

Duas lições de Giulio Romano para Cristoforo Sorte: continuidade e ruptura de uma tradição

*Two lessons from Giulio Romano to Cristoforo Sorte:
continuity and disruption of a tradition*

Alexandre Ragazzi*

Resumo

Neste artigo serão considerados métodos de trabalho empregados por Giulio Romano e a transferência desses métodos para o norte da Itália. Em Mântua, Cristoforo Sorte foi um dos muitos artistas que se aproximaram de Giulio Romano com a intenção de aprender o ofício da pintura. Sorte então publicou duas edições de suas *Observações sobre a pintura*, obra na qual é possível reconhecer uma mescla de continuidade e ruptura e que será aqui utilizada para explorar questões relativas a esse período de profunda transformação do pensamento.

Palavras-chave

Pintura italiana. Renascimento. Maneirismo.

Abstract

I will present in this paper some considerations about the methods used by Giulio Romano as well as their transference to north Italy. Cristoforo Sorte was one of the many artists who approached Giulio Romano in Mantua wishing to learn the craft of painting. Sorte published two editions of his *Osservazioni nella pittura*, a treatise in which it is possible to recognize a combination of continuity and disruption with the past, and which will be used

* Especialista em História da Arte do Século XX (EMBAP), mestre e doutor em História da Arte (UNICAMP), doutoramento (*Università degli Studi di Firenze* – UniFI). Professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte (UERJ). Contato: alexandreragazzi@yahoo.com.br.

here to explore some questions related to this period marked by significant transformations of thought.

Keywords

Italian painting. Renaissance. Mannerism.

Compreender como uma pintura foi realizada é algo tão importante quanto reconhecer o tema nela representado ou as razões que levaram à sua execução. Quando ultrapassamos as questões iniciais que nos revelam o que foi pintado e por que o foi, deparamo-nos com problemas que podem nos conduzir seja a uma história do estilo, das influências e afinidades, seja a uma história intrínseca à própria obra. Neste último caso, que é o que mais diretamente me interessa neste artigo, ficamos diante do processo de feitura da obra, do momento em que nos lembramos de que arte é técnica, trabalho manual, artesanal, não obstante todos os esforços feitos do Renascimento em diante para classificar pintura, escultura e arquitetura como artes liberais, como atividades mentais. No mundo contemporâneo, a transformação da arte em algo inteiramente conceitual tornou-se um ato recorrente, dependendo apenas da intenção do artista para se chegar ou não a isso. Mas tal fenômeno, é preciso lembrar, teve sua origem justamente na Itália no período que aqui será analisado.¹ Desde aquele momento, a prática começou a ser complementada pela teoria de modo mais intenso – e hoje percebemos que esse era um movimento crescente –, chegando ao extremo de ser suplantada por ela algumas vezes. O fato é que a justaposição desses questionamentos, o olhar a partir de vários pontos de vista que ora pode apontar para fora, ora para dentro da obra, conduz-nos à sua compreensão de forma mais completa, e chegar a isso é sempre necessário se desejamos conhecer melhor nosso passado e nosso presente.

Nos anos de 1574 e 1577, dois incêndios destruíram grande parte do *Palazzo Ducale* de Veneza. Para então refazer a decoração daquele importante símbolo da cidade, vários artistas foram convocados, entre os quais sobressaíam nomes como Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese e Palma il Giovane. Junto desses pintores, contudo, destacava-se também um artista que, embora seja menos conhecido nos dias atuais, era muito bem reputado àquela época, possuindo ampla experiência e variados talentos. Trata-se de Cristoforo Sorte, presente naquele episódio desde os primeiros estudos realizados pela comissão reunida para avaliar a extensão dos danos causados pelo fogo ao palácio.

¹ Cf. WILLIAMS, Robert. *Art, theory, and culture in Sixteenth-century Italy. From techne to metatechne*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

Em um primeiro momento, a contribuição de Sorte foi dada na qualidade de arquiteto. Era preciso considerar, antes de mais nada, a própria estrutura do edifício. Logo em seguida, no entanto, ele também foi solicitado para atuar na decoração interna do palácio,² sendo indicado para fazer os desenhos para os tetos da *Sala del Gran Consiglio* e da *Sala del Senato*. A intenção era criar uma estrutura ricamente ornamentada, repartida por molduras e frisos, a qual seria posteriormente pintada de acordo com o gosto então predominante em Veneza [ilustração 1]. Não se tratava, por conseguinte, de uma decoração com a qual se pretendesse criar um efeito inteiramente ilusionista através da contrafação rigorosa de arquiteturas; em vez disso, Sorte tentava corresponder às expectativas da moda local, a qual estava consolidada ao menos desde a década de 1560 – que se pense, por exemplo, nas obras realizadas por Tintoretto para a *Scuola di San Rocco*. Em todo caso, apesar de divergências com os executores do projeto que aqui não vêm ao caso mencionar, em linhas gerais os desenhos de Sorte acabaram sendo utilizados.

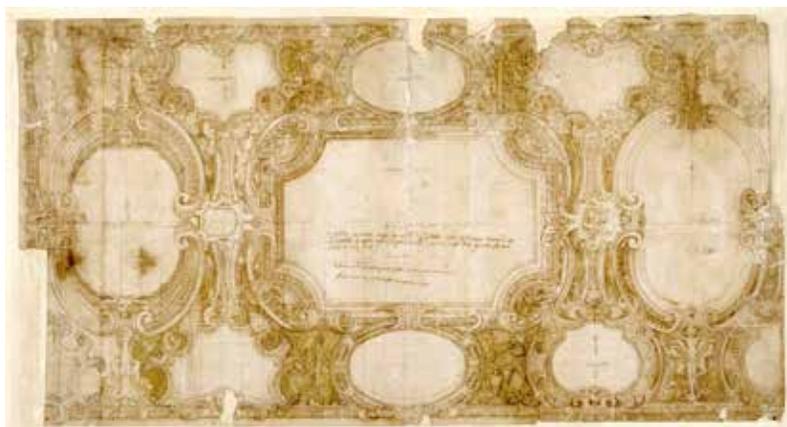


Ilustração 1: Cristoforo Sorte. *Desenho preparatório para o Palazzo Ducale de Veneza*, 1578. Fonte: Victoria and Albert Museum, Londres (Inv. E.509-1937).

Além dessas intervenções e como parte do conjunto decorativo idealizado para a *Sala del Senato*, Sorte foi contratado para pintar seis mapas representando toda a extensão do território veneziano.³ Tratava-se da retomada de um antigo projeto, o que nos remete a outra habilidade

² Cf. SCHULZ, Juergen. Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, (3), 1962, p. 193-208.

³ Cf. SCHULZ, 1962, p. 193-208. Cf. SCHULZ, Juergen. New maps and landscape drawings by Cristoforo Sorte. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n. 20 (1), 1976, p. 107-126.

desse polivalente artista. De fato, Sorte havia atuado, com considerável êxito, como cartógrafo.

De alguma forma, Cristoforo Sorte era um homem relativamente estranho à sua época. Atuou em uma vasta gama de profissões, desde as mencionadas atividades de arquiteto, desenhista e cartógrafo até chegar a exercer os ofícios de pintor, engenheiro civil e de irrigações.⁴ Mas se durante o Renascimento havia sido cultivada a ideia do exercício simultâneo de variadas atividades – Leonardo da Vinci, apesar das críticas surgidas ainda no século XVI, sendo talvez o caso mais emblemático dessa situação –, à época de Sorte insinuava-se uma certa intolerância no que diz respeito ao trânsito indiscriminado por tamanha quantidade de profissões. Alguma especificidade passou a ser exigida, e foi justamente como cartógrafo que Sorte alcançou seu sucesso mais expressivo.⁵

Perspectiva e anatomia podem ser consideradas como os mais emblemáticos exemplos da união entre arte e ciência durante o Renascimento. De um lado, uma teoria havia sido elaborada com o intuito de satisfazer a premente necessidade por uma representação do espaço que fosse o mais verossímil possível; de outro, se não havia uma teoria equivalente para a representação do corpo humano, ao menos havia o consenso de que um dos meios mais eficientes para a obtenção de uma convincente expressão plástica era o estudo pormenorizado da anatomia. Assim, o corpo humano, por meio do afrouxamento de amarras espirituais e religiosas, pôde ser profanado em nome da ciência e da arte. Ocorre, no entanto, que anatomia e perspectiva não eram as únicas disciplinas promotoras de tal integração. De fato, apesar de menos lembrada, a cartografia também estava inserida nesse contexto.

Ao contrário do que acontece em nossos dias, no século XVI a cartografia ainda possuía um forte componente artístico, de modo que, para o cartógrafo, a observância a procedimentos científicos para o levantamento dos dados topográficos era tão importante quanto o comprometimento com a imaginação. Naturalmente que era necessário manter, tanto quanto possível, a fidelidade à representação do território, mas o fato é que essa representação nem sempre era feita segundo uma exclusiva observação da natureza. Em vez disso, fazia parte do ofício do cartógrafo complementar essa observação e reconstituir mentalmente, através de sua fantasia, o que deveria ser a visão aérea de um território.⁶

⁴ Para dados biográficos sobre Sorte, cf. SCHULZ, 1962, sobretudo p. 193-195.

⁵ A respeito da dedicação de Sorte à cartografia depois que já havia se tornado um pintor ocasional, cf. SORTE, Christoforo. *Osservationi nella pittura. Con l'aggiunta d'una cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona*. Venetia: Gio. Ant. Rampazetto, 1594, f. 7r-v.

⁶ Sobre o assunto, cf. BARASCH, Moshe. Cristoforo Sorte as a critic of art. *Arte Lombarda*, X, 1965, p. 253-259, assim como SCHULZ, 1962, p. 205 e 1976, sobretudo p. 116 ss.

Foi a partir dessas premissas, compreendendo pintura e cartografia como atividades concatenadas, considerando a importância de uma fundamentação científica que não podia dispensar a fantasia, que Sorte publicou um livro intitulado *Osservazioni sopra la pittura*. Essa obra, que alcançou duas edições ainda enquanto Sorte vivia – uma em 1580, outra em 1594 –, insere-se na tradição setentrional que tendia a privilegiar o colorido no confronto com o desenho, sendo ainda importante por conter informações biográficas sobre alguns pintores da região e sobre a atuação do próprio Sorte como pintor de mapas.⁷

A fama do livro de Sorte, no entanto, deve-se em grande parte a uma breve e específica passagem em que o autor expõe, lado a lado, os dois mais significativos métodos para a representação pictórica de arquiteturas em perspectiva quando vistas de baixo para cima. Esse relato, ao qual retornaremos mais à frente, não encontra precedentes na literatura artística. Apesar disso, é preciso destacar que não foi unicamente graças a essa originalidade que o trecho se tornou célebre; na verdade, sua fama está também relacionada ao fato de Sorte ter se valido da autoridade de Giulio Romano. Com efeito, ao descrever as duas possibilidades, Sorte afirma estar reproduzindo procedimentos que aprendera quando de sua formação junto daquele pintor.

Cristoforo Sorte nasceu em Verona na primeira década do Quinhentos.⁸ Foi um dos muitos artistas que atuou sob a influência de Giulio Romano na corte mantuana de Federico II Gonzaga. Giulio Romano, que após um longo período de hesitação havia se transferido para Mântua em 1524, passou então a comandar uma enorme quantidade de encargos, os quais compreendiam desde os trabalhos de pintura e arquitetura até aqueles relativos à própria reestruturação urbanística da cidade. Sua presença na região acabou atraindo, seja por sua reputação, seja pela necessidade que tinha de formar mão-de-obra especializada, uma multidão de jovens ansiosos por aprender as técnicas do renomado artista. Cristoforo Sorte, durante a década de 1530, era um desses jovens.

De fato, essa informação faz com que os dados apresentados por Sorte assumam uma notável relevância, pois é possível ver na figura de Giulio Romano uma espécie de ponto de encontro de diversas regiões

Quanto ao método de Sorte segundo critérios científicos e práticos, cf. PAGANI, Lelio. Cristoforo Sorte, un cartografo veneto del Cinquecento e i suoi inediti topografici del territorio bergamasco. *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, v. 41, 1978-1979 e 1979-1980, p. 399-425, sobretudo p. 418 ss.

⁷ Cf. SORTE, Christoforo. *Osservazioni nella pittura*. Venetia: Girolamo Zenaro, 1580. Cf. também SORTE, 1594. Ademais, ainda sobre a questão do comprometimento com a imaginação, o colorido – que, segundo Sorte, não pode ser ensinado – pode ser considerado emblemático da função atribuída à fantasia por esse autor (SORTE, 1594, f. 7r).

⁸ Entre 1506 e 1510, segundo SCHULZ (1962, p. 193).

e gerações. Artista proveniente de Roma e da escola de Rafael, Giulio Romano pode ser vinculado a Primaticcio – que, entre 1526 e 1531, atuou em Mântua sob sua supervisão –, de modo que se relaciona também com os artistas que se transfeririam para a corte de Francisco I em Fontainebleau. Além disso, sua presença exercia influência sobre as escolas locais e era determinante para a formação da nova geração de artistas.

Ao menos parcialmente, os métodos descritos por Sorte já eram bastante tradicionais, em uso havia algum tempo no ambiente romano de onde Giulio Romano provinha. Esses métodos foram então transplantados e acabaram por ser projetados através dos jovens discípulos que Giulio Romano teve na corte dos Gonzaga. Por essas razões, o relato de Sorte constitui-se como um registro tanto de convergência quanto de disseminação de um modo de operar. Aquele conhecimento técnico trazido por Giulio Romano agora contava com condições para propagar-se entre a geração de artistas que se lhe seguia no norte da Itália. Daí a importância da passagem em questão; publicada aproximadamente meio século depois dos acontecimentos, era o registro da transferência de uma prática artística e do sucesso de sua recepção. Não por outra razão, no final do século XIX, o anônimo *codice Capponiano 132* da Biblioteca Vaticana – em que figuram desenhos provenientes da segunda edição do tratado de Sorte – foi erroneamente atribuído a Giulio Romano. A prática do mestre podia, de modo bastante verossímil, ser confundida com a teoria reapresentada por seus seguidores, e isso apenas empresta ainda mais credibilidade ao relato de Sorte.⁹

Passando agora ao ponto propriamente dito, de acordo com o primeiro desses métodos apresentados por Sorte, o pintor deveria utilizar os já então célebres pontos de distância e principal – este conhecido também como ponto de horizonte ou de perspectiva. Tratava-se do método fundamentado na projeção geométrica,¹⁰ sendo que Sorte advertia que o ponto de distância “deveria ser rebaixado”. Isso era preciso por se tratar de uma visão de baixo para cima em que os objetos seriam representados em escorços acentuados. Efetivamente, era apenas um expediente prático ao qual o artista deveria recorrer para não ter de afastar demasiadamente o ponto de distância.

Quanto à segunda possibilidade, construída a partir da prática e de um aparato mecânico característico do Quatrocentos e da primeira

⁹ Cf. SCHLOSSER, Julius Magnino. *La letteratura artistica*. 3. ed. Firenze: La Nuova Italia, 1964, p. 393 ss. Cf. ainda SALVO COZZO, Giuseppe. *I codici Capponiani della Biblioteca Vaticana*. Roma: Tipografia Vaticana, 1897, p. 117.

¹⁰ Cf. VIGNOLA-DANTI. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarii del R. P. M. Egnatio Danti...* Roma: Francesco Zannetti, 1583, p. 4 ss.

metade do Quinhentos, o artista era instigado a fazer uso de um espelho ao qual deveria sobrepor um modelo plástico substituinte do objeto a ser realizado. Sorte está se referindo a uma obra específica que havia pintado no *Palazzo Ducale* de Mântua, a qual lhe havia sido encomendada por Federico II Gonzaga. Essa informação já nos serve para delimitarmos um “terminus ante quem” para sua datação, pois o duque mantuano morreu em junho de 1540. Tratava-se, nas palavras de Sorte, de pintar uma galeria com “colunas tortas, balaústres e teto”. Infelizmente a obra não foi conservada, de maneira que, mais do que nunca, precisamos dar ouvidos à descrição oferecida pelo autor. A passagem é longa, mas merece ser citada integralmente. Ele diz:

Digo portanto que, quando eu estava sob a proteção do excelentíssimo senhor Federico Gonzaga, duque de Mântua, fui encarregado de pintar um aposento no castelo (do lado que oferece vista para o lago), o qual foi construído com o teto em forma de arco, com uma ampla área ao centro e com uma pequena nave ao redor. Nele deveria ser representada uma galeria com colunas tortas, balaústres e teto semelhante àqueles aposentos que há em Roma na sala de Sua Santidade, de tal modo que parecesse um bellissimo claustro.¹¹

E quando me exercitava com Giulio Romano (o qual era pródigo em bellissimo invenções, tanto em pintura e arquitetura quanto em perspectivas de planos e escorços), ele mostrou-me dois modos para conduzir a dita obra. O primeiro considera dois pontos, um dos quais deveria ser colocado no meio do espaço (que é o ponto para o qual convergem as linhas), ao passo que o outro seria disposto abaixo do horizonte. Isso deveria ser feito do mesmo modo que se observou na perspectiva do plano há pouco demonstrada,¹² seja no que se refere ao ponto para o qual convergem as linhas, seja quanto ao ponto disposto abaixo do horizonte.

O outro modo consiste em um espelho sobre o qual se entrelaça, em uma moldura, uma quadrícula com a mesma dimensão do espelho. Essa quadrícula deve ser feita com linha ou fios de seda preta, dividida em tantos quadrados quantos se quiser. Em seguida, ela deve ser disposta sobre o espelho, muito bem fixada. E querendo-se imitar no teto colunas, figuras ou outra coisa em escorço, deve-se fazer, primeiramente, o objeto que se quer pintar em relevo, isto é, deve-se fazer um modelo. Este deve ser colocado à altura adequada, à distância que deve ser representado, com a iluminação conveniente para que se possam ver a incidência das sombras e os relevos nos seus devidos lugares. E o mencionado espelho, sobreposto pela quadrícula, deve ser colocado embaixo [do modelo], no meio da sala ou lugar em que se há de pintar. É preciso garantir que o espelho seja o horizonte, mas que fique acomodado de tal modo que o reflexo de tudo que se há de imitar possa ser visto. Feito isso, é necessário que o pintor se instale adequadamente, com o

¹¹ Paola BAROCCHI (*Trattati d'arte del Cinquecento – Fra manierismo e Controriforma*. 3 v. Bari: Gius. Laterza, 1960-2, I, p. 297, n. 4) acredita que Sorte provavelmente estivesse aludindo à decoração da *Sala dei Pontefici* do *Appartamento Borgia* do Vaticano – refeita em 1525 por Giovanni da Udine e Perin del Vaga.

¹² Fazendo referência ao f. 19v, em que expõe o método tradicional – com ponto principal e ponto de distância – para a projeção em perspectiva quando não se trata de uma visão de baixo para cima.

olhar fixo, com um papel quadriculado em mãos, até que tenha delineado o que vê no espelho, insistindo nas sombras, nas esfumaturas e nas luzes com os seus reflexos apropriados. Se o que foi dito for seguido, sem nenhuma resistência há de se ver a obra alcançar sucesso, como prova a seguinte figura.¹³

Sorte aqui faz referência a um desenho impresso no fólio 21 *recto*, o qual representa, em escorço, uma coluna salomônica com relevos bastante salientes [ilustração 2]. Esse desenho aparece apenas na edição de 1594, e Paola Barocchi, ao republicar o tratado em 1960, por ter tido acesso somente à edição de 1580, procurou suprir essa lacuna com a produção de um desenho que representa uma arquitetura sendo projetada sobre um espelho [ilustração 3]. Embora o desenho proposto por Barocchi não apresente uma relação direta com o que foi inserido na edição de 1594, seguramente ilustra com muito mais precisão o método de Giulio Romano.

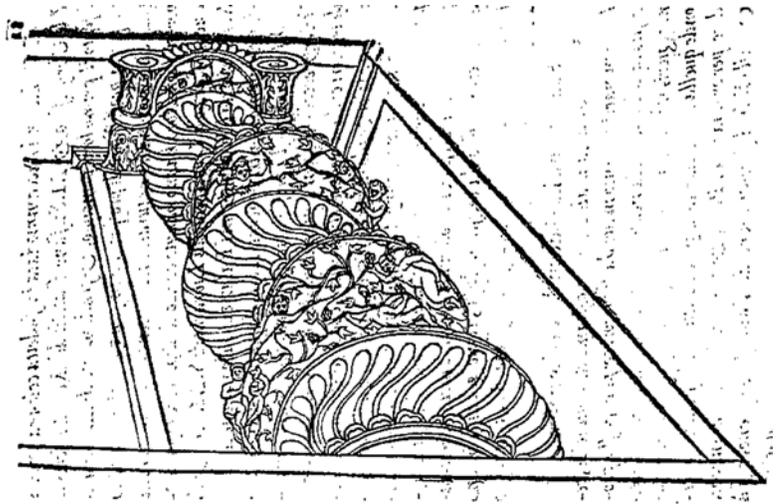


Ilustração 2: Cristoforo Sorte.

Fonte: SORTE, Christoforo. *Osservazioni nella pittura. Con l'aggiunta d'una cronicchetta dell'origine della magnifica città di Verona*. Venetia: Gio. Ant. Rampazetto, 1594, f. 21r.

¹³ SORTE, 1594, f. 20r-v.

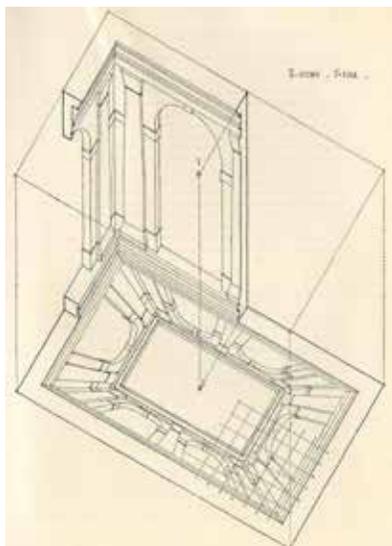


Ilustração 3: Ilustração proposta por Paola Barocchi (desenho de Milo Melani).

Fonte: *Trattati d'arte del Cinquecento – Fra manierismo e Controriforma*. 3 v. Bari: Gius. Laterza, 1960-2, I, p. 537.

Um desenho muito semelhante a esse feito por Sorte seria apresentado, no século seguinte, em um livro sobre arquitetura escrito pelo pintor e arquiteto paduano Gioseffe Viola Zanini [ilustração 4]. Esse desenho foi inserido em um capítulo introdutório da obra, o qual é dedicado à “perspectiva vista de baixo para cima que é feita nos tetos e abóbadas”. O autor, empenhado em revelar os expedientes necessários aos pintores para a realização de falsas arquiteturas, diz o seguinte:

[Desejo] tratar daquela perspectiva artificiosa que se faz em escorço com colunas tortas nas abóbadas e tetos, a qual faz parecer que os ambientes têm o dobro do tamanho [real]. Neste ilustríssimo Estado, os fundadores dessa especialidade foram os celebérrimos Cristoforo de' Rossi e seu irmão, Stefano, os quais pintaram aquele artificioso teto com colunas em escorço na igreja de *Santa Maria dell'Orto* em Veneza. E uma vez que essa perspectiva não é menos necessária aos pintores do que a outra, não me parece fora de propósito dizer algo a seu respeito, posto que certamente será útil a quem possuir inclinação natural para tal.¹⁴

¹⁴ VIOLA ZANINI, Gioseffe. *Della architettura*. Padova: Francesco Bolzetta, 1629, p. 30 ss. Sobre o assunto, cf. SCHULZ, Juergen. A forgotten chapter in the early history of 'Quadratura' painting: the fratelli Rosa. *The Burlington Magazine*, v. 103, n. 696, 1961, p. 90-102. Cf. ainda SCHULZ, 1976, p. 107-126 (especialmente p. 120, n. 27). Cf., enfim, 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, V, p. 430-431.

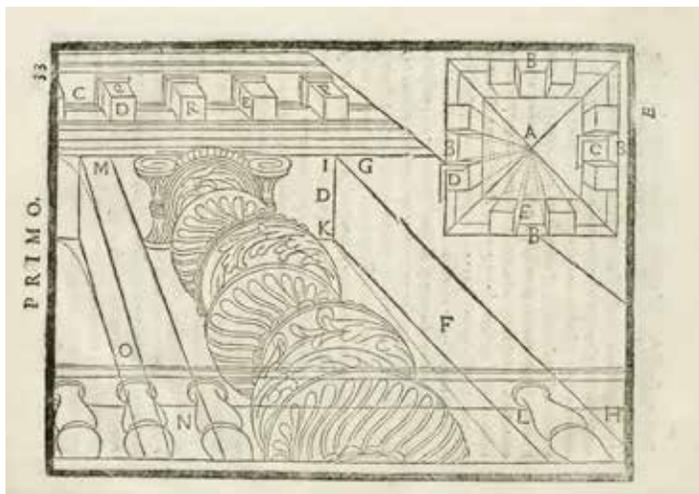


Ilustração 4: Gioseffe Viola Zanini.

Fonte: VIOLA ZANINI, Gioseffe. *Della architettura*. Padova: Francesco Bolzetta, 1629, p. 33.

Cristoforo e Stefano de’Rossi – ou Rosa, como mais comumente são conhecidos – atuaram na decoração de *Santa Maria dell’Orto* em 1556. A obra foi destruída em 1864 por conta do movimento neogótico que tentou fazer com que a igreja reassumisse suas feições originais.¹⁵ Em todo caso, pode-se ter uma ideia de como era a pintura através de dois exemplos, isto é, do próprio desenho apresentado por Viola Zanini e do trabalho que os irmãos Rosa fizeram em 1560 no teto da antessala da *Biblioteca Nazionale Marciana*.¹⁶ Nesse caso, as colunas não são torsas, mas o efeito ilusionista provavelmente deveria ser muito semelhante.

Embora Viola Zanini afirme que os irmãos Rosa foram os “fundadores” desse estilo decorativo, todavia devemos lembrar que Cristoforo Sorte reivindicava para si esse posto, uma vez que, como dissemos, ele assegurava ter pintado para Federico II Gonzaga um aposento do *Palazzo Ducale* de Mântua que seguia o mesmo gênero – e isso só pode ter ocorrido antes de 1540. O próprio Sorte, na sequência da passagem há pouco reproduzida, dá a entender que o desenho inserido no fôlio 21 *recto* da segunda edição de seu tratado – feito justamente a partir de uma das colunas espiraladas em escorço que ele pintara em Mântua – teria sido apresentado por ele aos irmãos Cristoforo e Stefano Rosa. Segundo Sorte, essa ocasião teria representado o “primeiro princípio e fundamento” dos irmãos Rosa na “profissão da perspectiva em escorço”. De fato, ao compararmos os dois

¹⁵ Cf. SCHULZ, 1961.

¹⁶ Ao centro da decoração ilusionista encontra-se a *Alegoria da Sabedoria*, de Tiziano.

desenhos [ilustrações 2 e 4], fica manifesta a semelhança, e mesmo que Sorte simplesmente estivesse tentando granjear para si algum prestígio ao se declarar iniciador dos então célebres irmãos Rosa, todavia é inegável a autoridade que Giulio Romano exerceu sobre todos eles. Ora, como Sorte afirmava ter aprendido os dois métodos, o teórico e o prático, diretamente de Giulio Romano, então é bastante plausível imaginar que também o método prático – com o expediente do espelho – tenha feito parte dos procedimentos empregados pelos irmãos Rosa.

A apresentação simultânea dos métodos teórico e prático demonstra um equilíbrio que, na verdade, era muito mais compatível com os pintores atuantes até os anos de 1550. Aqueles eram os artistas que tinham total liberdade para optar entre as duas possibilidades. Por um lado, podiam aderir ao primeiro método. Nesse caso, seria até mesmo uma forma de expressão compatível com o chamado “Renascimento pleno”, porquanto desde aquele período a fundamentação científica da produção pictórica era considerada uma premissa. Mas, por outro lado, esses artistas também podiam optar pela segunda via, isto é, aquela estritamente mecânica e que tinha na quadrícula um instrumento ainda plenamente satisfatório e capaz de proporcionar precisão àquilo que, de outro modo, seria pura circunstância.¹⁷ Em todo caso, é muito provável que a prática artística fosse composta por uma alternativa intermediária, a qual aliava os dois métodos e era aplicada sobretudo quando se tratava de realizar figuras humanas inseridas em um espaço arquitetônico. Efetivamente, é preciso notar que Sorte apenas menciona a possibilidade de realização de figuras quando aborda o segundo método.

Conforme já foi dito, a codificação da perspectiva havia sido bem-sucedida no que se refere à construção do espaço, mas não havia uma teoria equivalente para a figura humana. Piero della Francesca e Albrecht Dürer tentaram aplicar regras ao corpo humano de modo semelhante às regras aplicadas ao espaço, mas isso mais como uma possibilidade teórica do que como um método praticável. Devido à dificuldade da operação, na prática artística não era possível utilizar os mesmos pressupostos teóricos, já que o tempo se revelava como um grande obstáculo para isso. Assim, quando se tratava de esboços da figura humana, o mais comum era a utilização da quadrícula, sobretudo se articulada com o uso de modelos plásticos auxiliares.¹⁸ Por sua vez, no que se refere à realização

¹⁷ Em tempo e apenas para constar, naturalmente que o peculiar recurso ao espelho, tal qual proposto por Giulio Romano, podia ser dispensado, mas a essência dessa espécie de operação permanecia sempre a mesma.

¹⁸ Para a definição desse gênero de modelos, seja-me aqui permitido remeter à minha tese de doutorado: RAGAZZI, Alexandre. *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura*

do espaço arquitetônico, era muito desejável que ele fosse construído segundo as regras da perspectiva linear, de acordo com a coordenação dos pontos principal e de distância. Isso porque o espaço arquitetônico desempenhava também uma função estrutural para a inserção das figuras, de maneira que quanto mais precisa fosse essa estrutura, mais chances havia de se alcançar um resultado satisfatório.

Exemplo típico dessa interação metodológica pode ser encontrado em um desenho de uma *Minerva* feito por Primaticcio [ilustração 5]. Duas orientações de perspectiva foram seguidas, uma para a arquitetura, outra para a figura.¹⁹ Como notou Pietro Roccasecca, ao menos até a época de Giulio Romano e Primaticcio esses dois métodos não eram excludentes e, de certo modo, a cisão entre eles viria a antecipar a separação do trabalho tal qual seria posta em prática pelos pintores de quadratura – quando um artista passaria a dedicar-se inteiramente à contrafação das arquiteturas, o outro à das figuras.²⁰



Ilustração 5: Francesco Primaticcio. *Minerva*, c. 1543.

Fonte: D.A.G., Louvre, Paris (Inv. 8552r).

artística. Campinas: Unicamp, 2010 (disponível na biblioteca digital da Unicamp).

- ¹⁹ Robert SMITH (Natural versus scientific vision: The foreshortened figure in the Renaissance. *Gazette des Beaux-Arts*, n. 82, 1974, p. 239-248) chamou a atenção para o fato de que artistas como Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca e Mantegna não se incomodavam com eventuais discrepâncias entre representação da figura humana e representação do espaço.
- ²⁰ Cf. ROCCASECCA, Pietro. Modelli, prospettografi e ‘scurto’ delle figure nella prospettiva di Primaticcio. In: *Francesco Primaticcio Architetto*, Milano: Electa, 2005, p. 249. Cf. KEMP, Martin. *The science of art – Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven, London: Yale University Press, 1990, p. 72.

Também é oportuno considerar mais alguns elementos que só faziam acrescentar complexidade a todo esse cenário. Se, para os artistas que atuaram até meados do século, era possível encontrar um equilíbrio entre os métodos teórico e prático, pesava sobre os artistas da geração seguinte a necessidade de explicitar que sua atividade havia definitivamente se emancipado da condição de arte mecânica. Lomazzo, em *Idea* (o livro complementar de seu *Tratado sobre a arte da pintura*, de 1584), afirma abertamente que se podia operar através da prática ou da teoria, mas ele ressalta que aqueles que trabalhavam sem o amparo da teoria, não obstante a experiência que porventura tivessem ou a dedicação com que se entregassem à obra, jamais alcançariam a celebridade almejada.²¹ De certa forma, era preciso escolher entre as duas possibilidades, e é claro que um juízo de valor acompanhava essa escolha. Contudo, abraçar por completo os procedimentos teóricos, embora estivesse de acordo com o intelectualismo maneirista, representava uma opção que acabava consumindo mais esforços e tempo do que dispunham os artistas. Por isso os expedientes mecânicos não podiam ser completamente refutados. Afinal, na prática artística, como operar sem o auxílio deles? Em última instância, esses aparatos precisavam ser ocultados, mas não eliminados.

E como se não bastasse essa difícil conjuntura que inevitavelmente precisava ser enfrentada pelos artistas, havia ainda outro ingrediente que se lhe sobrepunha. A necessidade de comprometimento com uma orientação mecânica ou teórica começava a ser influenciada por outra alternativa, isto é, pela observância àquilo que podemos definir como modelo em seu sentido mais abstrato.

Durante o Renascimento, o termo modelo era empregado para designar um objeto concreto, algo dotado de uma estrutura corpórea. Nesse sentido, aproximava-se dos livros de modelos de origem medieval, da natureza, dos modelos vivos e dos modelos plásticos – os quais, geralmente por comodidade, eram empregados para substituir os modelos naturais. Quanto ao sentido mais amplo e genérico do termo, hoje amplamente difundido e aceito e que culminou com a incorporação da acepção abstrata do vocábulo, esse não fazia parte do repertório do artista renascentista. Já se demonstrou como os termos genéricos *concetto*, *idea*, *giudizio* e *diseño* foram aos poucos se mesclando e sobrepondo até o ponto em que foi possível compreender seu significado através da noção unificadora de modelo abstrato, intelectual.²² Em todo caso, isso

²¹ Cf. LOMAZZO, Gio. Paolo. *Idea del tempio della pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 3-4, 32.

²² KLEIN, Robert. 'Giudizio' e 'Gusto' na teoria da arte no Cinquecento. In: *A forma e o inteligível*, São Paulo: Edusp, 1998, p. 331-341.

aconteceria apenas muito mais tarde. De fato, no final do século XVII, Filippo Baldinucci, em seu dicionário de termos artísticos, ainda oferecia como definição para o verbete “modelo” apenas seu sentido concreto, afirmando que ele podia fazer referência tanto a algo artificial – feito de cera, argila, gesso ou madeira – quanto natural – nesse caso, os modelos vivos empregados para fins didáticos nas academias.²³

Ainda na continuação da supracitada passagem, Cristoforo Sorte declara que a iniciação dos irmãos Rosa – depois de eles terem compreendido as técnicas necessárias para a perfeita execução em escorço da coluna torsa apresentada no desenho impresso no tratado – teria sido complementada por eles próprios, pois que a esse domínio técnico souberam “acrescentar juízo e inclinação natural”. Segundo Sorte,

aqueles que desejem atingir o mais alto grau nesta ou em qualquer outra excelentíssima profissão precisam não apenas dos bons princípios e dos seguros fundamentos daquela matéria em que desejem se exercitar, mas também de inclinação natural, a qual trazem consigo proveniente dos influxos celestes [...]. E essa ideia natural (ou melhor, celeste instrução que nos infundem, para tal fim, os corpos superiores) não apenas nos ajuda a operar, mas, nas maiores e mais perfeitas excelências, com império governa.²⁴

Além dos conhecimentos teóricos e práticos, era necessária uma inclinação natural, de modo que Sorte entrelaçava saberes científicos, empíricos e inatos.²⁵ Ademais, é importante ressaltar que essa “inclinação natural”, por Sorte subitamente convertida em “ideia natural”, evidentemente possuía uma forte fundamentação neoplatônica. Com efeito, a reaparição do conceito de “ideia”, com sólida estrutura, mesclava em abundância platonismo e aristotelismo.

A segunda edição do tratado, de 1594, apresenta poucas diferenças em relação à edição original. Contudo, uma notável alteração foi realizada como preparação para o desfecho da obra, pois Sorte acrescentou um pequeno mas significativo trecho. Afirmando que os pintores, antes de tudo, devem ter excelente “desenho, perspectiva, proporção e colorido”, ele em seguida adverte que, “além disso, não sendo suficiente contrafazer as coisas naturais, visíveis e palpáveis, é também preciso que o perfeito pintor faça filosoficamente coisas imagináveis”.²⁶ A essa altura, mesmo

²³ BALDINUCCI, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione, 1681.

²⁴ SORTE, 1594, f. 21v, trecho também presente na edição de 1580 (f. 17r).

²⁵ Em termos gregos, *epistème, empeiria e physis*. Cf. LOMAZZO, 1590, p. 38-39, em que o autor considera que, além do conhecimento da prática e da teoria, é preciso *nascier pintor* para se alcançar a excelência na arte.

²⁶ SORTE, 1594, f. 22v; note-se, a propósito, como nessa passagem ecoa o pensamento de autores como Paolo Pino e Romano Alberti.

para um artista formado sob a influência de Giulio Romano de acordo com preceitos teóricos e práticos próprios do Renascimento, o método dos pontos principal e de distância ou o recurso aos modelos plásticos e à quadrícula não bastava. Se na edição de 1580 isso já podia ser entrevisto, o acréscimo de 1594 parece ter sido efetuado com a intenção de salientar uma tendência já amplamente difundida.²⁷ Os procedimentos miméticos que se fundamentavam no uso de modelos naturais e artificiais, os quais eram amparados por um sólido conhecimento teórico, agora eram também complementados pelo emprego de modelos provenientes da imaginação do artista.

Enfim, as *observações sobre a pintura* de Cristoforo Sorte representam um documento de um período de transição que, justamente por isso, é revelador não apenas da época em que foi escrito, mas também de seu passado mais imediato e dos novos tempos que já se anunciavam. Alguns aspectos dessa obra faziam com que ela se projetasse para o futuro sem, no entanto, que isso implicasse o rompimento dos vínculos com a tradição que lhe precedia. Os “quadraturistas” atuantes a partir do Seiscentos contavam, portanto, com uma base desde a qual podiam aperfeiçoar alguns procedimentos artísticos e rejeitar outros. Por exemplo, o método do espelho que Sorte afirma ter aprendido com Giulio Romano representava um expediente bastante facilitador no que se refere à realização das pinturas vistas de baixo para cima. Se foi efetivamente empregado por outros pintores durante os séculos XVII e XVIII, essa já é uma outra questão.

Recebido em: 14 de dezembro de 2016.

Aceito em: 04 de junho de 2017.

²⁷ Pelo que se percebe que não eram infundados os temores expressos por Armenini (ARMENINI, Gio. Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587, p. 223-224).