução nossa).



Figura 66 - Lamentação sobre Cristo Morto, autor Pietro Perugino, 1495  
Fonte: <<https://www.uffizi.it/opere/compianto-su-cristo-morto>>

O processo de criação do artista para a pintura do enterro de Cristo pode ser compreendido a partir de uma fração de desenhos que sobreviveram ao longo do tempo. Sem atermos ao ordenamento cronológico da realização desses estudos, iremos realizar a exposição, demonstrando a variedade de abordagens que o artista utilizou para narrar a história.

Como foi anteriormente citado, Pietro Perugino é enfileirado ao conjunto de influências que compuseram o repertório de Rafael. A sua relevância pode ser identificada no tratamento que Rafael deu a alguns dos desenhos para a pintura do enterro de Cristo. Destacamos dois desenhos de Rafael, que, apesar de não apresentarem as figuras exatamente na mesma posição da pintura original, mantêm fatores importantes que os aproximam da representação do antigo mestre. Os desenhos de Rafael preservam a estabilidade da composição de Perugino, na qual as figuras estão em estado de contemplação e dor, orando e meditando ao lado do Cristo morto, que está deitado ao chão sob o olhar vigilante de sua mãe, figura central, que figura com um véu branco sobre a cabeça. O sentimento melancólico é acentuado pela estaticidade dos personagens.





Figura 67 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 - 1507

Fonte: <<https://collections.ashmolean.org/object/72052>>

Este primeiro desenho, apesar de ter sido executado com linhas esquemáticas, apresenta a simulação das sombras e o esboço das mãos, feições e paisagem ao fundo. É composto por dois conjuntos de figuras. Ao lado direito, agrupados em posição secundária, há quatro personagens masculinos em pé, observando com cuidado o outro grupo. Em primeiro plano, centralizado na figura de Maria e tendo à sua volta o amparo de três figuras femininas, está o grupo principal. Destacamos a figura de Maria Madalena, que, ajoelhada e com as mãos entrelaçadas, sustenta as pernas de Jesus.



Figura 68 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1504 - 1507  
Fonte: <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/lamentation-sur-le-christ-mort>>

Este segundo desenho é uma variação mais detalhada do primeiro. Nele, podem ser observadas as figuras femininas amparando Maria, com a aproximação de Maria Madalena, que teve a postura alterada, agora, segurando, com as mãos, as pernas de Jesus. Ao grupo de mulheres, foi inserida a figura de um homem em estado de oração.





Figura 69 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 – 1507

Fonte: <<https://collections.ashmolean.org/object/72050>>

Figura 70 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1498 - 1520

Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-636](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-636)>

Acrescentamos mais dois estudos, nos quais a anatomia e as posições das figuras são desenvolvidas e avaliadas separadamente do grupo principal. A preocupação com a fidelidade anatômica pode ser observada no primeiro estudo do corpo nú antes que receba o tratamento final com panejamento e detalhamento dos adereços. “Essa foi uma prática recomendada por Alberti em seu tratado de meados da década de 1430 e adotado por artistas florentinos, como Leonardo” (CHAMPMAN, HENRY e PLAZZOTTA, 2004, p. 213, tradução nossa). O segundo apesar ter sido realizado com maiores recursos de sombreamento, com o desenvolvimento das feições e das vestes das figuras, e de ter contado com o estudo mais detalhado de personagens específicos e suas anatomias, ele não tem semelhança com a pintura final. Esta concepção mais contemplativa parece ter sido abortada pelo artista e substituída por uma composição mais dinâmica e dramática, muito relacionada à cena do funeral do herói Meleager, conhecido na mitologia grega por ter matado o javali de Caledônia.



Figura 71 - Fragmento de sarcófago em mármore que retrata a morte do herói grego Meleager, famoso por matar o javali da Calidônia, meados do século II dC

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250926>>

Esta obra antiga, muito utilizada durante a Renascença como protótipo para as diversas representações da Deposição de Cristo, foi abordada por Alberti no tratado *De Pictura* como paradigma de uma representação naturalista, dada a fidelidade entre o tema (história) e a representação dos elementos que integram a composição.

Nesse sentido, Alberti institui: quem “se põe a exprimir um corpo morto – coisa realmente muito difícil -, se souber figurar no corpo cada membro inerte, esse será um ótimo artífice”. Para tanto, o autor avisa: “deve-se tomar cuidado para que cada membro cumpra seu ofício e que nenhum deles, por menor que seja a articulação, fique sem ter o que fazer”, assim, os “membros dos mortos devem estar mortos até as unhas. Dos vivos, esteja viva a menor das partes” (ALBERTI, 1989, p.109-110).

Louva em Roma a história na qual Meleagro, morto e carregado, verga os que lhe carregam o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente (ALBERTI, 1989, p.109).





Figura 72 - Cena do funeral de Meleager, autor Rafael Sanzio, 1507

Fonte: <<https://collections.ashmolean.org/object/72061>>

Como a Antiguidade clássica exerceu grande influência sobre as obras de Rafael, a cena do transporte de Meleager morto até o sepulcro também recebeu a atenção do pintor em um de seus desenhos e pode ter influenciado no processo de criação da pintura do funeral de Cristo, diante da grande semelhança entre as representações, tanto pelo fato de ambos artistas tratarem da temática funerária, quanto pela forma como as composições se apresentam. A concordância entre as obras se intensifica ainda mais quando são conhecidos os desenhos realizados por Rafael como estudo preparatório para a pintura. Realizando uma analogia hipotética, os desenhos sugerem que Rafael, se valendo da composição mitológica, gradativamente foi substituindo os personagens originais por figuras cristãs. Assim, Cristo permanece no lugar de Meleager, sendo que as figuras de Maria, Maria Madalena e os demais personagens vão sendo inseridos, posicionados e alterados conforme o desenvolvimento do processo de criação do artista.



Figura 73 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1507

Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1963-1216-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1963-1216-1)>

Este primeiro desenho que elegemos para demonstrar essa mudança de concepção, apesar de apresentar algumas semelhanças com os estudos anteriores, faz uma importante alteração na composição. Nele, Cristo não está mais deitado no chão aos cuidados da mãe, mas sendo carregado por duas figuras masculinas, que realizam a tarefa com um intenso esforço. Elevado do chão, o corpo de Cristo é sustentado por um homem que segura suas pernas, enquanto o outro sujeito, com a ajuda de um lençol, suporta a parte posterior das costas. Essa imagem forma um vértice com o corpo de Cristo, expondo a fragilidade do momento. Mas, o fato mais importante desta composição é o fato de Rafael retratar as figuras em movimento, o que cria uma sensação de instabilidade na composição. Enquanto o corpo de Cristo é carregado, os personagens demonstram um esforço muito grande para poder acompanhar o funeral, ao mesmo tempo em que lamentam a sua perda. Apesar dessas diferenças, algumas relações ainda podem ser estabelecidas com os estudos anteriores - Maria ocupa o centro do desenho e segue muito próxima a figura de Cristo, amparada por um grupo de mulheres. Outra semelhança é a presença de uma mulher com as mãos entrelaçadas e em estado de oração. Apesar da sua posição ter sido alterada nos desenhos, sua figura está presente em todos os estudos



e permanece no mesmo lado direito da composição. Nos próximos, desenhos essas semelhanças não serão mais observadas, e os estudos estarão mais distantes da concepção inicial e mais próximos da pintura final.



Figura 74 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506

Fotne: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1855-0214-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0214-1)>

Este segundo desenho, que se aproxima da obra finalizada, apresenta alterações substanciais em relação ao anterior. Nele, o protagonismo de Maria foi substituído pela figura de Maria Madalena, que agora ocupa o centro da composição e está beijando a mão de Cristo. Maria e seu grupo de mulheres foram reposicionadas para a porção direita, caminhando em direção ao corpo de Cristo. Os três homens do lado esquerdo da composição, que já estavam presentes no estudo anterior, permaneceram na mesma posição até o final do processo de criação, salvo algumas alterações na posição da cabeça, braços e pernas. O mesmo ocorre com o personagem que está segurando as pernas de Cristo, que agora se apresenta de costas, tornando mais agudo o vértice formado entre seus braços e o corpo do morto.





Figura 75 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506-1507

Fonte: <<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=538+E+r.>>

Por fim, o último conjunto de desenhos que será exposto pode representar um processo de criação muito próximo dos desenvolvimentos finais de Rafael Sanzio, devido à estreita correspondência com a versão oficializada pela pintura. Este primeiro desenho concentrou os esforços do artista no estudo da cena principal, que é o transporte de Cristo. Nele, podemos notar que o grupo principal se mantém em posições muito semelhantes à pintura. Nesse sentido, Maria Madalena agora aparece segurando a mão de Cristo, e não mais a beijando, como no desenho anterior.

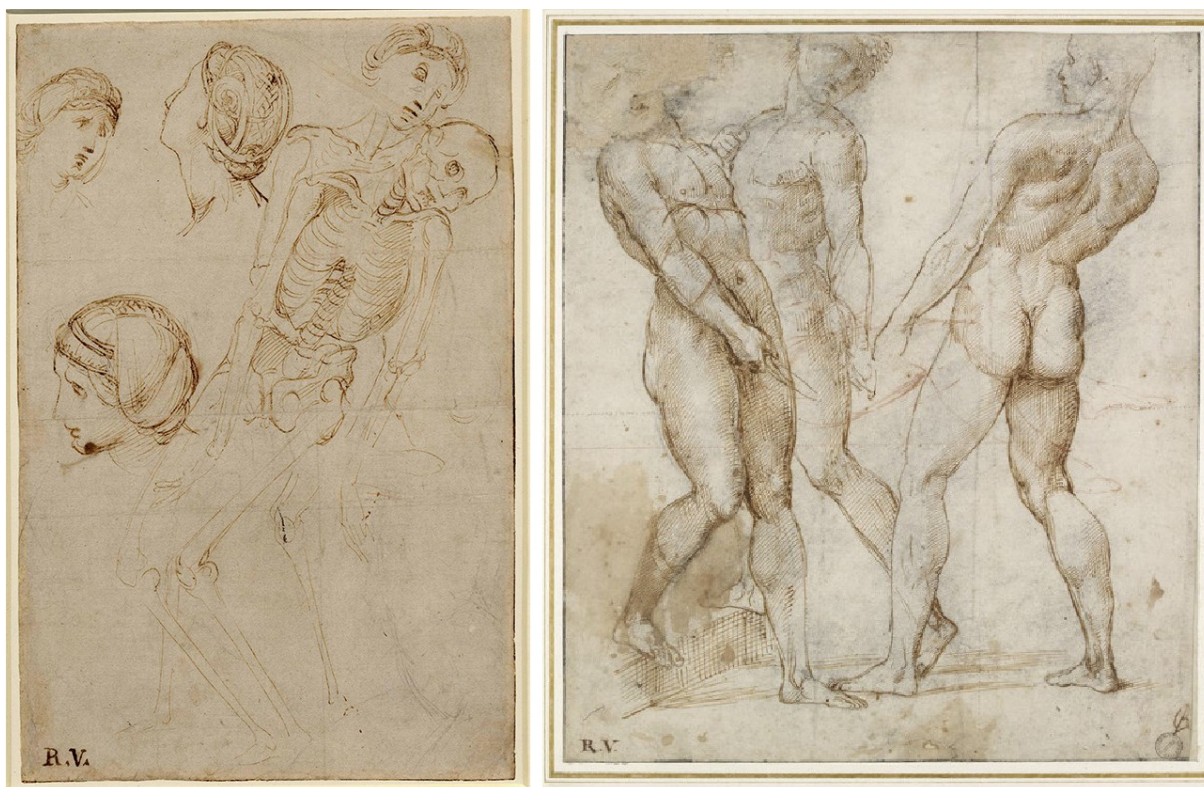


Figura 76 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1498-1520

Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-617](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-617)>

Figura 77 - Estudo para a pintura Deposição de Cristo, autor Rafael Sanzio, 1506 – 1507

Fonte: <<https://collections.ashmolean.org/object/72018>>

Este segundo desenho, o artista esboça uma representação anatômica do “sofrimento” da mãe de Cristo. O desenho é composto pelo estudo de três cabeças, com a representação do que seria o esqueleto de Maria no canto direito, sendo amparada por uma das três mulheres. Pelo fato de a personagem se apresentar desfalecida na pintura, com aspecto cadavérico, sem o rubor das faces e das mãos, é possível supor que o artista, nutrido da intenção de representar o intenso sofrimento de Maria na cena, entendeu que não deveria representá-la somente como se estivesse desmaiada, mas subjetivamente morta - daí o esforço de enxergar a anatomia deste corpo vivo-morto. O empenho anatômico também é observado no terceiro estudo, nele aparecem três figuras masculinas desenhadas nuas antes de receberem o planejamento. Apesar de menos relevante em Rafael do que em Leonardo e Michelangelo, esses dois últimos desenhos são exemplo muito expressivo do exercício de anatomia desenvolvido do processo de criação calcado na disciplina de anatomia. Como já foi dito, este estudo anatômico está relacionado amplamente à prática dos artistas florentinos, tornando a pintura mais naturalista e fiel à realidade da história, como sugere o teórico Leon Battista Alberti.

Mas, como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo. Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em reconhecê-las (ALBERTI, 1989, p.108).

Com a conclusão da nossa análise depreende que, a quantidade variada de desenhos retirados da trajetória de aprendizados de Rafael Sanzio, notoriamente marcada por sua precocidade e perspicácia, permite construir uma concepção de imitação que, longe de ser uma antítese à originalidade, constitui-se como uma espécie de etapa experimental e analítica de assimilação da influência das tendências e dos gênios da época – em especial, de Leonardo Da Vinci e Michelangelo – , donde floresce um estilo próprio, caracterizado pela qualidade das cores, pelo naturalismo e suavidade das figuras, assim como pela intensa inventividade das histórias representadas. Resultante desse longo e apurado estudo, sua técnica virtuosa de desenho se consolidou, sobretudo, a partir de formas esculturais clássicas, que serviram como base de estudo para sua prática, exercendo papel central no processo de criação das composições que originaram sua extensa e requintada produção de pinturas, a despeito de sua breve vida.



## 6. Michelangelo Buonarroti – arquétipo divino



Figura 78 - Retrato de Michelangelo Buonarroti, autor Giorgio Vasari, 1568  
 Fonte: < [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1890-0107-15](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1890-0107-15)>

Mas, o homem que ganha a palma da mão entre artistas vivos e mortos, que transcende e supera todos eles, é o divino Michelangelo Buonarroti, que reina supremo não apenas em uma dessas artes, mas nas três ao mesmo tempo. Esse homem supera e triunfa não apenas sobre todos os artistas que quase superaram a Natureza, mas também sobre os próprios artistas antigos mais célebres, que além de toda dúvida superaram a Natureza: e sozinho ele triunfou sobre artistas antigos, artistas modernos e até sobre a própria Natureza, sem sempre imaginando algo tão estranho ou tão difícil que ele não poderia superá-lo de longe com o poder de seu gênio mais divino através de sua diligência, senso de desenho, arte, julgamento e graça. E, não apenas na pintura e na coloração, categorias que incluem todas as formas e corpos, retos e curvos, tangíveis e intangíveis, visíveis e invisíveis, mas também em corpos completamente redondos; e através da ponta do seu cinzel e seu trabalho incansável, esta planta linda e frutífera já espalhou tantos ramos honrosos que eles não apenas encheram o mundo inteiro de uma maneira tão desacostumada com os frutos mais deliciosos possíveis, mas também trouxeram essas três artes mais nobres até seu estágio final de desenvolvimento, com uma perfeição tão maravilhosa que alguém pode bem e com segurança declarar que suas estátuas são, sob todos os aspectos, muito mais bonitas do que as dos antigos (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.281, grifo nosso, tradução nossa).



Giorgio Vasari sela o nascimento, a vida e a morte de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, ou tão somente Michelangelo, com matizes de divindade. Em sua biografia do artista, o autor credita as virtudes dele a um ato misericordioso de Deus, que, a fim de livrar os homens de um estado de erro, enviou Michelangelo para demonstrar em todas as profissões o significado da perfeição na arte do desenho. Inclusive, na fase derradeira de sua vida, e mesmo após sua morte, Michelangelo, pela importância e grandeza, creditou ele próprio importância transcendental ao desenho.

Com uma longevidade ímpar para a época, Buonarroti viveu oitenta e oito anos, até que faleceu, em 1564, na cidade onde dedicou os últimos 30 anos de vida, Roma. Segundo a historiadora de arte Carmen Bambach, o artista teria expressado ao sobrinho Lionardo Buonarroti e a alguns amigos íntimos que gostaria de ser enterrado na cidade natal, Florença. A autora indica que esse desejo havia sido reforçado dois dias antes de sua morte, em uma carta datada de 17 de março de 1564, da pintora e escultora Daniele da Volterra (BAMBACH, 2017, p.16, tradução nossa).

A rivalidade entre Roma e Florença, incitada desde a Idade Média, foi acentuada por Vasari, em diversos momentos, ao narrar a morte de Michelangelo. Segundo ele, as cidades disputaram a realização do funeral do artista, que estava sendo planejado em Roma, onde seria erguido um memorial especial ao artista e construída uma tumba na própria igreja São Pedro. Porém, o historiador de arte brasileiro Luiz Marques, considerado a autoridade em Michelangelo no Brasil, relativiza essa passagem ao indicar em sua tradução da biografia do artista que não há documentação a esse respeito (MARQUES, 2011, p. 675). Para que o funeral ocorresse em Florença, Vasari narra de uma maneira heróica o transporte do corpo morto de Michelangelo, realizado pelo sobrinho Lionardo e alguns amigos da cidade:

O corpo de Michelangelo foi transportado secretamente, como mercadoria em um fardo, um método usado para que em Roma não houvesse chance de criar tumulto ou impedir que o corpo de Michelangelo fosse levado para Florença (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.482, tradução nossa).

Apesar de Michelangelo ter morrido no dia 17 de fevereiro de 1564, seu solene funeral ocorreu apenas em 14 de julho de 1564, na igreja de São Lourenço, em Florença. A preparação de cinco meses e o fato de o evento ser um dos primeiros projetos empreendidos pela recém-fundada Academia de Artes do Desenho demonstram a

importância do artista para a sociedade da época. Durante a cerimônia, o historiador e poeta Benedetto Varchi procedeu a oração, exaltando os feitos que colocaram o artista em tal posição (BAMBACH, 2017, p.16, tradução nossa).

[...] os esboços de Michelangelo em pintura e os rascunhos de escultura mostraram e mostram a profundidade e excelência do seu intelecto e da sua engenhosidade; e maior estima eram deles, do que das obras de outros, ainda que perfeitas (VARCHI, 1564, p. 28, tradução nossa).

Giorgio Vasari, que detalha ricamente o funeral na segunda edição de seu livro de biografias, publicado em 1568, também foi o responsável por desenhar o monumento fúnebre que receberia o corpo de Michelangelo, na igreja de Santa Croce. Segundo o pintor e arquiteto, para a execução do monumento, foram contratados Valerio Cioli, Battista Lorenzi e Giovanni dell'Opera (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.487, tradução nossa).

No sepulcro projetado por Vasari, é destacada a presença do busto de mármore de Michelangelo, no alto e ao centro, ladeado por duas guirlandas de louro em baixo relevo. Também estão presentes três figuras femininas esculpidas em mármore, que possivelmente exemplificam a retórica das três artes irmãs, de tal maneira que a arquitetura, pintura e escultura são regidas pelo mesmo princípio, o desenho.

Podemos distinguir dois elementos que fundamentam esta hipótese: os conjuntos formados pelas figuras e pelas guirlandas. O primeiro elemento é composto por três figuras em estado de luto, portando instrumentos de trabalho que remetem aos ofícios artísticos das artes do desenho. Assim, a musa da escultura estaria ao centro da composição, segurando um bloco de mármore e um cinzel; a musa da arquitetura estaria ao lado esquerdo, portando um compasso e uma folha enrolada de papel; e a musa da pintura estaria ao lado direito, segurando nas mãos uma figura com o modelo humano. Esse tipo de representação é uma recuperação da arte antiga, análoga à representação das três Graças: Aglaia (esplendor), Eufrosine (alegria), Talia (prosperidade).

Outro elemento importante que corrobora a retórica da representação das artes do desenho no monumento fúnebre de Michelangelo é a presença de guirlandas formadas a partir da interseção de três círculos. Estes elementos, presentes nos dois lados do busto do artista, são representados como coroas de louro entrelaçadas, reforçando a união dos domínios artísticos da pintura, escultura e arquitetura, realizada por Michelangelo ao longo

de seu percurso artístico. Os círculos também foram utilizados como emblema pela Academia de Artes do Desenho, da qual Michelangelo Buonarroti é presidente honorário. Segundo Bambach, o artista utilizava a marca de três círculos entrelaçados como um “emblema pessoal e quase assinatura” (BAMBACH, 2017, p.105, tradução nossa).



Figura 79 - Túmulo de Michelangelo, projetado por Vasari, localizado na Igreja Santa Croce  
Fonte: <<http://www.santacroceopera.it/Michelangelo/img/tomba.jpg>>

[...] o mais benevolente Governante do Céu misericordiosamente voltou os olhos para a Terra e, testemunhando a quantidade sem esperança de tais trabalhos, os estudos mais fervorosos, mais infrutíferos e a opinião mais presunçosa de homens que estavam mais longe da verdade do que as sombras da luz, decidiu, a fim de nos livrar de tantos erros, enviar para a terra, um espírito que, trabalhando sozinho, foi capaz de demonstrar em todas as artes e em todas as profissões o significado da perfeição na arte do desenho, como dar relevo aos detalhes da pintura por meio de desenho, contornando, sombreando, como trabalhar com bom senso a escultura e como tornar os edifícios confortáveis, seguros, saudáveis, alegres, bem proporcionados e ricamente adornados com vários ornamentos na arquitetura (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.414, tradução nossa).

As imagens presentes no monumento fúnebre e as palavras presentes na biografia de Michelangelo, ambas de autoria de Vasari, estão alinhadas à concepção de que o artista florentino era nada menos que o exemplo máximo da união entre a arquitetura, pintura e escultura, através do desenho. O autor, portanto, elege Michelangelo como detentor máximo da perfeição das artes do desenho expressas em suas obras, virtude que é dedicada expressamente às figuras divinas, no caso de Michelangelo, garantido principalmente seu senso de desenho e seu engenho.

Para além do exagero do discurso elogioso das biografias de Vasari, o adjetivo “divino” quase sempre acompanhava as menções à Michelangelo. Para Benedetto Varchi, o artista ocupava posição intermediária entre os reinos terrestre e celeste; em um nível mais alto do que as ações humanas e em um plano inferior a Deus. O papel mediador da arte de Michelangelo foi tema constante na *Due Lezioni* de Varchi, reforçando seu propósito moral e, conseqüentemente, seu valor social (BYINGTON, 2011, p.96).

A habitual atribuição da analogia da divindade ao artista, considerado um dos maiores criadores da história da arte no Ocidente, pode ser melhor compreendida a partir da seguinte contraposição: “A Idade Média costumava comparar Deus com o artista, a fim de fazer compreender a própria criação divina. Os tempos modernos, em contrapartida, comparam o artista a Deus, a fim de ‘heroificar’ a criação artística. É a época em que o artista iguala-se ao ‘Divino’” (PANOFSKY, 1994, p.122). Talvez, a abordagem sobrenatural dada às criações artísticas desse grande mestre tenha sido uma das formas mais eficazes de eternizar a fama e o reconhecimento que obteve ainda em vida. Certos da qualidade incomensurável de suas obras, é no entanto premente ressaltar que esses elogios também podem ser resultado de questões sociais e econômicas, creditadas à atuação direta e indireta do artista junto à igreja, com destaque ao mecenato do papado romano, e junto às

classes política e econômica dominantes da época, destacada para a família Medici. Na tentativa de abreviar as discussões socioeconômicas para priorizar as questões artísticas, tomamos como convincente a proposição de Panofsky quando ele diz que a criação artística para Michelangelo “parecer ter significado a possibilidade de preencher o abismo entre a idéia e a realidade” (PANOFSKY, 1994, p.118).

Mais uma vez, o papel preponderante do desenho no processo de criação é desnudado a partir da arte de Michelangelo, sobretudo, considerando-se que ele “foi capaz de demonstrar em todas as artes e em todas as profissões o significado da perfeição na arte do desenho” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.414, tradução nossa). Assim como em Leonardo e Rafael, recuperamos a seguir trabalhos que manifestam a contribuição ativa do desenho para o processo criativo de Buonarroti. Para compreendermos melhor a sua grandeza, convém partirmos da avaliação de Panofsky, segundo o qual, no período Cinquecento, toda criação artística era designada pela Idéia - ou seja, toda representação artística que, “inicialmente projetada no espírito do artista, preexiste à sua representação exterior, podendo justamente indicar o que nos habituamos a chamar de ‘tema’ ou ‘projeto’”. Nessa perspectiva, ele afirma que idéia “designa a representação que se tem de uma imagem, independente da natureza, e que possui a mesma significação que as noções de ‘pensamento’ ou de ‘conceito’” para Vasari (PANOFSKY, 1994, p.66). Não será em vão reforçar que, para Vasari, desenho é “um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho”, noção muito próxima ao sentido de Idéia empregado por Panofsky. Assim, entendemos a importância do desenho para uma teoria das artes à época, ou, especificamente, para uma teoria das artes do desenho (VASARI, apud LICHTENSTEIN, 2006, P.19).

Ao aplicarmos a proposição de Panofsky ao processo criativo de Michelangelo, vemos a conciliação, na criação artística, entre o mundo abstrato e o mundo natural, idéia e realidade. Acrescentamos ainda que o adjetivo “divino” empregado ao artista Michelangelo, apesar do caráter hiperbólico, contém a essência do processo de criação do artista, ou seja: suas criações artísticas, designadas pelo intelecto e representadas expressamente pelo desenho, quando não se equiparam à realidade natural, superam-na com perfeição. Nesse sentido, cabe usar, no mínimo, o termo “perfeição” em referência aos desenhos de Michelangelo, no sentido do alcance intelectual quase irrestrito que o artista apresenta ao simular e, em certo sentido, superar a realidade.



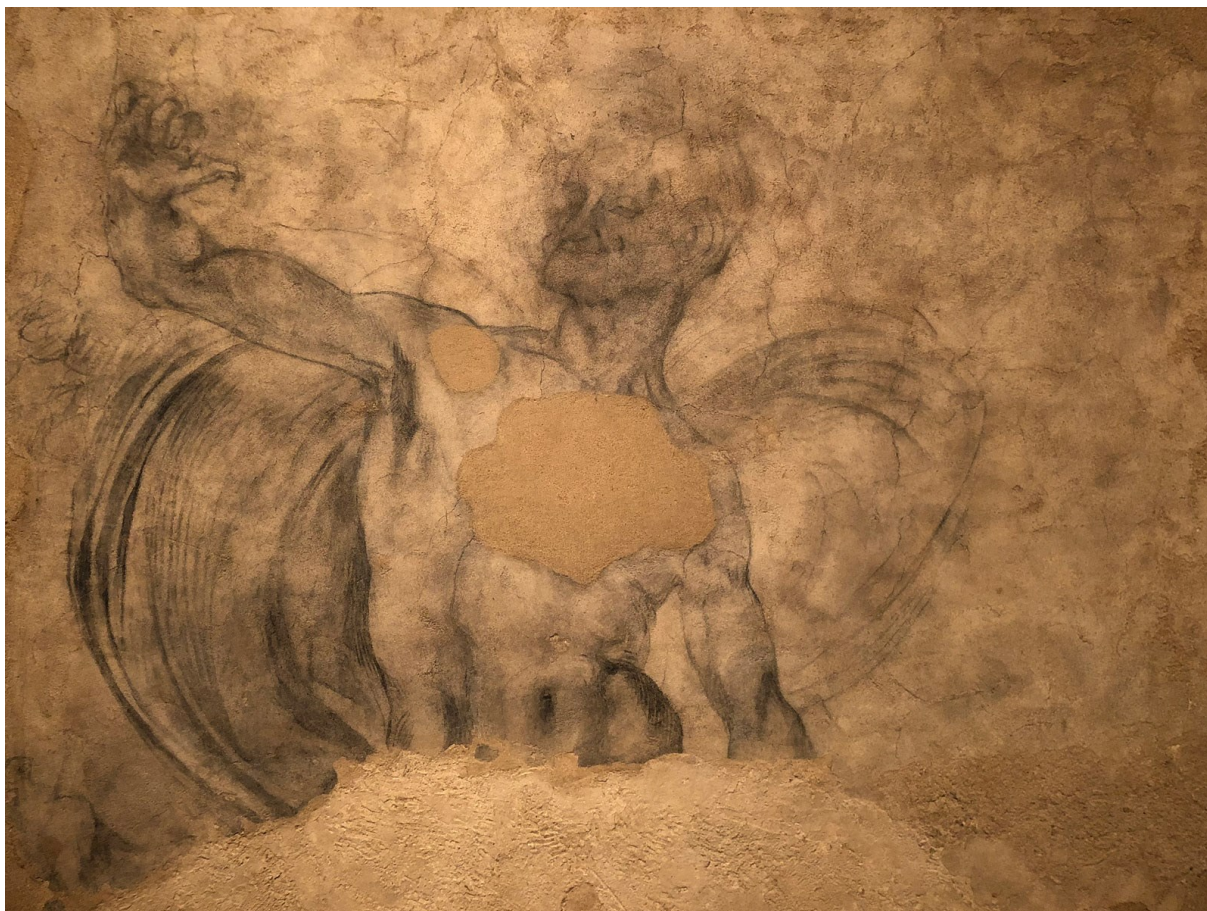


Figura 80 - Tritão ou Fauno. Desenho a carvão sobre parede, autor Michelangelo  
Fonte: <<http://vasari.art.br/index2.html>>

Segundo Vasari, desde a juventude, “o gênio de Michelangelo o atraía para os prazeres do desenho, ele passava todo o tempo que podia desenhando em segredo, motivo pelo qual era repreendido por seu pai”. Este mesmo, Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni, que, tendo em vista as habilidades do filho e seu crescente desejo de desenhar cada dia mais, o ingressou na oficina de Domenico Bigordi, mais conhecido como del Ghirlandaio (1449 – 1494) (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.414, tradução nossa).

Segundo Luiz Marques, “a prática infantil de desenhar pelas paredes tem sido lembrada no contexto da discussão sobre a autografia michelangiana de um fragmento de desenho a carvão sobre a parede, representando um Tritão ou um Fauno, na Villa Michelangelo, em Settignano” (MARQUES, 2011, p. 220). Ainda sobre este fragmento de desenho mural realizado com carvão vegetal, na antiga residência da família, Carmen Bambach indica que é a única manifestação sobrevivente da habilidade de Michelangelo entre os anos de 1501 e 1505 (BAMBACH, 2017, p.72, tradução nossa).

Este episódio remete a um lugar-comum recorrente nas biografias escritas por Vasari: a habilidade para o desenho que surge logo na infância e se torna uma prática irrefreável é inerente a todos os grandes e reverenciados pintores. Essa narrativa está presente nos relatos de vida de Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio, além de Michelangelo Buonarroti. Assim, no caso desses artistas, a precocidade da aptidão e a atração pela prática seriam os primeiros índices de uma capacidade artística que, no futuro, se manifestará irrestrita. Essa causalidade funciona ainda, especialmente nas biografias, como uma áurea mística e sobrenatural em torno dos grandes artistas, envolvendo o desenho na infância às idéias de destino, vocação inevitável, irremediável ventura.

O desenho iniciado espontaneamente na infância, no caso de Michelangelo, consolidou-se sobretudo em seu período de formação no ateliê de Ghirlandaio, cuja contribuição é minimizada pelo historiador de arte Luiz Marques, diante da pequena duração temporal dos estudos. Segundo o autor, o contrato, previsto para transcorrer por três anos, foi abreviado e a experiência na oficina se limitou a um ano, 1488 (MARQUES, 2011, p. 224). Em contrapartida, Bambach resgatará a importância da interação entre o jovem Michelangelo e o mestre. Para a autora, esta relação é significativa para a compreensão da sua produção artística antes e depois de 1500. Os efeitos de seu aprendizado na oficina teriam sido formativos pela abordagem técnica do desenho e da pintura realizada por Ghirlandaio. Nesse contexto, a autora destaca o papel imprescindível das oficinas florentinas para prática e para a arte do final do século XV:

No entanto, a pesquisa auxiliada pela investigação de desenhos, pinturas e esculturas com técnicas de imagem científicas continua a descobrir as importantes dimensões positivas em seus processos criativos: Andrea del Verrocchio, os irmãos Antônio e Piero del Pollaiuolo e a família Ghirlandaio foram inovadores, oficinas extremamente ativas em Florença. Esses eram locais de estímulo à colaboração (e, às vezes, à rivalidade), criação de redes profissionais para mestres e alunos, delegação eficiente do trabalho, conhecimento compartilhado, alta produtividade e impressionante desenvolvimento técnico (BAMBACH, 2017, p.31, tradução nossa).

Segundo o texto de Vasari, Domenico Ghirlandaio era conhecido, para alguns, como um dos melhores mestres vivos à época - não somente em Florença, cidade onde atuava como pintor, mas em toda a Itália. Ele assinala que Michelangelo teria tido contato com os desenhos do mestre, antes mesmo de ingressar na oficina. De acordo com o autor, o amigo Francesco Granacci (1469 - 70–1543), aprendiz de Ghirlandaio, oferecia os esboços do mestre para o jovem (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.415, tradução nossa). O autor reforça, nesse sentido, a importância do mestre na formação do jovem

aprendiz, que tinha apenas 14 anos, no período de instrução na oficina, mas já imergia na obra do mestre anteriormente.

Na biografia de Ghirlandaio realizada por Vasari, o autor relata que, antes de se tornar pintor destacado em Florença, trabalhou na juventude como ourives, profissão herdada e introduzida pelo pai. Destacamos a ênfase dada por Vasari ao papel do desenho no relato sobre a antiga profissão do mestre de Michelangelo:

Assim, ele foi aprendiz de ourives, mas não encontrou nessa profissão o seu gosto e não fez nada além de desenhar continuamente. Ele foi agraciado pela natureza com uma inteligência perfeita e um gosto maravilhoso e criterioso em pintura, e, mesmo sendo ourives em sua juventude, sempre trabalhou na arte do desenho e passou a ter grande rapidez e facilidade. Isto levou muitas pessoas a afirmar que, mesmo enquanto permanecia na profissão de ourives, ele desenhava todos que passavam pela loja e que em seus desenhos ele imediatamente produzia as semelhanças entre eles (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.220, tradução nossa).

Uma das técnicas de desenho ensinadas na oficina de Ghirlandaio era a “ponta de metal”, instrumento utilizado desde a Antiguidade, que consiste na utilização de uma lâmina de metal afiada - seja de ouro, prata, cobre, chumbo, estanho, bronze ou bismuto- que servirá para se desenhar sobre uma superfície. “O trabalho à ponta-seca faz-se sobre uma base que recebeu um preparo especial. De espessura mínima, que permite uma penetração leve da ponta e certo contraste de matéria” (RUDEL, 1980, p.42). Bambach relata que os artistas treinados na oficina de Ghirlandaio obtinham o ensinamento desse difícil e trabalhoso instrumento. Apesar de não serem conhecidos desenhos de Michelangelo com a ponta de metal, ela sugere que seja muito possível que o artista tenha produzido trabalhos com essa técnica em sua formação (BAMBACH, 2017, p.42, tradução nossa).

Entre eles, observamos o retrato desenhado de uma senhora vestindo um capuz, que faz parte de estudo preparatório para o afresco do Nascimento da Virgem da Igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Este trabalho foi citado por Vasari na biografia de Michelangelo, em cuja ocasião ele relata que o jovem artista realizou um desenho de observação do andaime que apoiava os trabalhos de execução do afresco. Também foram representadas algumas mesas, ferramentas de trabalho e os outros ajudantes. Segundo o autor, o mestre, ao ver este desenho, ficou boquiaberto e proferiu os dizeres: “Esse garoto sabe mais sobre desenho do que eu sei” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.418, tradução nossa).





Figura 81 - Cabeça de uma velha, autor Ghirlandaio, 1485-90  
Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/912804/the-head-of-an-old-woman>>

Conforme Bambach, os desenhos oriundos da década de 1490 sugerem que Michelangelo tinha preferência pela utilização da pena com tinta. Luiz Marques destaca, nesse sentido, a afirmação de Michael Hirst ao indicar que “o emprego quase exclusivo de pena e nanquim nos primeiros desenhos de Michelangelo e o uso que o artista fez deste meio gráfico revelam um débito particular em relação ao mestre com quem realizou seu aprendizado em abril de 1488: Domenico del Ghirlandaio” (MARQUES, 2011, p. 227).



Figura 82 - Um senhor segurando um objeto redondo, autor Michelangelo Buonarroti, 1495 - 1500  
Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-498](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-498)>



Nesse sentido, destacamos o desenho de Ghirlandaio para o afresco presente na Igreja Santa Maria Novella, em Florença. Trata-se do estudo de uma mulher, no qual a cabeça recebe apenas o contorno, sem definição da expressão do rosto ou os detalhes do cabelo. Em contrapartida, ele dedicou sua atenção às vestes da figura e à iluminação sobre ela. O artista ressalta a volumetria do planejamento por meio da utilização de linhas e hachuras cruzadas, criando uma gradação na passagem das luzes para as sombras. Podem ser vistos ainda alguns motivos florais desenhados na lateral da saia e da manga.



Figura 83 - Mulher em pé, autor Domenico Ghirlandaio, 1485

Fonte: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-451](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-451)>

Figura 84 - Detalhe do afresco do Nascimento de São João Batista, autor Domenico Ghirlandaio, 1486 - 1490



Figura 85 - Três figuras masculinas em oração, Autor Michelangelo 1496 - 1503

Fonte: <[https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-022-recto-drie-gekleede-figuren-de-handen-gevouwen-linker-figuur-gekniel-de-anderen-staand?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=40](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-022-recto-drie-gekleede-figuren-de-handen-gevouwen-linker-figuur-gekniel-de-anderen-staand?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=40)>

As características citadas do desenho de Ghirlandaio também podem ser encontradas em um dos poucos estudos sobreviventes do período da juventude de Michelangelo. O desenho é composto por três figuras masculinas em posição de oração e, assim como na obra do mestre, os personagens representados receberam menos atenção nas mãos e nas feições faciais, do que no volume do planejamento. Com representações que vão da mais simples à mais complexa, pode ser traçado um paralelo entre a técnica utilizada pelos artistas. No estudo de Michelangelo, a figura à esquerda da composição, foi delineada de uma maneira esquemática, de modo que as sombras foram representadas apenas por hachuras paralelas e a luz implícita na própria cor do papel. A figura à direita, mais detalhada, ainda possui muito marcada a linha do contorno das formas, enquanto o aspecto tridimensional foi simulado por linhas paralelas e hachuras cruzadas. A figura central apresenta maior realismo e dramaticidade, dada a cuidadosa gradação entre a luz e a sombra, alcançada pela utilização refinada de hachuras em diversos sentidos. Já na terceira figura, à esquerda, a linha foi suavizada ao ponto quase imperceptível no volume das vestes.



As habilidades de desenho de Michelangelo foram sugeridas também em uma das passagens relatadas por Vasari, em que relata que o artista colecionava desenhos dos velhos mestres, os estudava, os copiava e até mesmo os falsificava. Esse trecho evidencia o desenho um dos métodos de conhecimento que o artista utilizou durante os primeiros anos de formação para aprimorar suas habilidades, assim como fez Rafael Sanzio. Michelangelo, ao arremedar as imagens, não somente as copiava, mas, acima de tudo, estudava e compreendia o estilo de cada artista que admirava. Suas imitações eram desenhadas à maneira desses artistas, simulando um estilo específico, e chegaram ao ponto de serem confundidas com o original, dadas a qualidade e semelhança das reproduções:

Ele também copiou desenhos feitos por vários velhos mestres tão de perto que eles não foram reconhecidos como cópias, pois manchando e envelhecendo-os com fumaça e vários materiais, ele os sujou para que parecessem velhos e não pudessem ser distinguidos dos originais; ele fez isso por nenhuma outra razão senão ter os originais, doando suas cópias, porque admirava os originais pela excelência de suas habilidades, que ele procurava superar em suas cópias, adquirindo assim uma reputação muito grande (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.418, tradução nossa).

Após o período de ensinamento na oficina de Ghirlandaio, por volta de 1589, Michelangelo se dedicou ao estudo de esculturas antigas no Jardim de Lorenzo de' Medici - o Magnífico, seu primeiro mecenas. Segundo Vasari, o jardim, localizado nas adjacências da Praça de San Marco em Florença, além de conter esculturas da Antiguidade clássica, também era decorado com pinturas e trabalhos de artistas destacados da "Segunda Idade" da Renascença, como Masaccio (1401-1428), Donatello (1386-1466), Paolo Uccello (1397-1475), Fra Filippo Lippi (1406-1469). O intuito de Lorenzo de' Medici, ao fundar o espaço, era "criar uma escola para excelentes pintores e escultores" (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.418, tradução nossa).

[...] pleno de antigualhas e boas esculturas, sendo a loggia, as alamedas e todos os interiores adornados de boas figuras antigas de mármore e de pintura e outras coisas feitas pelas mãos dos melhores mestres de todos os tempos, da Itália e do exterior. Coisas que, além de ornarem magnificamente aquele jardim, eram como uma escola e academia para os jovens pintores e escultores e para todos os que se dedicavam ao desenho (VASARI, apud MARQUES, 2011, p. 232).

Com o Magnífico, Michelangelo empreendeu longos e detalhados estudos das obras dos pintores do Quattrocento, copiando algumas figuras das composições, entre as quais destacamos, em acordo com Vasari, as pinturas de Masaccio, cuja obra também está citada como objeto de estudo na biografia de Rafael Sanzio:

Voltando ao jardim de Lorenzo, o Magnífico, estava completamente cheio de antiguidades e ricamente decorado com excelentes pinturas, todas reunidas ali por sua beleza, bem como por seu estudo e prazer, e Michelangelo sempre tinha as chaves do lugar, pois ele estava muito mais ansioso do que os outros jovens em todas as suas ações e com grande ousadia sempre demonstrou ser muito rápido. Ele desenhou as pinturas de Masaccio por muitos meses no Carmine e copiou essas obras com tanto julgamento que surpreendeu os artesãos e outras pessoas de tal maneira que, juntamente com sua fama, a inveja começou a crescer contra ele (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.421, grifo e tradução nossa)



Figura 86 - O pagamento do Tributo, autor Masaccio, 1492

Fonte: <<https://www.britannica.com/topic/The-Tribute-Money>>

Um dos poucos desenhos sobreviventes da juventude de Michelangelo é um estudo realizado do afresco O Pagamento do Tributo, pintado por Masaccio na Capela Granacci na igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença. Embora a composição de Masaccio seja famosa pela utilização dos princípios da perspectiva linear, presente principalmente nas linhas da edificação, foi a figura de São Pedro que recebeu a atenção e foi alvo da imitação de Michelangelo. O apóstolo de Cristo, que está isolado no canto direito, possui volumosas vestes na cor laranja, que foram estudadas cuidadosamente através do desenho à pena e tinta pelo artista. Para esse estudo, Michelangelo empregou em seu desenho uma maneira semelhante à utilizada pelo seu mestre Ghirlandaio ao criar o claro-

escuro. Marcado pela simplificação da cabeça da figura, o artista demonstra maior interesse pela tridimensionalidade das vestes do apóstolo. Assim, com linhas paralelas e cruzadas, em diversas direções, cria hachuras que traduzem a interação das luzes e das sombras sobre o volume tridimensional do panejamento. A qualidade alcançada pelo desenho cria uma sensação muito realista.



Figura 87 - Estudo da figura de São Pedro do afresco “ O pagamento do Tributo” de Masaccio, autor Michelangelo, 1493

Fonte: <[https://emp.graphische-sammlung.mwn.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection\\_detail.\\$TspPortfolioElementHandler\\$0.link&sp=13&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=11&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=l85307&sp=T](https://emp.graphische-sammlung.mwn.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspPortfolioElementHandler$0.link&sp=13&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=11&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=l85307&sp=T)>



Outro exemplo do desenho como instrumento de análise e observação pode ser visto no estudo de duas figuras masculinas que Michelangelo extraiu do afresco A ascensão de São João Evangelista, obra de Giotto. Nesse desenho o artista também se valeu da técnica do mestre para simular a tridimensionalidade do panejamento das figuras. Segundo Vasari, foi Giotto quem tornou o desenho “mais realista do que antes e mais fiel à Natureza” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.278, tradução nossa).



Figura 88 - Estudos de duas Figuras do afresco “A ascensão de São João Evangelista” de Giotto, autor Michelangelo,

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2017/michelangelo/exhibition-object-highlights>>

Como é sabido, Michelangelo atuou ativamente no campo das três artes irmãs – arquitetura, escultura e arquitetura. Assim, neste período de formação inicial, ele utilizou o desenho não só para estudar as obras pictóricas dos artistas do início do século XV, mas também para estudar as obras escultóricas da época, como também as oriundas da Antiguidade clássica.

Segundo Bambach, a compreensão por Michelangelo da forma tridimensional presente nos desenhos elaborados com pena e tinta em sua juventude veio junto com sua prática como escultor e durante seu estudo dos escultores do início do século XV, em que se destacam as obras do escultor Donatello (BAMBACH, 2017, p.52, tradução nossa). Vasari relata, na mesma perspectiva, que “Michelangelo, quando jovem, que queria imitar o estilo de Donatello, se saiu tão bem que parece ter sido feito pelo próprio Donatello, exceto que ele contém mais graça e um melhor senso de desenho” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.420, tradução nossa).

Ressaltamos aqui a transversalidade do desenho nas práticas artísticas de Michelangelo. A observação, análise, cópia e criação através do desenho pôde permitir a troca de conhecimento entre as diferentes artes. Destacamos, entre todos os conhecimentos possíveis derivados a partir desse método, a tridimensionalidade. Talvez, no caso de Michelangelo, essa característica seja o exemplo mais expressivo da retroalimentação entre as artes facilitada pelo desenho, visto a tridimensionalidade exuberante de suas figuras pintadas. A partir da análise das hachuras claro-escuro dos desenhos de Michelangelo, por exemplo, que são elaboradas para a simulação da luz-sombra, qualificando o efeito tridimensional com maior realismo, pode ser traçada uma relação com a atividade de modelagem de suas figuras esculpidas no mármore. A proximidade está presente principalmente na direção e intensidade das linhas dos desenhos, que são similares às linhas criadas pelo cinzel, instrumento utilizado na modelagem das esculturas de mármore.

Assim, podemos sugerir que a confecção manual das esculturas ajuda a qualificar elementos das artes do desenho, tanto quanto no sentido inverso. No caso de Michelangelo, os conhecimentos apreendidos durante os estudos e desenhos nos campos da escultura e pintura poderiam ser transmitidos de uma para outra através das composições elaboradas durante o processo de criação.

Essa especulação, muito embasada no que foi anteriormente citado por Bambach, pode ser encontrada nos desenhos da juventude de Michelangelo, mesmo que tenha recorrido à técnica do mestre Ghirlandaio neste período. O artista elaborava seus estudos centrados essencialmente na tridimensionalidade do panejamento das figuras. Neste desenho, mais uma vez, não serão observados os detalhes da mão ou a feição do rosto. Em contrapartida, o que ficará evidente será a direção das linhas, a intensidade das hachuras e o contraste claro-escuro criado a partir de diferentes espessuras dos traços. Ainda pode ser destacada a maneira como é sugerida a forma física, mesmo sob tão pesado panejamento.



Figura 89 - Estudo de uma figura em luto, autor Michelangelo, 1500 - 1505

Fonte: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/298166/michelangelo-buonarroti-study-of-a-mourning-woman-italian-about-1500-1505/>>



Sob outro viés, como bom renascentista, Michelangelo não negou a referência da cultura greco-romana na sua arte, sobretudo, influência da representação de figuras nuas típicas da Antiguidade. Será durante o Renascimento italiano que o nu retomará a centralidade das representações artísticas, em oposição à arte medieval, que não utilizava as figuras nuas em suas expressões artísticas, salvo raras exceções. Em contrapartida, na Renascença, o nu será utilizado até mesmo para representações religiosas, como pode ser visto nos afrescos da Capela Sistina ou na monumental estátua de Davi, ambas obras de Michelangelo.

Na obra do artista florentino, o nu antigo receberia espaço e desenvolvimento relevantes. Destacamos três esculturas clássicas, notadamente marcadas pela nudez, que foram expostas em Roma a partir do século XV e receberam a atenção do artista - O Apolo de Belvedere, o fragmento conhecido como O Torso de Belvedere e o grupo de esculturas Laocoonte, as quais parecem ter inspirado desenhos e estudos empreendidos pelo artista.

Segundo o professor Luiz Marques, é especificamente no torso que Michelangelo “formula sua consciência do Antigo como cosmos e como fragmento, como começo e como fim; é por ele que se opera a implacável redução da multiplicidade fenomenológica do visível à unidade do nu; é nele, numa palavra, que se elabora a síntese entre história e natureza” (MARQUES, 2011, p. 15).

Iniciamos com o desenho baseado na estátua O Apolo de Belvedere, que também serviu de referência para Rafael Sanzio. Feito com pena e tinta, o desenho demonstra a atenção que Michelangelo concentrou na forma física da figura, desta vez, em detrimento do panejamento da estátua romana. Para tanto, as hachuras foram criadas exclusivamente para ressaltar o contraste e a tensão da musculatura, alvo de toda atenção do artista. O claro-escuro está presente com mais atenção na região do torso, sendo este o elemento mais destacado do estudo diante das linhas simplificadas do desenho das pernas e da cabeça.

A estátua de Apolo é o mais alto ideal de arte entre todas as obras da Antiguidade que escaparam da destruição. O artista construiu esta obra inteiramente sobre o ideal, e ele apenas acrescentou o que foi necessário para realizar sua intenção e torná-la visível (WINCKELMANN, 1759, tradução nossa).



Figura 90 - Jovem nu, autor Michelangelo Buonarroti, 1503 - 04

Fonte: <[https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=671389&partId=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=671389&partId=1)>





Figura 91 - Torso de Belvedere, autor Apolônio de Atenas, século I a.c

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>

O torso de mármore encontrado em Roma, no final do século XV, é parte das coleções do Vaticano entre 1530 e 1536, e uma das peças de escultura antiga mais admiradas pelos artistas até os dias atuais. O fragmento de estátua é datado do 1º século a.C e assinado pelo ateniense escultor Apollonios, um artista reconhecido por seu desenvolvimento no período helenístico. Segundo Winckelmann, essa é a obra “mais perfeita de seu tipo e deve ser contada entre as mais altas produções de arte, daquelas que chegaram até nossos tempos” (WINCKELMANN, 1759, tradução nossa).

O resultado dos estudos deste fragmento pode ser identificado em alguns trabalhos de Michelangelo. Carmen Bambach indica que, no desenho de São Jerônimo, em que o artista retrata o santo nu, ajoelhado e rezando, apesar de estar severamente danificado, é possível notar que a pose da figura presente na composição pode ser “inspirada nos modelos romanos, especialmente, no Torso de Belvedere” (BAMBACH, 2017, p.50, tradução nossa).



Figura 92 - Desenho de São Jeronimo, ajoelhado e rezando, autor Michelangelo, 1496 – 99,  
Fonte: < <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/55/1223-Saint-Jerome-penitent-max> >



Além dos estudos que se apresentam em forma desenho, também pode ser observada a influência da peça romana em trabalhos finalizados. Um dos exemplos é a figura de São Bartolomeu, presente no afresco do Juízo Final pintado no altar da Capela Sistina. Reconhecida como autorretrato de Michelangelo, a figura também apresenta uma pose muito semelhante à do Torso de Belvedere.

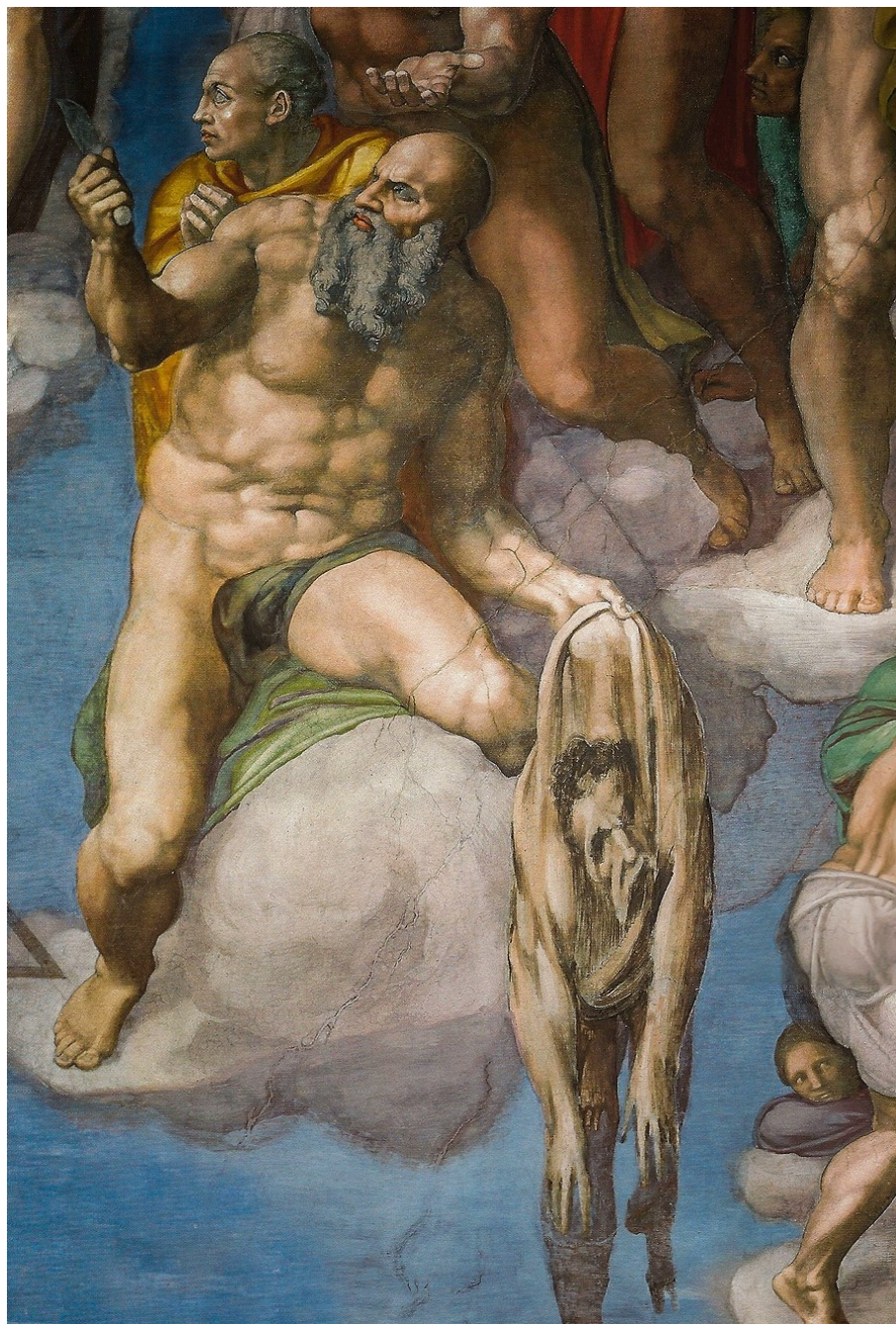


Figura 93 - Detalhe de São Bartolomeu, Juízo Final, Capela Sistina, Michelangelo,  
Fonte: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html>>



Figura 94 - Grupo Laoconte, período helenístico,

Fonte: <<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>>

O sábio encontra nele (Grupo Laoconte) para pesquisar e o artista para aprender incessantemente, e ambos podem estar convencidos de que há mais conhecimento oculto nele do que o que o olho pode descobrir, e que a compreensão do mestre era muito mais elevada do que sua obra (WINCKELMANN, 1964, tradução nossa).



O último exemplo se trata de um desenho da figura mitológica de Hércules baseado no grupo de esculturas antigas Laocoonte e seus filhos. Este desenho em giz vermelho está presente em uma folha de estudos que faz alusão a dois dos doze trabalhos do herói. São três composições - à esquerda, o herói ainda jovem está em combate com o Leão de Neméia; ao centro, em combate com Anteu; e, à direita, Hércules já mais velho, enfrenta a Hidra de Herna, uma cobra de sete cabeças. Neste último desenho, além da temática semelhante, a posição da figura desenhada lembra muito a pose do mármore Laocoonte.

Esta escultura antiga, encontrada em 1506 e exposta em Roma, retrata um pai e seus dois filhos sendo atacados por serpentes. A peça também foi fonte de inspiração para muitos artistas da Renascença e, principalmente, para Michelangelo. Segundo Bambach, a descoberta do mármore representou para o artista “uma virada significativa em sua visão estética” (BAMBACH, 2017, p.68, tradução nossa). O desenho foi, portanto, método de conhecimento por meio do qual Buonarroti estudou e apreendeu a linguagem estatuária antiga. Seus desenhos, mesmo que não sejam cópias fiéis das peças antigas, transparecem os estudos empreendidos e a influência em suas obras.



Figura 95 - Três trabalhos de Hércules, autor Michelangelo, 1530.

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/912770/three-labours-of-hercules>>



A presença marcante da representação do corpo humano na obra de Michelangelo, em que se destaca o nu masculino, se deu por meio de estudos, imitação e recriação, como pode ser observado nos desenhos, pinturas e esculturas do artista. O conhecimento da disciplina de anatomia era, neste contexto, requisito obrigatório para quem desejasse executar com realismo a representação humana. Apesar da existência de poucos desenhos remanescentes dedicados ao estudo da anatomia, Vasari comenta que “Michelangelo dissecou cadáveres para estudar os detalhes da anatomia, e começou a aperfeiçoar a grande habilidade na arte do desenho que veio a ter” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.422, tradução nossa).

Segundo o historiador de arte Luiz Marques, a ênfase dada por Vasari à dissecação e ao estudo da anatomia está associada à valorização da influência da arte antiga, o que fortalece a criação de um paralelo entre as duas épocas. O autor relata que Michelangelo, na velhice, gozava de “excepcional prestígio como mestre de anatomia, disciplina central dos estudos artísticos da Accademia del Disegno” (MARQUES, 2011, p. 257).



Figura 96 - Quatro estudos musculares de uma perna, 1513 – 1520,

Fonte: <[https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-039-verso-vier-spierstudies-van-een-been?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=26](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-039-verso-vier-spierstudies-van-een-been?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=26)>



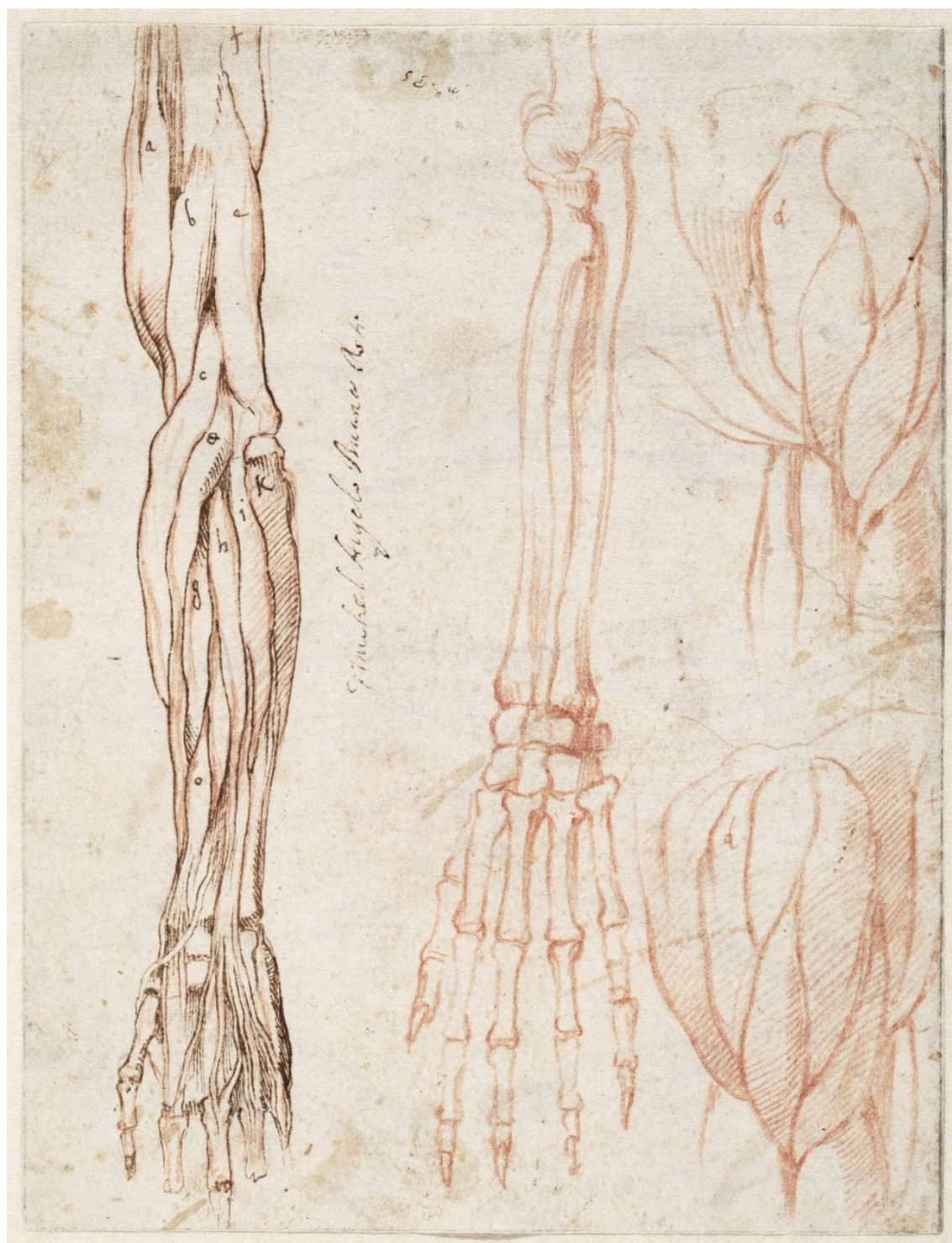


Figura 97 - Estudos musculares e esqueléticos do braço e ombro, auto Michelangelo, 1513 – 1520  
Fonte: <[https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-039-recto-spier-en-skeletstudies-van-arm-en-schouder?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=27](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-039-recto-spier-en-skeletstudies-van-arm-en-schouder?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=27)>





Figura 98 - Estudos anatômicos de braços, pernas e mãos, autor Michelangelo, 1513 – 1545,  
Fonte: <[https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-028-recto-anatomische-studies-van-armmen-benen-en-handen?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=31](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-028-recto-anatomische-studies-van-armmen-benen-en-handen?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=31)>



Além da anatomia, Michelangelo também se dedicou ao estudo das proporções do corpo humano. Nesta folha, há um desenho em giz vermelho, que aparenta ter finalidade didática, diante da frontalidade da figura de um homem e da clareza da representação da musculatura masculina. A composição conta também com a presença de marcações e textos explicativos direcionados ao estudo das proporções físicas. A folha ainda apresenta alguns desenhos nas laterais, que, apesar de serem menores e de receberem menos atenção do artista, visam detalhar partes específicas, como o desenho de um joelho e de um pé no canto inferior esquerdo, além de uma mão, no canto superior direito.

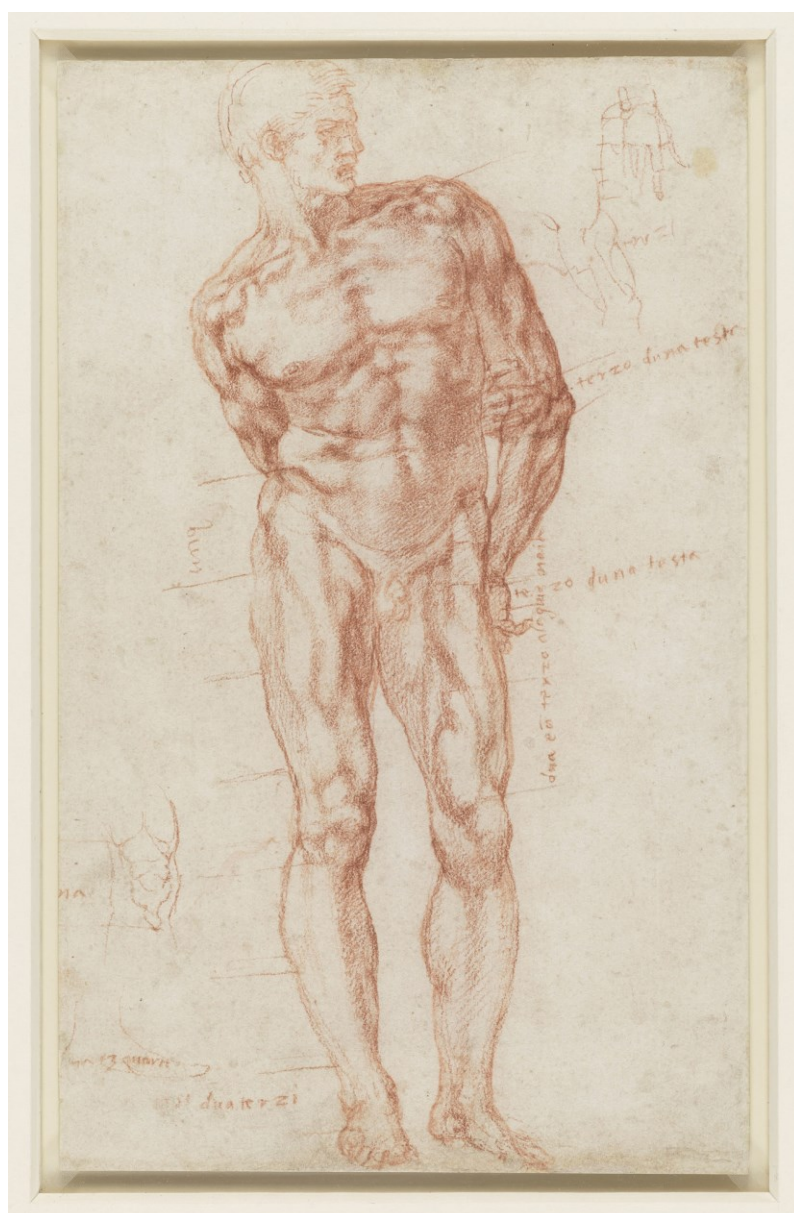


Figura 99 - Nu masculino frontal com indicações de proporção, autor Michelangelo, 1515-1520,  
Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912765/recto-a-male-nude-with-proportions-indicated-verso-a-male-nude>>

As representações do corpo nu masculino são marcadas pela fidelidade anatômica, mesmo que para alguns fiquem sublinhadas por certo exagero na utilização do escorço. Mas, é possível que a exuberância das representações se justifique pela centralização que a forma física recebe em Michelangelo, passando a ser expressão do estado emocional humano. Entre os vários trabalhos do artista em que o corpo exerce protagonismo, destacamos os desenhos envolvidos no processo de criação do afresco conhecido como Batalha de Cascina e a Capela Sistina. A autora Carmen Bambach indica que, entre os anos de 1500 e 1520, Michelangelo “focou sua atenção na complexidade da figura humana e, em particular, na representação do nu em grande escala. A retórica do *disegno* de Michelangelo nasceu com seu colossal mármore Davi, em 1501, e sua grande composição para o cartão perdido da Batalha de Cascina em 1504” (BAMBACH, 2017, p.65, tradução nossa).

Em 1504, Michelangelo foi convidado por Piero de Soderini para executar um afresco em reverência à batalha vencida pelos florentinos contra os pisanos, em 29 de julho de 1364. A obra, destinada à decoração de um “grande salão chamado Salone dei Cinquecento, no Palazzo Vecchio de Florença”, nunca viria a ser executada e ficou conhecida como Batalha de Cascina. Resistiram ao tempo algumas cópias de outros artistas, como também estudos de Michelangelo para os personagens da obra (MARQUES, 2011, p. 311).

Antes do desaparecimento do cartão, o artista Aristotele Bastiano Giamberti da Sangallo (1481-1551) copiou a composição. O desenho representa o exército florentino sendo surpreendido pela chegada da cavalaria dos pisanos. Para Marques, a composição que conhecemos pelas mãos de Sangallo é o “principal documento visual através do qual o cartão é hoje conhecido” (MARQUES, 2011, p. 313). Mas, a composição não trata propriamente de uma cena de batalha. Segundo Vasari, Michelangelo “encheu de nus banhando-se no rio Arno durante o calor, imaginando o momento em que o alarme é disparado no acampamento ao ataque do inimigo, enquanto os soldados emergem da água para se vestir” (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.430, tradução nossa). Para Vasari, o artista desejava demonstrar o quanto sabia sobre o ofício do desenho. Por isso, imaginou que “figuras nuas com suas roupas embrulhadas em fardos também estão correndo em direção à luta, homens em poses extravagantes podem ser vistos, alguns em pé, outros ajoelhados, curvados ou deitados, todos em posições desenhadas com os escorços mais difíceis”, em um esforço de composição da cena (VASARI, apud CONAWAY & BONDANELLA, 1991, p.430, tradução nossa).



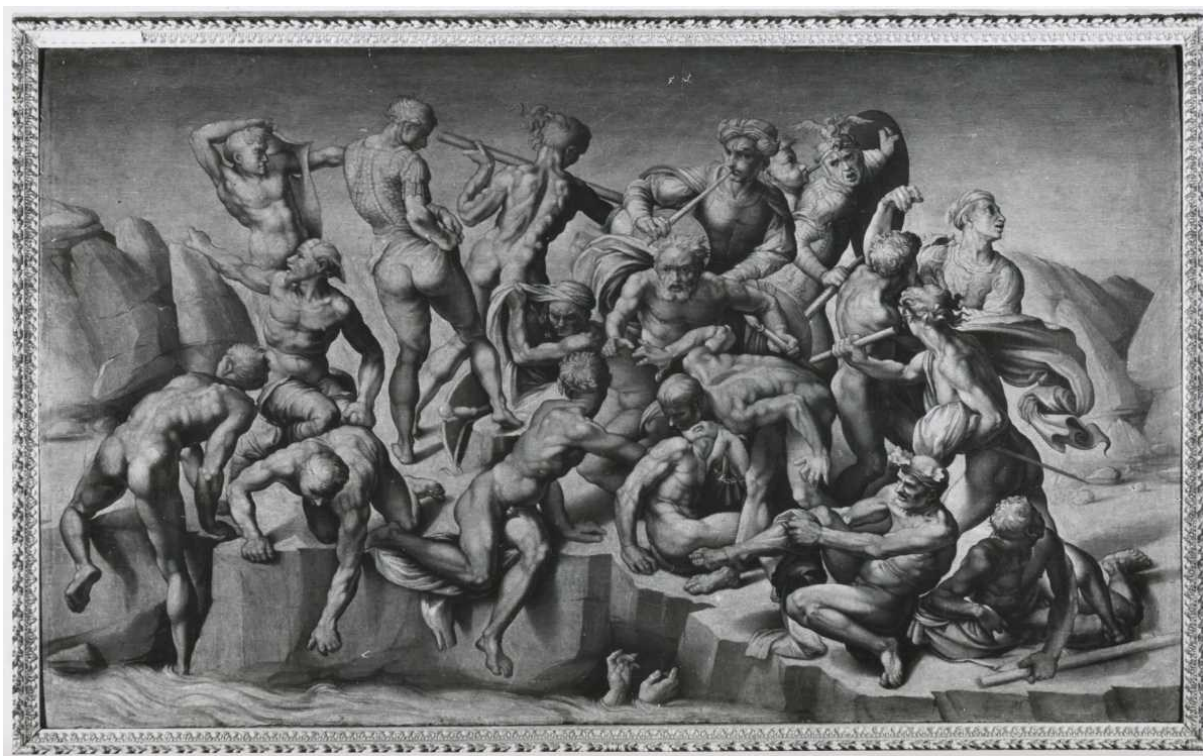


Figura 100 - Batalha de Cascina, autor Aristotele Bastiano Giamberti da Sangallo, 1540 – 42  
Fonte: <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39191/Bastiano%20da%20Sangallo%2C%20Battaglia%20di%20Cascina>>

A composição da Batalha de Cascina é mais um exemplo mais marcante da presença do corpo nu na obra de Michelangelo. Parte das figuras da composição foram representadas de costas e não apresentam as feições faciais. Em um desenho que ocupa a parte inferior, podem ser vistas apenas as mãos, em pedido de socorro.

A ênfase maior dada pelo artista às posições em que o corpo se apresenta, em vez da expressão do rosto, é reforçada pelos estudos individuais das figuras. Nestes esforços, mesmo quando a cabeça ocupa a posição frontal e em perfil, está representada apenas com linhas muito simplificadas.



Figura 101 - Dois estudos nus de um homem que dispara para a frente e um homem que vira para a direita (estudos para a "Batalha de Cascina") 1504

Fonte: <<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/4889c692-b681-4dd6-b800-61a65bbad4a3>>





Figura 102 - estudo personagem Batalha Cassina, 1504 – 1506

Fonte: [https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-018-recto-standing-male-nude-turned-to-the-right?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=46](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-018-recto-standing-male-nude-turned-to-the-right?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=46)





Figura 103 - estudo personagem Batalha Cassina, 1527 – 1560

Fonte: [https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-019-figuurstudie-van-een-lopende-man?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=38](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-019-figuurstudie-van-een-lopende-man?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=38)



Destacamos o estudo preparatório, para um homem nu que ocupa o centro da composição. Nele, mesmo que o homem representado esteja com as pernas direcionadas para a frente, está com o torso e a cabeça voltados quase integralmente para o lado de dentro e, com efeito, a cabeça não é o elemento mais detalhado do esboço. A posição na qual a figura foi desenhada é praticamente impossível de ser realizada fisicamente e, muito provavelmente, o “malabarismo” formal sirva ao pintor para demonstrar o desespero do soldado surpreendido e o esforço de se recompor a tempo para a batalha iminente. Esse fato ressalta a capacidade do artista em manipular a anatomia a favor de um estado emocional, nesse caso, dramático.



Figura 104 - Estudo de um homem nu sentado para a 'Batalha de Cascina', Michelangelo, 1504-5  
Fonte: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1887-0502-116](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1887-0502-116)

A complexidade das figuras criadas por Michelangelo, com poses extravagantes e os mais difíceis escorços, talvez tenham sido estimuladas pelo clima de rivalidade instaurado com a presença da figura de Leonardo Da Vinci, que foi encarregado de decorar parte do mesmo salão, à época. Sua obra tinha como temática a vitória florentina sobre os milaneses e teria sido pintada por volta de 1505, na parede oposta à obra de Michelangelo. Hoje, no lugar da antiga pintura de Leonardo, encontra-se uma obra de Giorgio Vasari.

Destacamos a importância do desenho para o registro das duas obras, agora perdidas, que se tornou o principal documento histórico com o registro formal das composições. Além disso, os vários estudos para as duas obras, com o desenho das figuras e dos arranjos das composições, são os registros diretos do processo de criação dos artistas, reforçando o mérito do desenho.

Diante do exposto, nota-se uma vez mais o quanto o desenho é tomado como elemento central do processo criativo e, arriscamos dizer, a verdadeira alma da obra dos grandes artistas. É o momento em que o exercício vivo da imaginação se coincide com a cuidadosa tentativa de representação perfeita, que, de certo modo, foi o que alcançou Michelangelo. Para tanto, o artista se comprometeu com o desenvolvimento de suas habilidades de desenho, tentando imitar o estilo de grandes artistas nas diferentes artes do desenho e exercitando ao máximo a criação. Foi, portanto, desenhando que exerceu seu estudo das formas pictóricas e escultóricas, cujos aprendizados se refletiram uma na outra.

Michelangelo demonstrou ainda grande interesse estético no nu masculino representado pela statuária antiga, talvez, seu grande ponto de influência greco-romana, cuja assimilação se deu a partir de estudos de anatomia, que se constituíram, assim como para Da Vinci, um precioso recurso que o permitiu elevar a verossimilhança de sua arte ao expoente máximo. Não obstante, outras qualidades técnicas, como sua grande habilidade no emprego de cores e de recursos, como hachuras, para criar tridimensionalidade; sua magistral capacidade de produzir interação entre luz e sombra; e a precisão de seus traços o eternizaram como um artista completo que exercia o desenho intelectivamente.



Figura 105 - Estudos de um braço levantado com uma articulação do ombro - 1504

Fonte: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/05f153e9-ed22-4490-b85c-7e41ec0cc044>



Figura 106 - Ato de costas masculinas (estudo sobre o soldado portador de lança do mural planejado "Batalha de Cassina") - 1504

Fonte: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/dda5da4d-17c3-4cb9-a81f-447b6850a0f5>





Figura 107 - Estudo para a Capela Sistina, autor Michelangelo, 1511  
Fonte: [https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-027-recto-figuurstudie-voor-ignudo?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=37](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-027-recto-figuurstudie-voor-ignudo?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=37)





Figura 108 - Estudo de um nu masculino sentado e de uma cabeça para a Capela Sistina, 1537 -1538  
Fonte: [https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-023-recto-zittend-mannelijk-naakt-aparte-studie-van-het-hoofd?collection\\_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b\\_start=8](https://www.teylersmuseum.nl/en/collection/art/a-023-recto-zittend-mannelijk-naakt-aparte-studie-van-het-hoofd?collection_id=76ca22a96e6349b3a90f4b3d832f1a0e&b_start=8)









Figuras 109 e 110 - Estudos para a Sibila Líbia (reto); Estudos para a Sibila da Líbia e um pequeno esboço para uma figura sentada (verso)ca. 1510-11

Fonte:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337497?searchField=All&sortBy=Date&when=A.D.+1400-1600&what=Drawings&ao=on&ft=Michelangelo+Buonarroti&offset=0&rpp=80&pp;pos=9>





Figura 111 - Ato para jovens sentados e dois estudos no braço – 1510-1511

Fonte: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/66fdad69-f2e4-4303-8a79-482a4c8ef0db>





Figuras 112 e 113 - Estudo para a Juventude Nua sobre o Profeta Daniel (reto); Estudos de figuras para o teto de Sistine (verso) 1510-11

Fonte: <https://www.clevelandart.org/art/1940.465>

## 7. CONCLUSÃO

Através da busca dos atributos do processo criativo da arquitetura, identificamos o desenho como atividade inerente e imprescindível à criação, noção desenvolvida especialmente a partir da Renascença italiana. Circunscritas a este recorte, as leituras das fontes históricas caminharam para tomar os textos *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, e *Vite*, de Giorgio de Vasari, como principal fundamentação teórica, que foi amparada pela análise de volumosa soma de desenhos, principalmente, os de Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio e Michelangelo - passíveis de manifestar o processo criativo dos artistas - e que, por sua vez, apontaram outros diversos caminhos para investigação, provocando novas leituras e desdobramentos sucessivos.

A partir de então, uma gama de artistas, teóricos das artes e obras artísticas não previstas na abordagem inicial ganhou relevância na nossa análise e, certamente, influenciou novos percursos reflexivos, conteúdos e seções no texto. Por esse motivo, a edição das informações escritas e gráficas que viriam a ser contempladas no trabalho não foi uma tarefa fácil. Assim, transformações e avanços ocorridos entre os séculos XIV a XVI, por si só, habilitam a Renascença como uma fonte prolífica de entendimento do campo exploratório das chamadas “artes do desenho” - pintura, escultura e arquitetura -, e credenciam o desenho como atividade de criação atemporal.

Sem condição de esgotar o assunto, dada a vastidão das fontes teóricas, das análises críticas, da quantidade de artistas e obras, centramos nossas análises em uma noção unitária, mas não hermética, da Renascença. Isso quer dizer que nosso recorte temporal, iniciado com o tratado *De Pictura*, no *Quattrocento*, e concluído com a segunda edição das *Vite*, no final do *Cinquecento*, não desconsidera a precedência da Idade Média e tão menos da Antiguidade clássica na construção da perspectiva de desenho que investigamos.

Sabemos que o processo histórico é dinâmico e nunca estanque, mas sempre repleto de nuances e gradações entre os diferentes períodos, simplificados e rotulados para fins didáticos. Portanto, mesmo que pontualmente, os períodos pretéritos à Renascença foram abordados em busca de demonstrar, no caso dos gregos e romanos, sua contribuição primordial.

Outro fator importante a ser destacado foi a análise do papel do desenho na vida dos artistas Leonardo, Rafael e Michelangelo, circunscrita, principalmente, à sua produção no campo da pintura. Esta escolha se deve, sobretudo, à clareza que a participação intrínseca do desenho alcança no processo criativo desta arte, fato que se torna evidente uma vez revisitada toda a jornada de construção, desconstrução e reconstrução da ideia dos célebres artistas que resultou nas obras imortais que deixaram para a posteridade, e que muitas vezes se confunde com o próprio pensamento em ação.

A nossa escolha por uma das artes não impediu, no entanto, que outros fatores subjacentes ao processo de criação das artes do desenho viessem à tona, dado que a amplitude das obras pictóricas dos gênios renascentistas não abarca somente a representação da natureza, mas imerge profundamente no homem e em sua vasta obra pelo mundo. Além de procederem a imitação da fauna e flora, os artistas também empreendem com seus desenhos e pincéis o conhecimento e representação de toda sorte de invenção do homem, da menor jóia ao maior monumento. A partir da análise de seus desenhos, foi possível inclusive entrever aspectos das outras duas artes, principalmente da escultura, que manifestam igualmente a contribuição inerente do desenho para o processo criativo.

Como pudemos ver nas vidas da tríade formada pelos mais eminentes artistas do final do século XVI, as artes estavam associadas a um diversificado espectro de conhecimentos. A elevação do status das artes, anteriormente ligadas às guildas medievais, ao patamar das artes liberais percorreu um longo caminho. Nesse âmbito, é muito importante destacar a abordagem do desenho por pensadores e teóricos da Renascença, que minimizou o caráter manual em prol da dimensão intelectual da atividade, estabelecendo o desenho como base e princípio das artes visuais. Esse importante atributo, visto primordialmente em Alberti e, posteriormente, em Vasari, passando por Varchi, constitui o princípio teórico basal que consolidou o esforço empreendido por mais de duzentos anos para a unificação das artes figurativas, com vistas à ascensão social das artes e dos artistas.

Este longo processo, que alçou a figura do artesão ao patamar de artista-intelectual, estabeleceu o paralelo entre as artes e a ciência, raciocínio tomado como base legitimadora das artes. Sendo assim, destacamos as figuras do pintor-matemático, noção estabelecida por Alberti; do pintor-escritor, seguindo a concepção de Vasari; e do pintor-cientista, notadamente atribuída a Leonardo Da Vinci.

Os aspectos sociais, políticos e econômicos intrinsecamente associados às novas atribuições da figura do artista-intelectual foram pontuados, sempre que oportuno, em diferentes passagens do texto. Neste contexto, destaca-se como parte do esforço de redefinição do papel do desenho, a recuperação empreendida por Alberti da noção de nobreza das artes, que remonta à Antiguidade clássica, período em que os artistas conviviam com reis e sábios, quando as artes eram praticadas apenas por homens livres. No caso de Vasari, foi ressaltada a relação com a corte dos Medici, principalmente o vínculo com Cosimo I, e a utilização das artes como instrumento político.

A narrativa do desenho como oriundo do intelecto e manifestação da ideia, embora emaranhada às questões intelectuais, sociais e econômicas do período, foi o argumento maior para elevação das artes representativas. Construída durante um longo e complexo processo histórico, muito além de mero argumento retórico, atravessou todos os tempos, práticas e teorias da Renascença, se consolidando como referencial máximo para a pintura, escultura e arquitetura e contribuindo para o estabelecimento do mundo cartesiano como conhecemos hoje.

Através da análise de quantidade variada de desenhos retirados da trajetória da tríade Leonardo, Rafael e Michelangelo, que manifestam a participação imperiosa do desenho no processo criativo; e dos argumentos trazidos pelo textos fonte de Alberti e Vasari, reiterados ou confrontados por pensadores de diferentes matizes; concluímos, portanto, que todas as potencialidades que, entre os séculos XV e XIX, foram capazes de estabelecer o desenho como prática substancial para a fundação da técnica e ascensão das artes visuais como artes liberais - podem ser retomadas como parâmetros para balizar a produção arquitetônica atual, por meio de práticas que, longe de afetar a eficácia das novas tecnologias, podem se somar a elas e produzir uma visão mais complexa da realidade.



## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCADEMIA AADFI. **Una Storia Lunga, 450 Anni:** Firenze si vanta di ospitare l'Accademia delle Arti del Disegno, l'accademia più antica del mondo. Accademia delle Arti del Disegno, [201?]. Disponível em:

<<https://www.aadfi.it/accademia/>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura.** Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ALBERTI, Leon Battista. **L'architettura Di Leon Batista Alberti:** Tradotta in língua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni. 1565. Disponível em:

<<https://archive.org/details/larchitettura00albe>>. Acesso em: 22/05/2019.

ALBUQUERQUE, G. **O Desenho como Base no ensino nas Artes Plásticas.** Tese para Concurso. Rio de Janeiro, 1942. Disponível em: <[www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/txtartistas.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas.htm)>. Acesso em: 04/06/2019.

ALMEIDA, Diana Silveira de. **A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método.** Revista Brasileira de História da Arte. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/icone/article/viewFile/48596/33446>>. Acesso em: 05/11/2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.** Tradução Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Lech, 1981.

\_\_\_\_\_, Vilanova. (1968). **Arte e Arquitetura - O Desenho.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, (3), 23-32. Disponível em:

<<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i3p23-32>>.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAMBACH, Carmen C. **Drawing and painting in the italian renaissance workshop: Theory and Practice, 1300 - 1600.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

\_\_\_\_\_, Carmen C. **Leonardo Da Vinci: Master draftsman.** Yale: Yale University Press, 2003.

\_\_\_\_\_, Carmen C. **Michelangelo: divine draftsman e designer.** Yale: Yale University Press, 2017.

\_\_\_\_\_, Carmem C. Lucretia. **The Metropolitan Museum of Arte**. 2009.

Disponível em:

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Giorgio%20Vasari&perPage=80&offset=80&pageSize=0&sortBy=Date&sortOrder=asc&searchField=All>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

BARONE, D. **Sociedades Artificiais**: Nova Fronteira da Inteligência nas Máquinas. São Paulo: Bookman, 2002.

BARROS, A; LEHFELD, N. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENTO, Silvia. **Arte, Ciência e Filosofia na Renascença Italiana**: Em torno das teorias da arte de Leon Battista Alberti e de Leonardo da Vinci. Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n° 31, p. 27-68, 2014.

BYINGTON, Elisa Lustosa. **Giorgio Vasari e a edição das "Vidas": entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho**. Campinas, SP: [s. n.], 2011.

\_\_\_\_\_, Elisa Lustosa. **A arquitetura e a disputa entre as artes nas "Vidas" vasarianas**, in A Fábrica do Antigo (org. Luiz Marques), Ed.Unicamp, 2008, p.113-122.

CABRAL FILHO, João Sebastião. **Tecnologia Computacional**: Desaparecimento ou renascimento da Arquitetura. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2001. (Cadernos de Arquitetura e Urbanismo PUC Minas).

CASIMIRO, L.A.E.S. **O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau**. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 18-39.

CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CHAMPMAN, Hugo & HENRY, Tom & PLAZZOTTA, Carol. Raphael: **From Urbino to Rome**. Exh cat. London: National Gallery, 2004.

CLAYTON, Martin. **Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque.** Catálogo da exposição. London: The Royal Collection, 2002.

\_\_\_\_\_, Martin. **Leonardo da Vinci: A life in drawing.** Catálogo da exposição. London: The Royal Collection, 2019.

COLLINS, George R. **Visionary Drawings of Architecture and Planning:** 20th Century through the 1960s. *Art Journal*, Vol.38. n.4 (Summer, 1979). Pp. 244-256.

COOK, Peter. **Drawing:** The motive force of architecture. 2. ed. Estados Unidos: John Wiley & Sons, 2013.

CONAWAY, Julia & BONDANELLA, Peter. **Giorgio Vasari:** The lives of the artists. Oxford: Oxford University Press, 1991.

COSTA, Lúcio (1902-1998). **Considerações sobre arte contemporânea (1940).** In: Lúcio Costa, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Marco Túlio Sousa & YAYI, Abiola Akandé. **Influência da Indústria sobre a sociedade moderna.** (2011). Disponível em: <<http://industriaemodernismo.blogspot.com.br/2011/06/revolucaoindustrial-influencia.html>>. Acesso: 22 de maio de 2017.

DÉOTTE, Jean-Louis. **Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu,** *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 16 janvier 2009. Disponível em <<http://journals.openedition.org/appareil/604>>. Acesso em: 20/05/2019.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio.** São Paulo: Editora Senac SP, 2007.

DEVLIEGER, Lionel. **Benedetto Varchi on the Birth of Artefacts:** Architecture, Alchemy and Power in Later-Renaissance Florence. Universiteit Gent, 2005. Disponível em: <<https://biblio.ugent.be/publication/468151>>.

DOLCE, Lodovico. **Dialogo della pittura intitolato l'Areino.** In: BAROCCHI, Paola (org.). Trattati d'arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma. Vol. I. Gius: Laterza e Figli, 1960.

FAIETTI, Marzia. **Drawing in Venice: Titian to Canaletto.** Ashmolean Museum: Oxford Press, 2015.

FARRELLY, Lorraine. **Técnicas de representación:** fundamentos de arquitectura. Barcelona: Promopress, 2008.

FISHMAN, Robert. **Urban Utopias in the Twentieth Century:** Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier. Cambridge: The MIT Press, 1989.

- GENTILE, Giovanni. **La filosofia di Marx: studi critici**. Firenze: Sansoni, 1955.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.
- GONZÁLEZ, M. A. C. **Introducción al método iconográfico**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- GRAEF, A. Edgar. **Arte e Técnica na Formação do Arquiteto**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GUINSBURG, Jacó. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arquitetura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- HOLCOMB, Melanie. **Pen and Parchment, Drawings in the Middle Ages**. New Haven: Yale University Press, 2009.
- HOUDART, Sophie. **Des multiples manières d'être réel: Les représentations en perspective dans le projet d'architecture**, n. 46, p.107-122. França: Terrain, 2006. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/4023>>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- JANTZEN, S. **Exercícios de projeto – pequeno caderno de orientação para a prática de atelier**. Pelotas, UFPEL, 2000.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRISTELLER, Paul Oskar. **The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic**. Parte 1, Journal of the History of Ideas. 1951
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- LEGGITT, Jim. **Desenho de arquitetura: técnicas e atalhos que usam tecnologia**. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- LICHTENSTEIN, J. (org.). **A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006
- \_\_\_\_\_, J. (org.). **A Pintura – Vol. 7: O paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MARQUES, Luiz. **Vida de Michelangelo Buonarroti: Florentino, Pintor, escultor e arquiteto (1568) / Giorgio Vasari**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio Sobre o Projeto**. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.



- MARTINS, L. G. F. **A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e conhecimento.** In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2007, Santos - SP. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2007.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo Desenho: Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos.** Rio de Janeiro: Edições 70, 2010.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã.** Tradução de Frank Müller. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- MCCRORY, Martha & SYSON, Luke & Thornton, Dora. **Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy.** Renaissance Quarterly, 2003.
- MICHELANGELO. **Cinquenta poemas.** Tradução de Mauro Gama. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- MOLINA, Juan José Gómez (Coord.). **Las lecciones del dibujo.** Madrid: Cátedra, 2003.
- NOGUEIRA, Isabel Candolo. **Olhando Betsabéia: um estudo da arte na passagem da iluminura para a gravura.** Brasília: Universidade de Brasília, 2011.
- NOVAK, Marcos. **Transarquiteturas e o transmoderno.** São Paulo: Projeto Brasmitte, 1999.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- OSTWALD, Michael & WILLIAMS, Kim. **Architecture and mathematics from antiquity to the future.** Volume I: antiquity to the 1500s (to appear). 2015.
- PANOFSKY, E. **Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental.** Tradução Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- \_\_\_\_\_, E. **Idea: A evolução do Conceito de Belo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins, 1994.
- \_\_\_\_\_, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PERRONE, Rafael A. C. **O Desenho como signo da Arquitetura.** Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RAMÍREZ PONCE, Alfonso. **A palavra diseño.** Drops, ano 07, n. 019.09. São Paulo: Vitruvius, 2007. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/07.019/1727>>. Acesso em: 15/05/2019.

ROBBINS, Elias. **Why Architects Draw**. Cambridge: Mit Press, 1997.

RUDEL, Jean. **A técnica do Desenho**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens Líquidas na Era da Modernidade**. São Paulo: Paullus, 2007.

SELIGMAN, Isabel. **Lines of thought**. United Kingdom: British Museum, 2016.

TRONTI, Mario. **Between Dialectical Materialism and Philosophy of Praxis: Gramsci and Labriola, 1959**. ViewPoint Magazine, 2016. Disponível em: <<https://viewpointmag.com/2016/10/03/between-dialectical-materialism-and-philosophy-of-praxis-gramsci-and-labriola-1959/>>. Acesso em: 20/01/2020.

VASARI, Giorgio. **Carteggio di Giorgio Vasari - Giorgio Vasari in Firenze a Benedetto Varchi in Firenze**. Regione Toscana, 1547. Disponível em: <[http://vasariscrittore.memofonte.it/include/pages/gen\\_pdf.php?id=600](http://vasariscrittore.memofonte.it/include/pages/gen_pdf.php?id=600)> Acesso em: 02/06/2019.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Firenze: Giunti, 1569. Disponível em:

<[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vasari/le\\_vite\\_dei\\_piu\\_eccellenti\\_pittori\\_etc/pdf/vasari\\_le\\_vite\\_dei\\_piu\\_eccellenti\\_pittori\\_etc.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vasari/le_vite_dei_piu_eccellenti_pittori_etc/pdf/vasari_le_vite_dei_piu_eccellenti_pittori_etc.pdf)>.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **Vite de' più eccellenti architettori, pittori e scultori**. Edizioni Torrentiniana, 1550. Disponível em:

<[http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_torrentiniana.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf)>. Acesso em: 10/03/2020.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori**. Edizioni Giuntina, 1568. Disponível em:

<[http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf)>.

VARCHI, Benedetto. **Due Lezioni**. Roma: Biblioteca Italiana, 2003. Disponível em: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001495>>. Acesso em: 13/02/2020.

\_\_\_\_\_, Benedetto. **'Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo'**. Firenze: Giunti, 1564. Editada e comentada por Charles Davis, in *Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750, E- Texte*, n. 3. Disponível em: <<http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/volltexte/2008/643>> Acesso em: 13/07/2020.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da práxis**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VÁZQUEZ RAMOS, F. G. **Desenhar é Projetar**. In: IV PROJETAR 2009 - Projeto como Investigação: Ensino, Pesquisa e Prática, 2009, São Paulo. Projeto como Investigação: Antologia. São Paulo: Alter Market, 2009.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **Ciência e Existência: problemas filosóficos da pesquisa científica**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Tradução de Paulo Roberto Pires.

WINCKELMANN, J. J. **Beschreibung des Apollo und des Torso im Belvedere zu Rom**. Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste Leipzig, 1759. Disponível em:

<<https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/essays/essays.html>>. Acesso em: 24/08/2020.

\_\_\_\_\_, J. J. **Geschichte der Kunst des Altertums**. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1964. Disponível em:

<<https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/kunstalt/chap021.html>> Acesso em: 26/08/2020.