O modelo renascentista e sua expansão para além da Península Itálica

The Renaissance model and its expansion beyond Italy

Alexandre Ragazzi[*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

De acordo com as periodizações históricas, o Renascimento Italiano estendeu-se entre o início do século XV e o século XVI, entre o final da Idade Média e o aparecimento do Maneirismo. Quando, no entanto, observam-se com mais atenção a formação desse contexto cultural e suas consequências, logo se percebe que tanto as conexões com períodos anteriores quanto as influências sobre épocas posteriores foram muitas. Neste artigo, partindo da ampliação dos limites daquilo que se conhece por Renascimento, pretende-se analisar alguns aspectos da fortuna e recepção do *modelo renascentista*. Essa abordagem terá como ponto central a pintura produzida durante o Renascimento assim como alguns dos mecanismos desenvolvidos durante esse período para garantir-lhe a qualidade. Mais especificamente, serão consideradas uma técnica artística, isto é, o uso modelos plásticos auxiliares por pintores, e as funções que lhe foram atribuídas. A partir desses elementos, a intenção é demonstrar como mesmo as menores peculiaridades podem estar revestidas de um elevado significado simbólico.

Palavras-chave: Renascimento; Pintura italiana; Escultura italiana.

Abstract

According to historical classifications, Italian Renaissance extended between the beginning of the 15th century and the 16th century, between the end of the Middle Ages and the rise of Mannerism. However, when one observes the formation of this cultural context and its consequences more carefully, it is possible to see that there were many connections with previous periods as well as strong influences on later times. In this paper, starting from the broadening of the limits of the so-called Renaissance, I will analyze some elements regarding the reception of the *Renaissance model*. This approach will focus on the painting produced during the Renaissance and on the mechanisms developed during this period to guarantee its quality. Specifically, I will consider an artistic practice, that is, the use of auxiliary plastic models by painters, and the functions that eventually were attributed to it. From these topics, my intention is to demonstrate that even small details can hide important symbolic meanings.

Keywords: Renaissance; Italian painting; Italian sculpture.

● **Enviado em: 13/04/2015**
● **Aprovado em: 25/07/2015**

[*] Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo realizado o doutoramento em um programa de cooperação com a *Università degli Studi di Firenze* (UniFI). Atualmente é professor adjunto de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Um olhar rápido para a arte produzida na Europa durante a Idade Média é capaz de revelar que seus artífices não extraíam os modelos diretamente da observação da natureza ou do mundo sensível. De fato, em tal contexto o termo modelo sequer pode ser entendido como algo concreto, mas, ao contrário, somente segundo um significado genérico e abstrato. Em nossa época, aceitamos essa ambiguidade semântica com naturalidade, posto que estamos bem familiarizados com as duas possibilidades. Será preciso lembrar, no entanto, que já no linguajar artístico empregado durante o Renascimento a palavra *modelo* era entendida quase que exclusivamente como o exemplar concreto da obra que se pretendia realizar, e note-se que essa definição perdurou por um longo período[1]. O sentido abstrato simplesmente não acompanhava o vocábulo, e isso, apesar do deliberado anacronismo com que foi construído esse breve raciocínio, poderá ser útil para avaliarmos a distância existente nas formas de criação artística correntes durante o período medieval e a Renascença.

Gigantesco, portanto, foi o gesto de Nicola Pisano quando, em meados do século XIII, decidiu observar e utilizar como exemplo para a realização do púlpito do Batistério de Pisa as esculturas e os sarcófagos romanos que estavam dispersos nos arredores do Campo Santo daquela cidade. O artista deixava de olhar exclusivamente para dentro de si e voltava sua atenção para o que estava no mundo ao seu entorno. Esse procedimento logo se tornaria regra, e mais tarde, já durante o Renascimento, Leon Battista Alberti sentenciaria que *as coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor, pois o pintor só se esforça por representar aquilo que vê*[2].

Foi desse momento em diante que teve início o processo de consolidação e transferência do modelo renascentista, o qual primeiramente se expandiu pela Europa – recebendo vigoroso impulso a partir das ambições imperiais de Carlos V –, mas que depois assumiu proporções quase que universais com a colonização de terras na América e na Ásia. Ocorre que, ao tratarmos de eventos ocorridos ao longo de todo o século XVI, poderia ser objetado que a Itália vivia o período artístico modernamente conhecido como Maneirismo, e que logo seria transformada pelas prescrições da Contrarreforma e pela linguagem barroca. Portanto, para evitar um possível mal-entendido, é necessário que nos detenhamos por um instante nesse conceito aqui denominado como *modelo renascentista italiano*.

Bernard Berenson, tratando dos pintores florentinos do Renascimento, afirma que Masaccio era Giotto renascido que, amparado pelas novas condições artísticas do início do

1 Cf., e.g., BALDINUCCI, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione, 1681, pp. 99-100.

2 ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 76.

Quatrocentos, recomeçava a obra interrompida pela morte do mestre[3]. As figuras tornaram-se novamente plásticas, volumosas, e passaram a simular relevos de uma maneira tão convincente que o observador praticamente se esquecia de que o que via era, na verdade, uma representação sobre um plano bidimensional. Esse efeito era potencializado pelo fato de que essas figuras estavam agora inseridas em uma espécie de cosmos artificial, isto é, um espaço construído de acordo com uma sólida teoria em que as linhas convergem todas para um ponto no infinito. A maneira de representação adotada correspondia à maneira mais moderna para se compreender o universo. A partir daí, estudos mais apurados da anatomia humana, um conhecimento mais aprofundado da luz – tanto no sentido místico dado por Fra Angelico quanto físico proporcionado por Leonardo da Vinci – e a introdução da pintura a óleo na Itália permitiram àqueles artistas construir o que conhecemos hoje como Renascimento.

A competência dos pintores surgidos depois dessas conquistas era medida de acordo com o domínio que possuíam sobre esses quesitos. Perspectiva para a representação do espaço e plasticidade para as figuras, essas tornaram-se as bases para a edificação de uma pintura erudita que teve estabelecida para si uma rígida gramática. As academias de arte criadas a partir de meados do século XVI passaram então a se encarregar da propagação de uma metodologia que previa o perfeito domínio técnico sobre os rudimentos da pintura. Enfim, para não serem considerados populares ou primitivos, os artistas inseridos nessa tradição ocidental precisavam demonstrar que conheciam plenamente essas técnicas operativas, e todo esse cenário foi referendado quando, a partir do século XVIII, começaram a ser oficializados os grandes museus de arte nacionais. A produção europeia de arte poderia ser aceita nessas instituições desde que se adequasse a esses critérios. Direta ou indiretamente, instituições como o *Louvre*, o *British Museum* e, mais tarde, o *Metropolitan Museum* de Nova Iorque faziam questão de expor e comparar a história da arte sequencial europeia com objetos artísticos provenientes de civilizações espalhadas por todo o planeta. Que sentido havia nessas comparações senão o de fazer ressaltar as conquistas cristalizadas durante o Renascimento e que a partir daí foram, já entendidas como patrimônio europeu, difundidas para além da península itálica?

Em termos práticos, as academias de arte institucionalizaram as metodologias de ensino e trabalho que vinham sendo seguidas nos ateliês de pintura italianos. Isso previa um percurso formativo muito bem definido. Giorgio Vasari, por exemplo, diversas vezes faz referência a esses procedimentos ao longo de suas biografias sobre os mais importantes

[3] BERENSON, Bernhard. *The Florentine painters of the Renaissance*. New York / London: G. P. Putnam's Sons, 1896, p. 27.

pintores, escultores e arquitetos. Discorrendo sobre a pintura na introdução geral à segunda edição dessa obra, ele menciona uma formação que deveria começar pelo estudo de esculturas para, em seguida, ser aperfeiçoada através da observação da natureza, isto é, de modelos vivos. Em suas palavras:

> Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, depois que tiver a mão um pouco adestrada e para se tornar mais inteligente nas artes, precisa exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo, ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com 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 – àquele 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[4].

Admoestações como essa aparecem também na recém fundada *Academia do Desenho* florentina[5] e na famosa carta redigida por Federico Zuccari com o pleito por uma reforma pedagógica nessa mesma instituição[6].

O *modelo renascentista italiano*, tal como aqui entendido, não pode ser reduzido a questões estilísticas decorrentes de análises cronológicas ou geográficas. Trata-se, antes, do reconhecimento de que as bases técnicas lançadas durante aquele período gozaram de uma sólida e duradoura fortuna; até o século XIX, chegaram a ser complementadas e adaptadas, mas jamais rejeitadas inteiramente.

---

4 VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. (Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi). 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987, I, p. 112.

5 Cf., e.g., o manuscrito mantido no Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, n. 24, f. 30r – pasta relativa ao período entre 1563 e 1571 –, o qual se refere à manhã de 14 de janeiro de 1571 (in: WAŹBIŃSKI, Zygmunt, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento – Idea e istituzione*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987, II, p. 493). Cf. também ADORNO, Francesco; ZANGHERI, Luigi, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze: Leo S. Olschki, 1998.

6 In: PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 48, nota 40. Essa carta, encontrada por Pevsner na Biblioteca Nacional de Florença, foi também reproduzida, entre outros, por Waźbiński (1987, II, pp. 489-493).

I.

Quando se tratava da realização propriamente dita de uma pintura, é preciso ter em mente que um longo roteiro foi estabelecido durante o Renascimento para garantir o sucesso final da operação. Esse roteiro, no entanto, apesar de ser corrente nos ateliês, não encontrou espaço logo que começaram a ser publicados os primeiros tratados dedicados à pintura. De 1547 em diante, quando Lodovico Domenichi publicou o tratado *Da pintura*, de Alberti, os autores de textos sobre arte, fossem eles conhecedores da profissão ou apenas amadores, optaram por abordar temas destinados a demonstrar que a pintura era uma atividade liberal. Por conseguinte, as partes manuais da profissão, outrora zelosamente registradas nos compêndios medievais[7], simplesmente foram deixadas de lado. Somente quando um grau maior de autoconfiança despontou, quando os artistas passaram a ter a certeza de que seu ofício não era uma atividade mecânica, é que o tema reapareceu nos tratados. Emblemático dessa situação é o livro publicado por Giovanni Battista Armenini em 1587. Com seus *Verdadeiros preceitos da pintura*, o autor pretendia fornecer aos jovens aprendizes as regras necessárias para que se tornassem artistas de fato[8]. Segundo Armenini, essas regras costumavam ser mantidas em segredo pelos pintores, que não as compartilhavam nem mesmo com seus discípulos, de maneira que era necessário que alguém as agrupasse e expusesse.

O texto de Armenini está longe de constituir-se como um receituário de tipo medieval, mas ele tenta apresentar, de modo sistemático, o percurso operativo que deveria ser seguido pelos pintores iniciantes. Esse percurso previa, em primeiro lugar, a realização de esboços de partes da obra ou de todo o conjunto, os quais eram importantes porque eram a forma mais adequada para fixar rapidamente a ideia originalmente concebida na mente do artista. O passo seguinte consistia em refazer esses esboços, pelo que eram produzidos desenhados mais elaborados. Depois disso eram fabricados pequenos modelos plásticos auxiliares, de cera ou argila, os quais eram utilizados para uma verificação final da pose das figuras isoladas e também, através da realização de breves encenações, de toda a composição. Enfim, nesse momento era bastante comum, para sanar eventuais dúvidas mais específicas, o confronto com o natural, sobretudo para a realização de partes mais complexas do corpo humano, como são as mãos, os pés ou o rosto com sua grande variedade de feições[9].

7 Cf., e.g., CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.
8 ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.
9 Cf. ARMENINI, 1587, pp. 100, 138-139.

É bastante interessante que Armenini dedique diversas partes de seu livro à importância dos modelos e sobretudo dos modelos plásticos auxiliares[10]. Ele havia sido precedido quanto a esse tema, entre outros, por Vasari e Bernardino Campi, mas agora essa espécie de modelos estava sendo legitimamente inserida em uma metodologia elaborada, a partir da prática dos ateliês, para a formação dos futuros artistas.

Nesse ponto, será importante que nos voltemos por um momento para encontrar uma definição apropriada aos modelos plásticos auxiliares, distinguindo-os de outros modelos escultóricos. Isso porque tentaremos demonstrar, ao longo deste artigo, que ao menos a função atribuída a essas estatuetas foi central para a expansão do *modelo renascentista*.

Denominamos modelos plásticos auxiliares as pequenas esculturas, feitas de cera ou argila, geralmente modeladas pelo próprio pintor e com a única função de servir como modelo para sua obra pictórica. Trata-se de uma tradição tipicamente italiana, surgida ainda no século XV, e que rapidamente se difundiu desde a Toscana para toda a Itália central e setentrional[11]. Ao longo dos séculos XV e XVI, incontáveis pintores recorreram a esses modelos durante a preparação de suas pinturas. Uma vez que permaneciam imóveis, eram utilíssimos aos pintores, servindo-lhes para resolver questões relativas aos panejamentos, à pose das figuras, à composição, à iluminação e aos escorços. Sendo feitos de argila ou cera, tinham como característica principal a maleabilidade, podendo assumir diversas atitudes de acordo com a imaginação do artista. Como foi dito acima, sobretudo em uma época em que os esboços começavam a ser valorizados por constituírem o meio mais eficaz de apreensão da ideia do artista – quando o que interessava era que o pensamento abstrato fosse transferido, da forma mais fiel e rápida possível, à obra concreta –, esses modelos atuavam de forma semelhante, mas com a vantagem de possibilitarem uma compreensão mais abrangente de toda a invenção.

Também é preciso que se compreenda o que significa limitar esse gênero de modelos unicamente àqueles feitos com cera ou argila, excluindo assim a escultura feita com materiais duros – como pedra, bronze e gesso. Na prática artística, isso significava dizer que o *perfeito pintor*, para não depender do auxílio de escultores, deveria ao menos ter conhecimentos básicos de modelagem, como bem notou Paolo Pino: *É preciso que o nosso pintor* [...] *tenha noções de escultura, o que também é oportuno ao fazer modelos para ver as poses e acomodar os*

10 Cf. ARMENINI, 1587, pp. 6, 59, 86-87, 91, 93-94, 96-99, 100, 103, 138-139, 155-156, 223-225.

11 Cf. RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Tese de doutorado, Campinas: Unicamp, 2010.

tecidos[12]. Mas é igualmente necessário ressaltar que há, no caso dos modelos plásticos auxiliares, uma diferente atitude do artista em relação ao objeto. Quando um pintor utilizava aquelas pequenas peças de argila ou cera ele tinha a possibilidade de manipulá-las. Era a matéria praticamente informe, mutável e incerta por definição, à espera da mão do artista para receber as primeiras feições. Havia, portanto, uma grande liberdade artística, pois que se podia reordenar a forma dos modelos de acordo com a necessidade. De fato, era algo como um estágio intermediário entre o modelo vivo e a escultura. Já o pintor que se colocasse diante de um modelo feito com materiais rígidos deveria necessariamente estar satisfeito com a pose da escultura, a qual havia sido escolhida porque tinha a capacidade de conferir autoridade à obra nascente. Esculturas de pedra, bronze ou gesso constituíam uma coleção de formas escolhidas como cânones e, como tal, não podiam – ou ao menos não precisavam – ser modificadas. No primeiro caso há um livre trânsito entre sujeito e objeto; no segundo, a presença do objeto domina o processo e impede que a subjetividade se manifeste em sua plenitude.

As esculturas consagradas guardadas para servir como modelo ou apresentavam uma aparência de extrema serenidade – algo que seria fundamental, no século XVIII, para o pensamento de Winckelmann – ou eram animadas pelo que Aby Warburg definiu como *Pathosformel*, isto é, por intensos conteúdos emocionais. Os modelos plásticos auxiliares, por sua vez, eram utilizados quando o repertório das obras do passado deixava de ser suficiente, quando o artista se confrontava com questões que excediam as que estavam presentes no conjunto de modelos existentes, enfim, quando o que se queria representar estava além das formas serenas ou emocionais que acompanhavam os modelos à disposição. É por isso que é possível afirmar que os modelos plásticos auxiliares davam muito maior vazão à individualidade do artista, pois que além de poderem assumir formas de alta expressividade provenientes do mundo clássico, com eles o artista via-se livre para ultrapassar tanto esses mesmos limites quanto os limites impostos pela rigidez da matéria.

O processo em que estavam inseridos os modelos plásticos auxiliares pode ser entendido como uma dupla transposição, isto é, da natureza passava-se à argila ou à cera e então à representação gráfica. Para o artista renascentista, a natureza era, de certo modo, considerada inconstante e fugaz, razão pela qual se justificava a presença de um elemento intermediário apto a proporcionar alguma estabilidade a esse jogo de imitação. Assim como para o neoplatonismo a rigorosa tensão dialética existente entre o inteligível e o sensível

12 Cf. PINO, Paolo, *Dialogo di pittura – Nuovamente dato in luce*, Vinegia: P. Gherardo, 1548, f. 29r-v.

acabava sendo relaxada por meio do conceito de emanação[13], de alguma forma para o artista renascentista o modelo plástico auxiliar atuava como um mediador no processo criativo. Quanto às esculturas clássicas e dos grandes mestres, elas não cumpriam exatamente a mesma função. Em vez disso, atuavam como uma espécie de natureza idealizada, e esse é mais um motivo para que sejam consideradas como um grupo autônomo.

II.

Após algumas menções indiretas ao uso de modelos plásticos auxiliares encontradas em autores como, por exemplo, Cennino Cennini, Alberti e Ghiberti, será em Leonardo da Vinci que veremos uma clara referência a esses modelos. O curioso é que Leonardo – que, tendo frequentado o ateliê de Verrocchio, certamente também costumava se valer de modelos plásticos – apresenta uma crítica aos adeptos dessa tradição. Ele censura os pintores que retratavam os panejamentos recorrendo a modelos recobertos por papel ou uma fina pelica[14]. Contudo, quem quer que considere os estudos de panejamento executados por Leonardo[15] ou o famoso anjo à esquerda do *Batismo de Cristo* de Verrocchio – o qual, ao menos desde Vasari[16], é atribuído a ele – poderá comprovar que Leonardo utilizava sim esses modelos[17]. De resto, na biografia do artista escrita por Paolo Giovio há uma passagem em que se lê que Leonardo *antepunha ao pincel a plástica como modelo para as imagens a serem representadas sobre o plano*, informação que também é confirmada por Vasari[18].

Embora os envolvidos no debate sobre o *paragone* entre as artes promovido por Benedetto Varchi não mencionem explicitamente o nome de Leonardo da Vinci, é claro que seu pensamento, que à época apenas podia circular em manuscritos, devia ser conhecido por eles. Os tópicos enumerados por Leonardo[19] sobre esse tema da comparação entre a pintura e a escultura serviram-lhes de inspiração, pois que reaparecem tanto na conferência

13 A respeito desse tema, cf. CASSIRER, Ernst, *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 31.

14 Cf. VINCI, Leonardo da, *Libro di pittura – Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze: Giunti, 1995, p. 357.

15 Cf., e.g., Louvre, D.A.G., inv. 2256r, 2255r e RF 41904r.

16 VASARI, 1966-1987, IV, p. 19.

17 Para mais detalhes sobre Leonardo e o uso de modelos plásticos, cf. KWAKKELSTEIN, Michael W., "New copies by Leonardo after Pollaiuolo and Verrocchio and his use of an 'écorché' model – Some notes on his working method as an anatomist", in: *Apollo*, January, 2004, pp. 21-29; KWAKKELSTEIN, Michael W., "The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's 'Madonna of the rocks' reconsidered in light of his working procedures", in: *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1563, 1999, pp. 181-198.

18 Cf. GIOVIO, Paolo, *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaëlis Urbinatis vita; fragmentum trium diagororum*, in: BAROCCHI, Paola (org.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 v., Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971, 1973, 1977, I, p. 7. Quanto a Vasari, cf. VASARI, 1966-1987, IV, p. 17.

19 Cf. VINCI, 1995, pp. 158-168.

pronunciada por Varchi na Academia florentina, em 1547, quanto nas cartas dos artistas que encerram o livro decorrente dessa conferência – o qual foi publicado em 1550[20].

A repercussão da obra de Varchi foi tamanha que Anton Francesco Doni, um florentino estabelecido em Veneza, imediatamente publicou um diálogo inteiro dedicado ao *paragone*[21]. Embora Doni não fosse artista, era muito próximo ao escultor Baccio Bandinelli, pelo que não surpreende que defenda a superioridade da escultura em relação à pintura. Não vem aqui ao caso tratar das polêmicas centrais do livro envolvendo a escultura e a pintura, Doni e Paolo Pino[22]. Basta notar que o uso de modelos plásticos auxiliares por parte de pintores é mencionado em vários trechos e que Doni conclui o assunto afirmando o seguinte na voz do escultor Silvio:

> Sabes, [Pino], que quando quiseres compor uma história, seja ela grande e copiosa o quanto for, possuindo tu o desenho como convém, [podes] tomar uma ou duas esculturas de relevo completo e retratá-las de infinitas faces. [...] E se em tal modo e com tal ordenação operares com a figura, consequentemente operarás ainda com toda espécie de animais, isto é, de um cavalo farás infinitos, e do mesmo modo de um touro ou de um cordeiro farás um rebanho. E a figura de relevo completo é tão capaz e universal que, uma vez que a fizeres e que esteja pousada sobre o solo, a mesma há de servir-te ao fazê-la no ar, pois parecerá voar e dela poderás servir-te em diversos modos. Então vejas o quanto tu, com a pintura, deves ao relevo, do qual te serves em tantos modos[23].

Fica evidente, mesmo no caso de um amador como Doni, que o domínio sobre o relevo era considerado como algo essencial para constituição de um pintor. Os modelos plásticos, por sua vez, são vistos como uma excelente ferramenta na busca por uma mais profunda compreensão das formas tridimensionais, ou melhor, na passagem dessas formas para um meio bidimensional.

Durante o Renascimento, seria mais difícil enumerar os pintores que não recorreram aos modelos plásticos auxiliares do que aqueles que deles se serviram. A prática era extremamente difundida, e podemos ter uma noção disso, por exemplo, através das várias passagens em que Vasari a relaciona aos mais diversos pintores. Ele especificamente afirma

---

20 VARCHI, Benedetto. *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti – Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549 (ano *ab Incarnatione*).

21 DONI, Anton Francesco. *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura... et si termina la nobilità dell'una et dell'altra professione*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.

22 Sobre o assunto, veja-se RAGAZZI, Alexandre, "O 'paragone' entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos", in: BERBARA, Maria (org.), *Renascimento italiano – Ensaios e tradução*, Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, pp. 268-294.

23 DONI, 1549, f. 29r-v; cf. ainda DONI, 1549, ff. 15v-16r, 20r.

que Michelangelo, Piero della Francesca, Verrocchio, Leonardo da Vinci, Mariotto Albertinelli, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, Giovan Francesco Caroto, Niccolò Soggi, Giuliano Bugiardini, Pontormo, Benvenuto Garofalo, Battista Franco, Daniele da Volterra e Perugino ou costumavam modelar estatuetas ou, quando não tinham suficiente habilidade para tal, solicitavam auxílio a escultores para a realização da tarefa[24].

Casos emblemáticos daqueles que não sabiam modelar são Giuliano Bugiardini, que chegou a recorrer a Tribolo e a Michelangelo quando precisou de modelos; Andrea del Sarto, que contou com o auxílio de Tribolo e Jacopo Sansovino; e Perugino, que também se valeu do auxílio de Sansovino[25]. Efetivamente, o grupo de modelos feito por Sansovino para Perugino é o mais notável exemplo que nos chegou. Sendo frágeis e sem serem considerados como verdadeiros objetos artísticos – a época em que colecionadores guardariam os cartões dos pintores e os modelos preparatórios dos escultores apenas se iniciava –, os modelos plásticos auxiliares acabaram sendo esquecidos, consumidos pelo tempo e pela falta de interesse. Assim, o grupo com a *Deposição da Cruz* (figura 1) que atualmente se conserva no *Victoria and Albert Museum* pode ser considerado um dos raros remanescentes concretos dessa tradição. De fato, esse grupo de estatuetas só foi preservado porque confeccionado por um escultor de talento, o que primeiramente despertou o interesse de Giovanni Gaddi e, depois, do pintor Ignazio Hugford – que, no século XVIII, adquiriu o conjunto.

[24] Cf. VASARI, 1966-1987, I, pp. 122-123; III, p. 264; III, p. 543; IV, p. 17; IV, p. 106; IV, pp. 299-300; IV, p. 355; IV, p. 572; V, pp. 189-192; V, p. 203; V, pp. 281-283; V, p. 333; V, p. 412; V, pp. 460-461; V, pp. 539, 545; VI, pp. 177-179.

[25] Cf. VASARI, 1966-1987, V, pp. 281-283 para Bugiardini; V, p. 203, VI, pp. 177-178 para Andrea del Sarto; VI, p. 179 para Perugino.



Figura 1
JACOPO SANSOVINO
Deposição da Cruz, c. 1508
Victoria and Albert Museum, Londres

O jovem Sansovino colaborou com Perugino por volta de 1508, quando ambos viviam sob a proteção do cardeal Domenico della Rovere[26]. Se o modelo realmente remonta a esse período como tradicionalmente se acredita, essa seria a mais antiga obra de Sansovino[27]. Em termos práticos, Perugino utilizou o grupo como modelo para afrescar uma *Deposição da Cruz* em Città della Pieve. Essa obra atualmente está bastante danificada, mas é possível ter uma ideia mais precisa de seu estado original a partir dos desenhos executados, em 1834, por Johann Anton Ramboux[28], e da cópia do afresco que se encontra no *Museo del Duomo* de Città della Pieve. Enfim, a partir daí esse modelo alcançou uma imensa fortuna, como bem demonstram as diversas cópias subsistentes atribuídas ora a algum seguidor de Perugino, ora a artistas variados como Andrea del Sarto, Puligo ou Visino, Giulio ou Vincenzo Campi, Bacchiacca. Efetivamente, a versão feita por Bacchiacca que hoje se encontra nos Uffizi é a mais conhecida delas (figura 2), e as diferenças existentes entre essa pintura e o grupo modelado por Sansovino podem revelar muito sobre a técnica. Bacchiacca pode não ter se servido diretamente dos modelos plásticos, pois talvez tenha apenas conhecido alguma outra pintura ou mesmo desenhos de seu mestre Perugino feitos a partir do grupo de Sansovino. A questão é que se percebem muitas diferenças entre as estatuetas e qualquer uma das variações pictóricas, de modo que fica claro que os modelos plásticos serviam para orientar o pintor, para garantir-lhe uma compreensão mais ampla dos volumes dos corpos e de sua disposição em um espaço construído para criar a ilusão de profundidade. Não sendo esculturas consagradas, esses modelos simplesmente forneciam diretrizes para os pintores que, no entanto, eram livres para manipulá-los como bem entendessem.

26 Cf. BOUCHER, Bruce, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 v., New Haven, London: Yale University Press, 1991, I, pp. 10-11; II, p. 316.

27 Cf. MIDDELDORF, Ulrich, "Sull'attività della bottega di Jacopo Sansovino", in: *Raccolta di scritti, that is collect writings*, I, 1924-1938, Firenze: SPES, 1979-1980, pp. 217-228 (sobretudo pp. 220-224).

28 Cf. HUECK, Irene, "Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria", in: *Prospettiva – Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna*, n. 23, 1980, pp. 02-10.



Figura 2
FRANCESCO UBERTINI, dito BACCHIACCA
Deposição da Cruz, c. 1518
Uffizi, Florença

Apesar de esse tema aproximar o ofício da pintura às atividades mecânicas, ele foi abordado com certa frequência na literatura artística da época. Alguns autores como Vasari e Lomazzo muitas vezes mencionaram a prática apenas com a intenção de ilustrar seus relatos; já Cristoforo Sorte, Armenini e sobretudo Bernardino Campi procuraram descrever os procedimentos envolvidos na confecção e no uso desses modelos.

A mais completa descrição relativa aos modelos plásticos auxiliares provém do pequeno *parecer sobre a pintura* de Bernardino Campi. Escrito por volta de 1557, esse texto só foi publicado em 1584, quando Alessandro Lamo anexou-o a seu livro sobre a vida do pintor[29]. Bernardino apresenta brevemente o percurso que considerava adequado à formação dos pintores – conforme a tradição, ele sugere um aprendizado progressivo que partia do estudo

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

de desenhos, depois de relevos para, enfim, chegar ao natural – e descreve como deveriam ser fabricados os modelos de cera. Ele então discorre, por exemplo, sobre o modo em que deveriam ser confeccionadas as fôrmas de gesso a partir das quais os pintores poderiam rapidamente produzir inúmeros modelinhos, sobre a utilidade de se dispor vários modelos sobre uma prancha para estudos de composição, sobre o uso articulado dos modelos e da quadrícula, e sobre a necessidade de contar com modelos maiores – com cerca de um palmo e meio – para a reprodução dos panejamentos[30]. Por tudo isso, esse texto apresenta-se como uma síntese tanto dos processos de manufatura dos modelos plásticos auxiliares quanto de suas potencialidades.

Não deixa de causar uma certa perplexidade a inserção desse livreto prático ao final de uma obra dedicada a corrigir as *imprecisões* de Vasari – vale lembrar que Alessandro Lamo considerava o aretino como *inimigo dos pintores lombardos*[31]. O texto, de fato, surgia em uma época em que se considerava que o *perfeito pintor* deveria ser *teoricamente douto sem o operar*[32], de modo que não fazia mais muito sentido expor os aspectos práticos do ofício da pintura. E foi precisamente nesse momento que essa prática artística, que começava a ser difundida para além da Itália, passou também a receber as primeiras críticas.

III.

Como exemplos de pintores-tratadistas que repudiaram o uso de modelos plásticos, podemos citar Lomazzo e Carlo Urbino da Crema. Na verdade, a opinião de Lomazzo a respeito do tema variou de acordo com o momento, isto é, com o que ele queria demonstrar com determinado trecho de seu discurso. Assim, podemos encontrá-lo ora defendendo o uso de modelos plásticos[33], ora rejeitando inteiramente essa tradição[34]. Quanto a Carlo Urbino da Crema, seu caso é de certa forma semelhante, pois embora ele recrimine o uso de modelos plásticos auxiliares em seu tratado, sua própria prática artística revela que tal posicionamento teórico provavelmente não era seguido nem mesmo por ele.

Carlo Urbino deve ter escrito e ilustrado o texto que hoje conhecemos como *Codex Huygens* um pouco antes de 1570[35]. Sempre se atribuiu grande importância ao seu conteúdo

30 Cf. LAMO, 1584, não paginado, mas que corresponderia às pp. 121-129.
31 Cf. LAMO, 1584, p. 39.
32 Cf. ALBERTI, Romano, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma: Francesco Zannetti, 1585, p. 14.
33 Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, pp. 317-318, 321; Cf. ainda LOMAZZO, Gio. Paolo, *Idea del tempio della pittura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, pp. 36 e 53.
34 Cf., e.g., LOMAZZO, 1584, p. 252.
35 O manuscrito pertence à Morgan Library, de Nova Iorque, e pode ser consultado in www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens (acessado em 13/04/2015). Cf. PANOFSKY, Erwin, *Le*

porque claramente se via que estava relacionado com as teorias de Leonardo da Vinci – de fato, o manuscrito foi atribuído a Leonardo no século XVII e o engano só foi desfeito no início do século passado.

A questão central do códice, reiterada praticamente a cada fólio, é a realização da figura humana, e é com vistas a esse fim que são apresentados diversos expedientes e soluções[36]. Naquele que deveria ser o quinto livro, abandonando os métodos tradicionais e essencialmente teóricos para a construção de imagens em escorço, Carlo Urbino considera então a relação entre o ponto de vista do artista e a figura a ser retratada; por conseguinte, analisa as visões frontal, de baixo para cima e de cima para baixo. De fato, embora Carlo Urbino já tivesse ressaltado que a visão normal fazia com que os objetos fossem vistos *mais precisamente como são*[37], isso não representava impedimento algum para que as figuras fossem retratadas segundo os dois outros modos – como bem demonstram vários desenhos e obras dele próprio. De acordo com a tradição setentrional, as figuras escorçadas eram até mesmo consideradas decisivas para o reconhecimento da obra, muito do sucesso ou fracasso delas dependendo. Paolo Pino, por exemplo, havia aconselhado o pintor a inserir em suas obras *ao menos uma figura completamente esforçada, misteriosa e difícil*, e isso para que ele fosse *considerado talentoso pelos que conhecem a perfeição da arte*[38]. Não será preciso muito para perceber que essa *figura difícil* encontrava sua melhor expressão na figura em escorço.

Ao tratar das figuras *di sotto in sù*, isto é, vistas de baixo para cima, Carlo Urbino tocava em um assunto delicadíssimo, porquanto extremamente estimado pelos pintores e teóricos italianos[39]. Vasari já havia afirmado que os escorços impunham as maiores dificuldades para os pintores, e que os *di sotto in sù* não podiam ser feitos sem o auxílio do natural ou de *modelos dispostos à altura adequada*[40]. Os exemplos de Mantegna, Rafael e Giulio Romano serviam como referência, e o interesse por esse gênero era continuamente renovado, sobretudo no norte da Itália. Efetivamente, Lomazzo sintetizaria muito bem essa questão ao afirmar que assim como o desenho era característico dos romanos, a cor dos venezianos e as *invenções bizarras* dos germânicos, do mesmo modo a perspectiva – e, por extensão, os

---

Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci, (traduit de l'anglais et présenté par Daniel Arasse), Paris: Flammarion, 1996, pp. 13 e 61; MARINELLI, Sergio, "The author of the Codex Huygens", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 44, 1981, pp. 214-220.

36 A exceção fica por conta dos trechos dedicados às proporções do cavalo, apresentados ao final do quarto livro.

37 Cf. f. 95r, in: PANOFSKY, 1996, pp. 46-47.

38 Cf. PINO, 1548, f. 16r.

39 Cf. PINO (1548, f. 15v), para quem os escorços constituem a *parte mais nobre da nossa arte*.

40 Cf. VASARI, 1966-1987, I, pp. 122-123.

escorços, isto é, a colocação dos corpos no espaço construído através da técnica da perspectiva – era característica dos lombardos[41].

O fólio 114r do códice apresenta uma figura colossal, de perfil, sentada sobre um pedestal e vista de baixo para cima. Como em outros fólios, Carlo Urbino propõe que ela seja retratada a partir de três distâncias, isto é, uma curta, uma mediana e uma longa. Com efeito, o desenho a partir da segunda distância não foi realizado, mas somente os outros dois, pelo que o autor revelava sua intenção de demonstrar as diferenças mais significativas resultantes daqueles extremos. Naturalmente que um escorço mais acentuado é obtido a partir da visão mais próxima, e isso fica bastante evidente no desenho. Carlo Urbino indicava dessa maneira que quando fosse o caso de realizar uma figura vista de baixo para cima ou de cima para baixo, então era necessário encontrar uma distância adequada para que as distorções fossem atenuadas. Ademais, não se pode deixar de notar que Carlo Urbino não expressa a interseção da pirâmide visual albertiana conforme a maneira tradicional, pois que ele utiliza arcos em vez de segmentos de reta para fazê-lo[42]. Desse modo, ele lançava-se de maneira extremamente original aos problemas da geometria euclidiana, abordando um assunto complexo que somente seria afrontado com propriedade nos séculos seguintes. Os limites impostos pelo que se conhecia da geometria no século XVI representavam um obstáculo praticamente instransponível quando se tentava projetar um campo de visão esférico sobre uma superfície plana, de modo que Carlo Urbino se propunha um fim sem dispor dos meios para alcançá-lo. De fato, em momento algum ele demonstra como os dados extraídos da interseção curva poderiam ser transferidos para o desenho final.

Nos fólios 111 e 112, Carlo Urbino finalmente menciona os modelos plásticos auxiliares. Ao que parece, trata-se da primeira crítica declarada ao uso desses modelos, posto que até então as censuras não eram dirigidas à prática em si, mas sim à maneira com que ela era empregada[43]. Ainda se referindo às figuras vistas *di sotto in sù*, Carlo Urbino inicia sua argumentação atribuindo grande importância à disposição dos corpos e dos objetos. Segundo ele, os corpos dispostos em locais elevados eram mais difíceis de serem executados, sendo que, mesmo entre esses, havia ainda dois grupos, um mais simples e outro mais complexo. Assim, ele definiu como *com parâmetro* os corpos para os quais há uma referência, isto é,

41 Cf. LOMAZZO, 1584, p. 317.

42 Apesar de o conteúdo expresso nesse quinto livro – dedicado aos escorços – constituir a parte do tratado mais independente de Leonardo – ou ao menos do que se conhece de seus escritos –, é preciso lembrar que Leonardo também se questionou a respeito das diferenças existentes entre a perspectiva artificial e a perspectiva curvilínea. Apesar disso, Leonardo jamais propôs que a perspectiva curvilínea fosse posta em prática pelo pintor. Cf., a respeito, KEMP, Martin, *The science of art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London: Yale University Press, 1990, pp. 49-50, 74-76.

43 Cf., e. g., VASARI, 1966-1987, V, pp. 189-192, 460-461.

aqueles assentados sobre pedestais, em nichos ou qualquer outra estrutura que pudesse orientar o artista. Em seguida, classificou como s*em parâmetro* aqueles corpos que ficam *entre nuvens e soltos no ar*. Esses, por não oferecerem limites capazes de nortear o pintor quanto à altura e à profundidade, eram considerados os mais difíceis de serem realizados. De acordo com Carlo Urbino, era justamente para a realização dessas posições complexas que alguns pintores costumavam recorrer aos modelos plásticos auxiliares, pelo que ele diz:

> [...] acreditavam e ainda acreditam alguns ótimos pintores – que desejam alcançar tal arte no formar os corpos – que a prática do retratar pequenos e bem acabados modelos de madeira, estuque, cera ou argila constitui a verdadeira arte da qual pode se servir o pintor para imitar os objetos. Sem consideração pela verdadeira ciência – na qual está depositado o todo das demonstrações que até aqui fizemos – [acreditam que possam] extrair desses modelos o desenho de acordo com o movimento e o ponto de vista e depois transferi-lo, em tamanho adequado, segundo deva ser realizado em parede ou tela. Esses pintores esforçavam-se e esforçam-se mais para ver os escorços, as luzes, as sombras e as invenções de movimentos do que para aprender ou executar a disposição dessas partes na subsequente transferência de um modelinho de mais ou menos um palmo ao tamanho maior – servindo-se deles, como digo, sem qualquer outra regra, pelo que temos visto muitíssimos e recorrentes erros.

Ora, Carlo Urbino estava interessado em oferecer aos pintores um manual prático fundamentado em uma sólida estrutura teórica. Por isso a necessidade de criticar aqueles que se valiam de subterfúgios essencialmente mecânicos como os modelos plásticos auxiliares; ao proceder assim, esses artistas desconsideravam o que Carlo Urbino considerava ser *a verdadeira ciência* da arte. Contudo, Carlo Urbino também tinha uma perfeita noção de que havia pintores para os quais esses modelos eram imprescindíveis. Para esses pintores, ele considera que os preceitos que estavam sendo apresentados ao menos deveriam ser conhecidos, sobretudo para que na transferência do *pequeno ao grande*, isto é, do modelo plástico de um palmo para a obra final, os eventuais pequenos erros não fossem ampliados. Enfim, depois de Carlo Urbino ter procedido com os comentários técnicos do desenho apresentado no fólio 111r[44], ele arremata o discurso com uma afirmação a um só tempo severa e complacente:

[44] Nesses comentários, Carlo Urbino chama a atenção para o fato de que, na visão mais próxima, o *cone* da pirâmide visual é maior do que na visão distante. Ele ressalta, no entanto, que a interseção dos cones, realizada por meio de arcos, produz ângulos mais obtusos na visão mais distante, pelo que o resultado dessa representação revelaria menores distorções. Trata-se, com efeito, de um tema basilar para Carlo Urbino, que se vale do teorema XXIV de *Ótica* de Euclides – *quanto mais o olho se aproximar da esfera, menos será visto e mais se acreditará ver* –, o qual ele já havia citado no fólio 94 (cf. PANOFSKY, 1996, pp. 46-47).

> E isso como advertência àqueles que se servem dos modelinhos, para não os privar deles, uma vez que são o auxílio daqueles que são desprovidos da parte mais nobre em que a nossa arte vai buscar a nobreza.

IV.

No momento em que essas críticas eram feitas e a literatura artística direcionava-se cada vez mais para temas especulativos, os modelos plásticos auxiliares começaram também a ser mencionados além das fronteiras da península itálica. Por exemplo, ao escrever a biografia de Cornelis Ketel, Karel van Mander afirma que o pintor modelou, por volta de 1595, um grupo de figuras, e ele encerra esse comentário dizendo que *daquele momento em diante* [Ketel] *começou a empregar a cera nos seus desenhos e pinturas, como costumavam fazer os italianos*[45]. Mais de um século depois, Gérard de Lairesse ainda descreveria minuciosamente a prática, a qual ele afirmou ter-lhe sido muito útil; ao final da passagem, no entanto, Lairesse teve o cuidado de dizer que, uma vez que já havia estudado profundamente os modelos plásticos, não mais sentia necessidade de utilizá-los[46].

Já no contexto francês do século XVII, sabemos que ao menos Henry Testelin, Roger de Piles e André Félibien eram conhecedores dessa prática artística[47]. Além disso, há o notório caso de Poussin, cujas encenações com modelinhos em uma espécie de teatro em miniatura foram descritas por Joachim von Sandrart, Félibien e Le Blond de la Tour[48].

Mas é na Espanha que gostaríamos de nos concentrar nesse momento, e isso porque o período de difusão dos modelos plásticos – e, por conseguinte, do *modelo renascentista* – coincide com a colonização da América. A transposição de um modelo cultural mais amplo não se dá pura e simplesmente a partir de uma vontade de transferir modelos políticos, religiosos ou ideológicos. Efetivamente, para que essas ideias sejam implementadas é preciso garantir os meios para tal, e quando os espanhóis se propuseram a conquistar os povos que habitavam o novo continente, logo trataram de fornecer os mecanismos mínimos para isso. No terreno artístico, inicialmente houve uma circulação de pinturas e gravuras, mas em pouco tempo também alguns artistas viajantes chegaram aos vice-reinados do Peru e de Nova Espanha. Não

45 Cf. VAN MANDER, Karel, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* (Introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos), Roma: Apeiron, 2000, p. 313.

46 Cf. LAIRESSE, Gérard de, *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent*, (Traduit du hollandais sur la seconde édition), 2 v., Paris: à l'Hôtel de Thou, 1787, I, pp. 135-136, mas sobretudo II, pp. 329-332.

47 Cf. RAGAZZI, 2010, pp. 258-259, 265-266.

48 Cf. BELLORI; FÉLIBIEN; PASSERI; SANDRART, *Vies de Poussin* , Paris: Macula, 1994, pp. 149, 261, 267-268.

havendo instituições oficiais como as academias europeias, foi a partir desses primeiros artistas que as práticas artísticas tradicionais da pintura foram introduzidas no Novo Mundo.

Tardiamente, já no século XVIII, Antonio Palomino abordou o tema dos modelos plásticos auxiliares em seu tratado sobre a pintura[49]. Esse autor chega a afirmar que as gravuras não eram suficientes como exemplos para a criação de novas pinturas, pelo que recomenda o uso de modelos vivos, de modelos plásticos e mesmo de manequins articulados – esses provavelmente confeccionados com madeira. Em suas palavras:

> Se pensar o pintor principiante ou avançado que para tudo o que tenha de fazer deva procurar uma estampa ou papel a propósito, enganar-se-á, porque apenas às vezes se sairá bem. Ainda que alguns tenham nisso facilidade e gênio, pois que sem dificuldade adaptam a figura que encontram, convertendo-a a seu modo, adicionando ou retirando algo, variando as insígnias, os instrumentos, os atributos, todavia isso será tarefa fácil apenas em uma figura cujas vestes não tenham precisão determinada – como as de um bispo ou religioso. Mas se se tratar de um traje secular, neste caso será mister, seguindo aquela mancha geral da figura que se encontrou, corrigir o traje, acomodando-o e inspirando-se no natural, vestindo um manequim – que este costuma ser grande ou pequeno [...] – ou então [utilizando] um modelo semelhante em atitude, vestido com papel rústico molhado, de acordo com a forma do traje que se deseja. E esse é o caminho da invenção, e é necessário de algum modo ir perdendo o medo[50].

Já há muitas décadas, vários estudos têm insistido na importância das gravuras para a criação da imaginária americana. Sem negar ou mesmo diminuir a importância dessa linha de investigação, será preciso também considerar o papel dos modelos plásticos nesse contexto. Embora aqui não seja possível abordar o tema com mais profundidade, quero apenas notar que tenho pesquisado desde 2012 a trajetória de Matteo Perez de Alecio – pintor italiano também conhecido como Matteo da Lecce e Mateo Pérez de Alesio. Trata-se de um artista que utilizava os modelos plásticos e que atuou em Roma, Valeta (Malta), Sevilha e Lima. Francisco Pacheco, que, ainda jovem, conheceu Matteo de Alecio em Sevilha, afirma tê-lo visto utilizando modelos de argila e cera[51], e a partir daí é possível conjecturar se ele não poderia também ter introduzido essa prática artística no Vice-reinado do Peru.

Pacheco ainda diz que Pablo de Céspedes – que frequentou o ambiente italiano –, Antonio Mohedano e El Greco utilizavam modelos plásticos auxiliares na preparação de suas

---

49 Cf. PALOMINO de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: M. Aguilar, 1947, pp. 474-475, 532, 568-570, 1157.

50 Cf. PALOMINO, 1947, p. 532.

51 Cf. PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2001, p. 443.

pinturas[52]. Ele sabia que Pellegrino Tibaldi havia utilizado *modelos em relevo* para a realização das pinturas da biblioteca do Escorial, e tinha certeza de que a excelência da pintura era decorrente de uma boa compreensão da escultura[53].

É claro que houve momentos em que essa tradição teve sua importância diminuída. Já foi diversas vezes notado como, para os maneiristas e depois também para os artistas barrocos, a presença do objeto era antes um embaraço do que um auxílio[54]. Para esses artistas, a realidade representava uma distração, mas também é preciso lembrar que eles atingiam esse estágio somente depois de terem passado por uma formação tradicional em que se defrontavam a todo momento com modelos concretos, os quais iam desde desenhos e pinturas até esculturas, estatuetas de cera e argila e modelos vivos. Houve períodos em que se acreditou que a arte acontecia apenas quando, esquecida a muito estudada realidade, o que restava era uma espécie de memória automatizada, memória da mão que dava maior vazão àquilo que o intelecto de cada homem escolhera misteriosamente guardar. Em todo caso, o fato é que as lições aprendidas através do estudo do natural, da escultura e dos modelos plásticos fizeram parte dessa memória enquanto durou a supremacia do *modelo renascentista*.

No século XIX, Gustave Moreau estudava as obras da Antiguidade, estudava Michelangelo e modelava a cera[55]. No final daquele século, Edgard Degas confessava, em uma entrevista a François Thiébault-Sisson, a importância que as figuras de cera tinham para si. Eis aqui o que o jornalista afirma ter ouvido de Degas:

> Quanto mais envelheci, mais me dei conta de que para chegar, em se tratando da interpretação de um animal, a uma exatidão tão perfeita que dê a sensação da vida é preciso recorrer às três dimensões, e isso não apenas porque a modelagem exige da parte do artista uma observação prolongada e uma faculdade de atenção mais sólida, mas porque o aproximativo aí não tem lugar. [...] É a mesma coisa para a interpretação da forma humana, sobretudo da forma em ação. Delineie uma figura de dançarina. O senhor pode, com um pouco de habilidade, iludir por um instante, mas não chegará, por maior que seja o escrúpulo empregado em sua tradução, a produzir mais do que uma silhueta sem espessura, sem o efeito de massa, sem volumes e que carecerá de exatidão. A verdade, o senhor somente obterá com o auxílio da modelagem, porque ela exerce sobre o artista um poder que o força a não negligenciar nada daquilo que conta. [...] É apenas para minha satisfação que modelei em cera animais e pessoas. Não foi para descansar da pintura ou do desenho, mas

52 Cf. PACHECO, 2001, p. 440.
53 Cf. PACHECO, 2001, p. 439 para Tibaldi, p. 101 para a importância da escultura.
54 Cf., e.g., OSSOLA, Carlo, *Autunno del Rinascimento – 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki, 1971, p. 96.
55 Cf. *GUSTAVE Moreau – L'homme aux figures de cire*. Paris: Somogy / Musée Gustave Moreau, 2010, sobretudo pp. 16-25 (por Marie-Cécile Forest), 36-37 (por Anne Pingeot); cf. também COOKE, Peter, *Gustave Moreau – Écrits sur l'art*, 2.v., Fontfroide: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 2002, p. 229.

> para dar a minhas pinturas e a meus desenhos mais expressão, mais ardor e mais vida[56].

Era o ano de 1897, e Degas, amargurado por conta da debilidade de sua visão, sentia ainda mais fortemente a convicção de que a pintura precisava das formas tridimensionais para existir. Para um artista como ele, a pintura ainda consistia, em grande medida, na imitação da realidade e na sua representação sobre o plano. Com Degas, no entanto, encerrava-se uma longa tradição, e o que denominamos como *modelo renascentista* cedia espaço para uma pintura mais interessada em sua essência, isto é, na simples representação de linhas e cores sobre um meio bidimensional.

É comum encontrarmos definições segundo as quais o homem atual, ocidental, seria ainda o resultado de ideias constituídas durante o Renascimento, com contribuições importantes da Reforma religiosa e da Contrarreforma. A América descoberta, afinal de contas, foi construída a partir dessas bases. O Renascimento ampliou horizontes, demoliu fronteiras. As navegações possibilitaram uma imagem mais precisa e completa do mundo e as trocas entre os povos intensificaram-se de tal maneira desde então que atualmente é possível estar conectado com praticamente qualquer parte do planeta. O conceito de universalidade passou a fazer mais sentido, ainda que no presente haja um expressivo movimento na direção contrária. A busca pelo regional, pelas identidades próprias, mostra que se compreendeu que para ser universal é antes preciso saber quem se é. Mas também já notava Burckhardt no século XIX, no seu clássico livro sobre a civilização do Renascimento italiano, que foi na Itália que a individualidade moderna se revelou pela primeira vez. Assimiladas essas ideias de universalidade e individualidade, talvez não faça mais sentido para os artistas dos dias de hoje o uso de aparatos para fazer a intermediação entre o pensamento e a obra de arte. O Renascimento sobrevive no presente como conceito, como ideia, não mais como prática, como *modus operandi*. Ainda assim, é preciso reconhecer que a transferência de práticas artísticas tipicamente renascentistas ao longo dos séculos foi importante para garantir que esses conceitos nos chegassem. Com essas práticas, transmitiu-se também um modo de pensar, um modo de compreender o mundo.

56 Cf. THIÉBAU[L]T-SISSON, François, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris: L'Échoppe, 1999.