

O MARTE DE GIAMBOLOGNA: SOBRE O COLECIONISMO DE MODELOS PREPARATÓRIOS E ESTATUETAS DE BRONZE

Alexandre Ragazzi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Por que se colecionam objetos? De onde vem o hábito de reunir e guardar coisas que logo são destituídas de sua finalidade imediata? Seria esse ato algo inerente ao ser humano, universalmente válido? A resposta a esta última pergunta parece ser afirmativa, desde que seja descartada a ideia de uma organização sistemática que acabe por produzir um conjunto dotado de significado. Guardar e acumular objetos é o resultado do fato de termos memória e nos preocuparmos com o futuro. Por isso nos túmulos de muitas culturas antigas são encontrados objetos pessoais junto aos corpos enterrados; era para se certificar de que nada faltaria àqueles indivíduos na vida após a morte. Por isso ainda hoje é muito comum que em um funeral sejam colocadas dentro do caixão, junto ao morto, fotografias de seus familiares. Em ambos os casos, são fragmentos da realidade escolhidos para que o sujeito ou neles se reconheça, ou ao menos reconheça o ambiente social do qual fazia parte. Trata-se, portanto, de uma questão de identidade, individual ou coletiva. Em um sentido mais amplo, contudo, trata-se também de um jogo de intermediação entre o passado que se perdeu e o futuro que ainda não se conhece, território em que apenas a memória, o pensamento e a imaginação têm ação.

Ao guardar mesmo um objeto simples como uma pequena pedra, por qualquer que seja a razão que torne essa pedra especial, a intenção do indivíduo é de que aquele momento específico da coleta da pedra não seja esquecido e o acompanhe dali em diante. Mas se esse ato começar a se repetir e o mero guardar der espaço à organização de objetos que se assemelham ou se distinguem gerando um todo coerente, então estamos diante de algo que não pode ser estendido a toda a humanidade.

No Ocidente, já desde a Antiguidade – mas certamente de modo mais evidente a partir do Renascimento –, a atividade de um colecionador consciente do percurso formativo de sua coleção pode ser entendida como algo intencionalmente revelador de seu caráter¹. Em maior ou menor grau, o colecionismo tornou-se um meio de expressão para o indivíduo, para uma família ou mesmo para uma nação. As características do colecionador estão refletidas nos objetos pelos quais ele se interessa; nesse sentido, formar uma coleção significa projetar essa pessoa nos objetos reunidos, significa uma busca por perpetuar a vida através desses objetos.

Na *Metafísica*, Aristóteles afirma que *todos os homens, por natureza, desejam conhecer*². A busca pelo conhecimento seria, portanto, uma característica inerente ao ser humano. Sem isso, ele se desumaniza, perde a essência, aquilo que o constitui e que dá sentido ao seu viver. E entre as muitas formas de se buscar o conhecimento, é certo que o colecionismo aí também se insere. Em uma coleção, as classificações e associações mesclam-se, confundem-se, e o visitante idealmente tem liberdade para trilhar seu próprio percurso e construir algo original. Vale aqui lembrar, a propósito, do *teatro da memória* de Giulio Camillo Delminio (c. 1480-1544), em que o autor, resgatando a antiga tradição retórica da arte da memória, concebe um espaço físico destinado a promover múltiplas associações entre as imagens aí dispostas. Não obstante as orientações dadas por Camillo, o resultado desse processo inevitavelmente conduziria à criação de novas imagens, mentais, tudo dependendo do interesse e da personalidade de cada indivíduo que percorresse o teatro³. A organização do conhecimento humano através de uma coleção representa, pois, um

¹ Cf. CLIFFORD, James, *The predicament of culture – Twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988, capítulo 10 (On collecting art and culture), especialmente p. 218.

² *Metafísica*, I, 980a.

³ Cf. *L'idea del teatro*, texto publicado postumamente em 1550; essa obra foi traduzida para o português: ALMEIDA, Milton José de, *O teatro da memória de Giulio Camillo*, Campinas-Cotia: Editora da Unicamp / Ateliê Editorial, 2005. Cf. ainda YATES, Frances A., *A arte da memória*, Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

meio para se compreender o mundo, microcosmo deliberadamente forjado para esclarecer o macrocosmo.

A partir do final do Quatrocentos e durante todo o século seguinte, alguns homens pertencentes às elites culturais europeias deram um passo adiante em relação a essas questões; criaram as *Kunstkammern*, espécies de aposentos secretos destinados a custodiar o mundo em miniatura. Conhecidos como *gabinetes de curiosidades*, neles podiam ser reunidos e organizados não apenas quadros, desenhos, esculturas ou vestígios da Antiguidade, mas também corais e conchas, animais e plantas considerados exóticos, *pedras mágicas* e *chifres de unicórnios*⁴.

É preciso considerar, no entanto, que o caminho da organização do conhecimento apresenta-se apenas como uma das faces do sentido primordial do colecionismo. Há ainda outra, que a esta pode se interligar ou não. Trata-se do deleite, do simples prazer proporcionado pela contemplação de um objeto. De fato, essa será a via privilegiada nesta abordagem, pois embora as estatuetas de bronze muitas vezes fossem incluídas nos gabinetes de curiosidades – porque podiam evocar tanto a Antiguidade clássica quanto a ciência sob a forma de um modelo anatômico, por exemplo –, mesmo assim elas despertavam já desde algum tempo um grande interesse unicamente em razão de seu valor artístico.

Por conta da presença de Giambologna – a quem nos dedicaremos mais à frente – em Florença a partir de meados do século XVI, o contexto principal aqui considerado será a cidade dos Medici. E ali, mais de um século antes, alguns apreciadores da cultura clássica (que hoje denominamos como humanistas) passaram a se interessar não apenas pelos manuscritos que continham os grandes autores do mundo antigo, mas também por qualquer outro vestígio material que lhes proporcionasse experimentar de modo mais intenso a arte anterior à Idade Média. Poggio Bracciolini (1380-1459),

⁴ Que se pense na *Kunstammer* do imperador Rodolfo II, a qual era mantida em seu castelo de Praga; cf. DACOSTA KAUFMANN, Thomas, "Remarks on the collections of Rudolf II: the *Kunstammer* as a form of *representatio*", *Art Journal*, v. 38, n. 1, 1978, pp. 22-28.

por exemplo, conhecido por ter redescoberto importantes obras literárias de Cícero, Lucrécio, Quintiliano, Amiano Marcelino e diversos outros autores, também ornamentou os jardins e uma sala de sua vila em Valdarno (atualmente Terranuova Bracciolini) com esculturas antigas que obstinadamente procurava para si, evidente alusão ao modelo da vila tusculana de Cícero⁵. Esses humanistas compraziam-se em enfeitar seus gabinetes de estudo com moedas, medalhas, pequenos relevos, fragmentos de esculturas, bustos, estatuetas⁶. O fato de que em Florença e seus arredores as antiguidades eram muito menos abundantes do que em Roma apenas fazia com que eles fossem ainda mais ávidos pelas obras que paulatinamente eram encontradas.

Esse trabalho de coleta das peças antigas muitas vezes era realizado também por artistas. São notórios os casos, no norte da Itália, de Francesco Squarçione e Andrea Mantegna⁷. Donatello (1386-1466), com quem Poggio Bracciolini manteve uma estreita relação⁸, conhecia profundamente a estatuária clássica. Com efeito, Giorgio Vasari (1511-1574) afirma que foi Donatello quem convenceu Cosimo de Medici, o

⁵ Para se ter uma ideia quanto ao interesse de Poggio Bracciolini por esculturas antigas, veja-se SHEPHERD, William, *The life of Poggio Bracciolini*, 2ª ed., Liverpool: Harris Brothers, 1837, pp. 264 ss.

⁶ Cf. CHASTEL, André, *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: Estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, sobretudo pp. 79-86.

⁷ Cf. FAVARETTO, Irene, “La raccolta di sculture antiche di Francesco Squarçione tra leggenda e realtà”, in: SALMAZO, Alberta De Nicolò (Org.), *Francesco Squarçione – ‘Pictorum gymnasiarcha singularis’* – Atti delle Giornate di studio – Padova, 10-11 febbraio 1998, Padova: Il Poligrafo, 1999, pp. 233-244. Quanto a Mantegna e a recepção do método de Squarçione, cf. SCARDEONE, Bernardino, *De antiquitate Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea: Nicolaus Episcopus, 1560, p. 371: “Conforme se diz, Francesco Squarçione foi homem de grandíssimo juízo nessa arte, ainda que não de muito exercício. Todavia, possuiu esculturas e muitas pinturas, e instruiu através desse método e técnica Andrea [Mantegna] e seus demais discípulos, utilizando esses materiais mais do que os modelos produzidos por ele próprio [...]”; cf. ainda RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell’arte, ovvero delle vite degli’illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, I, pp. 67-68.

⁸ Cf. BUTTERFIELD, Andrew, “The rebirth of the sculpted portrait in 15th-century Florence”, in: PAOLOZZI STROZZI, Beatrice; BORMAND, Marc (Org.), *The springtime of the Renaissance – Sculpture and the arts in Florence 1400-1460*, Firenze: Mandragora, 2013, pp. 212-221.

Velho, a reunir em um mesmo local sua coleção: “[Donatello] foi a causa principal para que despertasse em Cosimo de Medici a vontade de trazer para Florença as antiguidades pertencentes à família Medici, as quais foram todas restauradas por ele⁹”.

A ideia de agrupar em Florença as obras clássicas coincide com a intensificação do mecenato dos Medici. Cosimo começava a estimular o que Lorenzo, o Magnífico, acabaria por transformar em um amplo programa político-cultural. De fato, foi entre esses anos que o célebre *Jardim de San Marco* passou a ser utilizado como depósito para a coleção mediciana. Já foi demonstrado que o Jardim foi adquirido por Cosimo em meados do século – e não em 1480 como se chegou a cogitar –, mas foi somente nos três ou quatro anos que antecederam a morte de Lorenzo, em 1492, que o local passou a atrair jovens artistas interessados em estudar as esculturas ali reunidas. *Mutatis mutandis*, os Medici assim constituíam uma coleção já em sintonia com os padrões modernos. Ao mesmo tempo em que havia uma forte ideologia conferindo coerência ao conjunto, estabelecendo até mesmo uma política de aquisição, já havia também uma preocupação didática.

Apesar de todo o ceticismo de André Chastel, não há razão para não reconhecer o Jardim de San Marco como precursor das academias modernas¹⁰. É evidente que Vasari, ao falar do Jardim como *escola e academia*¹¹, tinha apenas a intenção de chamar a atenção de Cosimo I de

⁹ VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Texto a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987, III, p. 220. Essa e as demais traduções aqui presentes são de minha autoria.

¹⁰ Cf. CHASTEL, André, *op. cit.*, pp. 63 ss. Cf. ainda CHASTEL, André, “Vasari et la légende médicéenne: L'école du Jardin de Saint Marc”, in: *Studi Vasariani – Atti del Convegno Internazionale per il IV centenario della prima edizione delle 'Vite' del Vasari*, Firenze: Sansoni, 1952, pp. 159-167. Em oposição a Chastel, veja-se PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: passado e presente*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 e o comentário de Luiz Marques à biografia de Michelangelo, in: VASARI, Giorgio, *Vida de Michelangelo Buonarroti: Florentino – Pintor, escultor e arquiteto (1568)*, Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 79, n. 47.

¹¹ Cf. VASARI, Giorgio, *op. cit.*, IV, p. 124 (vida de Pietro Torrigiano).

Medici para a importância de governantes estimularem as artes e a formação de novos artistas. Queria lembrar ao futuro grão-duque da Toscana, membro distante do ramo principal da família Medici, as glórias passadas da época de Lorenzo, as quais a *Fortuna* tão abruptamente havia interrompido. Por isso, mesmo com a atuação de Bertoldo di Giovanni (c. 1420-1491), discípulo de Donatello, como responsável pelo Jardim, não é o caso de se pensar em um programa didático planejado. Isso somente começaria a acontecer na *Accademia do Desenho*, fundada por Vasari em 1563 sob a proteção de Cosimo I, e sobretudo a partir da década seguinte¹². De fato, Vasari descreve o Jardim já na edição *torrentiniana* (1550), mas é apenas na edição *giuntina* (1568) que ele fala em *escola e academia*. Na primeira edição, tratava de convencer Cosimo I a ampliar seu mecenato; na segunda, referia-se a uma ambição já realizada valendo-se de um anacronismo que facilmente pode ser reconhecido e justificado.

É um fato notório que em Florença, durante a segunda metade do século XV, em meio ao intelectualizado contexto neoplatônico estimulado por Lorenzo, o Magnífico, estatuetas de bronze com temas clássicos passaram a ser extremamente valorizadas. Como exemplo, vamos nos limitar aqui a dois casos.

O primeiro é o de uma estatueta muitíssimas vezes replicada durante o Renascimento. Ficou conhecida como *Ignudo della paura*, pois representa um homem nu, com as pernas afastadas uma da outra e com os braços flexionados, de modo que as mãos, à altura do peito, emolduram o rosto do personagem, gerando a impressão de que ele poderia estar assustado. Há um consenso de que esse tipo foi realizado a partir de um original da Antiguidade (de bronze ou mármore), o qual, no entanto, perdeu-se. O que os renascentistas não sabiam é que aquela figura na verdade representa

¹² Cf. WAŻBIŃSKI, Zygmunt, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento – Idea e istituzione*, Firenze: Olschki, 1987; cf. ainda BARZMAN, Karen-Edis, *The Florentine Academy and the early modern state: The discipline of disegno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

um Mársias no ato de empunhar duas flautas¹³. Em todo caso, a fortuna desse modelo foi enorme, e destacam-se, entre os exemplares mais conhecidos, o da *Galleria Estense* (Módena), o da *Frick Collection* (Nova Iorque) e o do *Bargello* (Florença) [Fig. 1]. Quanto à autoria, jamais foi possível determiná-la com segurança, o que nos conduz a um grande problema em relação às estatuetas brônzeas do Quatrocentos italiano. Não havia interesse, tanto de artistas quanto de comitentes, em registrar o autor da obra¹⁴. O valor atribuído a essas peças provinha justamente da capacidade de poderem passar por obras antigas, de maneira que não fazia sentido vinculá-las a um artista contemporâneo. É certo, no entanto, que há uma probabilidade muito grande de que alguma das versões, notadamente a do *Bargello*, tenha sido executada por Antonio Pollaiuolo (1431-1498) ou por alguém próximo a ele¹⁵.

Em algumas das pinturas de Pollaiuolo, a posição do Mársias ressurgue quase como se fosse uma aparição. É o caso de *Hércules e a Hidra* [Fig. 2] e do *Martírio de São Sebastião* (*National Gallery*, Londres). Já à primeira vista, pode-se notar que a pose do modelo tridimensional não corresponde exatamente às versões bidimensionais. Isso, no entanto, apenas indica o uso de um modelo plástico auxiliar. Pollaiuolo, ourives de formação e hábil modelador, recorreu a uma prática tipicamente italiana desenvolvida durante o século XV. Assim, como auxílio à sua produção pictórica, reproduziu em cera ou argila as figuras de que necessitava, e a maleabilidade desses materiais permitiu-lhe ajustar a pose do modelo de

¹³ Algumas versões da imagem podem ser vistas no banco de dados iconográfico do Instituto Warburg, disponível em <http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php>, através de uma busca por "piping marsyas" – acesso em 27/08/2016. Ademais, o *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, disponível em <<http://www.census.de>>, oferece valiosíssimo material comparativo sobre o tema – acesso em 27/08/2016.

¹⁴ Cf. POPE-HENNESSY, John, "Italian bronze statuettes – I", *The Burlington Magazine*, v. 105, n. 718, 1963, pp. 14-23; POPE-HENNESSY, John, "Italian bronze statuettes – II", *The Burlington Magazine*, v. 105, n. 719, 1963, pp. 58-71.

¹⁵ Cf. FUSCO, Laurie, "The use of sculptural models by painters in fifteenth-century Italy", *The Art Bulletin*, v. 64, n. 2, 1982, pp. 175-194. Cf. também MIDDELDORF, Ulrich, "Su alcuni bronzetti all'antica del Quattrocento", in: *Raccolta di scritti: that is, collected writings*, II, 1939-1973, Firenze: S.P.E.S., 1980, pp. 243-255.

acordo com as atitudes exigidas nas encenações pintadas¹⁶. Desse modo, o *Ignudo della paura* cumpriu uma dupla função: de um lado atuou como modelo, conferindo, por se tratar de uma peça clássica, autoridade à obra nascente de Pollaiolo; de outro, mais importante no que se refere ao despertar do gosto por essa espécie de objeto, ajudou a alimentar, juntamente com inúmeras outras estatuetas que contrafaziam o antigo, o desejo das elites culturais italianas, mas não sem deixar uma sensação de que havia ali uma avidez praticamente insaciável.



Figura 1
Mársias (Ignudo della paura)
Réplica do antigo, segunda metade do século XV
Bargello, Florença



Figura 2
Antonio Pollaiolo
Hércules e a Hidra, c. 1470
Uffizi, Florença

Quanto ao segundo caso escolhido para demonstrar a estima em que eram tidas as estatuetas de bronze durante a segunda metade do

¹⁶ Remeto aqui à pesquisa sobre o tema que realizei durante meu doutoramento: 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*, Campinas: Unicamp, 2010, disponível na biblioteca digital da Universidade Estadual de Campinas e no endereço <<https://uerj.academia.edu/AlexandreRagazzi>> – acesso em 27/08/2016.

Quattrocentos, podemos continuar com Antonio Pollaiuolo, mas agora com uma produção original sua. O grupo conhecido como *Hércules e Anteu* [Fig. 3] provavelmente foi fundido em algum momento entre 1475 e 1480¹⁷. Representa Hércules que, determinado a arrancar a vida do gigante Anteu, estrangula-o à altura da cintura ao mesmo tempo em que o suspende no ar. Desse modo, Hércules cortava os laços do gigante com a mãe, Geia, única forma de vencê-lo, posto que Geia fazia o filho recobrar as forças sempre que ele tocava a terra.



Figura 3
Antonio Pollaiuolo
Hércules e Anteu, c. 1478
Bargello, Florença



Figura 4
Antonio Pollaiuolo
Hércules e Anteu, c. 1470
Uffizi, Florença

Na verdade, Pollaiolo já havia retratado o tema outras duas vezes. A primeira quando pintou, ainda na década de 1460, três grandes telas tendo Hércules como personagem principal; decoravam o palácio Medici de *via*

¹⁷ A peça mede 36 cm de altura, 46 cm contando com a base. Cf. CIARONI, Andrea; AVERY, Charles, *Dai Medici al Bargello – Volume Secondo: I bronzi del Rinascimento – Il Quattrocento*, Pesaro: Altomani & Sons, 2007, pp. 176 ss.

Larga, mas foram perdidas¹⁸. Segundo nos conta Vasari, o herói contraía os músculos e nervos de tal modo que se viam reflexos por todo seu corpo, desde os dedos dos pés que se levantavam até os dentes que rangiam; quanto a Anteu, perdia as forças e, com a boca aberta, entregava o espírito. Essa descrição é compatível com a segunda versão realizada por Pollaiuolo, que, ao que tudo indica, replicou em pequeno formato as três telas¹⁹. O *Hércules e Anteu* dos Uffizi [Fig. 4], pequena pintura a têmpera sobre madeira, apresenta duas figuras que se destacam em meio a uma paisagem – hoje muito danificada. Mas está ali, muito clara, a linha precisa de Pollaiuolo que circunscreve e delimita perfeitamente os corpos dos antagonistas. E são corpos musculosos, de aspecto até mesmo bruto, entrelaçados em um abraço mortal. Em comparação ao grupo tridimensional, apesar da semelhança formal quanto à pose das figuras, há uma imensa distância, pois, nesse caso, o tratamento dado à superfície é delicado, precioso, verdadeira expressão do trabalho de um ourives muitíssimo familiarizado com a estatuária e os modelos clássicos²⁰.

Todo esse esmero, esse perfeccionismo destinado a traduzir para três dimensões as pinturas anteriores, servia para atender aos mesmos homens que apreciavam estatuetas clássicas e estatuetas que reproduziam as formas clássicas – como no caso do *Ignudo della paura*. A novidade é que agora se tratava de uma composição original, a qual, no máximo, emulava o clássico.

*

A princípio e de modo generalizado, quando um comitente encomendava uma pintura ou escultura a um artista até meados do século XV, dava-se

¹⁸ De acordo com Vasari, Pollaiuolo ainda pintou *Hércules e o leão de Nemeia* e *Hércules e a Hidra* (cf. VASARI, Giorgio, *op. cit.*, III, pp. 504-505).

¹⁹ Apenas duas delas subsistem; além do *Hércules e Anteu*, restou ainda *Hércules e a Hidra* [Fig. 2].

²⁰ Para mais informações sobre essas obras de Pollaiuolo, vejam-se ETTLINGER, Leopold D., *Antonio and Piero Pollaiuolo – Complete edition with a critical catalogue*, Oxford: Phaidon, 1978 e WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo brothers – The arts of Florence and Rome*, New Haven, London: Yale University Press, 2005.

por satisfeito com a obra entregue dentro do prazo estipulado. Não lhe interessavam os expedientes adotados pelo artista para alcançar o resultado final. Assim, esse comitente não via a menor razão para querer para si os desenhos e modelos elaborados pelo artista como passos preparatórios para a obra. Por isso hoje são relativamente raros os desenhos feitos à época de Giotto, Taddeo Gaddi ou Masaccio, e a situação é ainda pior no que se refere a modelos tridimensionais, de cera ou argila. A menos que se tratasse de um desenho ou modelo guardado por outro artista, preocupado em ter consigo bons exemplos de sua profissão, não havia sentido em preservar algo inacabado, por mais estranho que isso possa nos parecer.

Foi, contudo, a partir dessa mesma época que esse cenário começou a se inverter. De fato, é possível constatar, percorrendo os inventários das grandes coleções espalhadas pelo mundo, que o número de desenhos conservados cresceu drasticamente a partir da segunda metade do século XV, e, daquele momento em diante, essa tendência apenas se intensificou. Quem, nos dias de hoje, não gostaria de possuir o mais insignificante desses esboços? Seria emoldurado, colocado em um local destacado da sala de estar, admirado e mesmo venerado. Não passa pela cabeça de mais ninguém desprezar nem mesmo meros rabiscos de um artista renomado. Isso porque não apenas a obra finalizada interessa agora, mas também o processo trilhado pelo artista. Como ele fez aquilo? É o que se perguntam, maravilhados, os visitantes de uma exposição sobre o Renascimento italiano, o Impressionismo francês ou os grandes mestres flamengos. O fato é que uma obra de arte assim se desdobra, faz-se literalmente múltipla, decomposta não pelas interpretações dos observadores, mas pelas próprias mãos do artista. Seguindo por esse caminho, que é um caminho de contramão, é como se o tempo se invertesse, e do completo vai-se ao incompleto, do perfeito vai-se ao imperfeito, até que, em um instante subversivo, o finito dá lugar ao infinito.

No mundo antigo, o termo infinito comportava um sentido negativo, posto que era algo inacabado, *não-finito*. Já a moderna noção de infinito remete

a algo positivo que, ao menos potencialmente, guarda em sua essência um destino melhor. Um amor infinito é um amor sem fim e, portanto, é bom. Essa noção foi vivamente encorajada a partir do Renascimento graças a uma nova visão do cosmos. Foram sentidos ecos na filosofia e nas artes – que se pense, naturalmente, na codificação da perspectiva linear com ponto de fuga no infinito –, os quais logo se estenderam a vários outros campos do saber. De alguma maneira, essa reviravolta conceitual, o infinito imperfeito que cede lugar ao infinito desconhecido e pleno de possibilidades, está presente nas obras de arte e nas etapas preparatórias das obras de arte que agora interpretamos. Aquilo que anteriormente não tinha valor, agora é valorizado porque permite compreender melhor tanto a obra de arte quanto o artista que a realizou e, é claro, porque então surge uma possibilidade para reconhecer a beleza que há no incompleto, no imperfeito e no infinito²¹.

Em 1515, papa Leão X, nascido Giovanni de Medici, tomou uma decisão que acabaria tendo grande importância na difusão do Renascimento italiano pela Europa. Encomendou a Rafael Sanzio a realização de dez cartões que seriam utilizados como modelo para a confecção de tapeçarias destinadas a recobrir o registro inferior da Capela Sistina. Mas em vez de mandar tecer as imensas peças na Itália, preferiu enviar os cartões de Rafael para Bruxelas, para o ateliê de Pieter van Aelst. Bruxelas era o principal centro produtor de tapeçarias e não havia na Itália condições para executar aquele trabalho com a mesma competência. Esse inconveniente, no entanto, foi prontamente transformado pelo papa em uma oportunidade para exportar a cultura italiana para o norte da Europa.

²¹ Cf. essa linha de pensamento com a visão de Carmelo Occhipinti a respeito do *non finito* nas obras Leonardo da Vinci. As obras inacabadas de Leonardo deixavam-se ver em seu processo, revelando o próprio procedimento produtor daquele *inexplicável prodígio* que deixava atônitos os contemporâneos. Occhipinti, analisando um epigrama de Giano Lascaris sobre a *Santa Ana* (Louvre, Paris), nota que esse autor, valendo-se de um repertório clássico e ciente de que os antigos não possuíam uma palavra para designar o conceito de *non finito*, utilizou o participio *inchoata* (no sentido de apenas *iniciada*) para referir-se à obra de Leonardo. Cf. OCCHIPINTI, Carmelo, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia – Fama, ecrasi, stile*, Roma: Carocci, 2011, p. 85.

Os cartões de uma obra são os desenhos preparatórios feitos já com as mesmas dimensões da obra final. Último passo de um longo processo, os cartões já deveriam ter a composição inteiramente resolvida, tal qual seria transferida para o quadro ou parede. Nesse processo de transferência, no entanto, os cartões se perdiam, posto que qualquer que fosse a técnica utilizada, o *spolvero* ou a ponta seca (*calco*), as folhas acabavam perfuradas ou totalmente mutiladas²². Eram, afinal, desenhos simples que apenas indicavam as linhas principais da composição e que, depois de tudo, ainda ficavam danificados. É por isso que praticamente não foram conservados cartões anteriores a 1480; sabemos que foram utilizados apenas pelas marcas deixadas em algumas pinturas. Acontece que, no início do Quinhentos, os cartões atingiram tamanho grau de perfeição que muitas vezes não havia como o comitente consentir que fossem descartados depois de utilizados. Era o ideal do *ben finito cartone*, o qual seria muito bem definido no final do século, quando Giovanni Battista Armenini declarou que os cartões eram a mais perfeita manifestação que a arte do desenho era capaz de expressar²³.

No século XVII, sete dos cartões realizados por Rafael para as tapeçarias da Capela Sistina foram levados para a Inglaterra e desde o século XIX estão expostos no *Victoria and Albert Museum*, em Londres²⁴. Basta vê-los para entender sua fortuna e as razões pelas quais não foram destruídos, apesar dos danos decorrentes das perfurações a que foram submetidos. É certo que esses cartões de Rafael constituem um caso limite, pois atingiram um nível extremo de perfeição. Mas é por isso mesmo que representam um momento notável do processo de valorização das etapas preparatórias de uma obra e de seu colecionismo. Como consequência

²² No caso da pintura a óleo, introduzida na Itália somente a partir do último quartel do Quatrocentos, muitas vezes os cartões eram dispensados, pois era bastante comum que o artista se valesse apenas da quadrícula (o véu albertiano) para transferir seus desenhos para a tela.

²³ Cf. ARMENINI, Gio. Battista, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587, pp. 99-100.

²⁴ Imagens disponíveis em <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons/>>, acesso em 27/08/2016.

mais impressionante dessa nova situação, surgiu até mesmo a necessidade de que fossem feitos cartões substitutos, isto é, o artista devia preparar dois cartões, um para mostrar ao comitente e outro que efetivamente seria utilizado para a realização da obra. Era como comprar uma pintura e levar duas²⁵.

Ainda no *Victoria and Albert Museum*, é possível contemplar o raro exemplar com a *Deposição da cruz*, de Jacopo Sansovino (1486-1570). No início de sua atividade artística, Sansovino encontrou proteção em Roma junto do cardeal Domenico della Rovere²⁶. Eram os anos de 1508, época em que Pietro Perugino realizava os afrescos da abóbada da *Stanza dell'Incendio di Borgo* no Vaticano. O jovem escultor e o então experiente pintor viviam juntos sob a proteção do cardeal, e da amizade entre os dois surgiram os modelos de cera que compõem o mencionado grupo da *Deposição da cruz*²⁷. De acordo com Vasari,

Tendo visto Pietro a bela maneira de Sansovino, conseguiu que ele lhe fizesse muitos modelos de cera, e entre outros um Cristo deitado da cruz, com muitas escadas e figuras, algo que de fato era belíssimo. Essa peça, junto de outras coisas dessa espécie e modelos de diversas fantasias foram depois todos recolhidos pelo senhor Giovanni Gaddi e hoje estão na casa deste em Florença, na praça da Madona²⁸.

Não há razão para duvidarmos de Vasari nesse caso, pois sabemos que Perugino efetivamente utilizou o grupo como modelo para uma de suas

²⁵ Para se compreender mais a fundo as funções atribuídas aos cartões na tradição italiana, aconselho a leitura do belo livro de Carmen C. Bambach (BAMBACH, Carmen C., *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and practice, 1300-1600*, New York: Cambridge University Press, 1999).

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 Imagem disponível em <<http://collections.vam.ac.uk/item/O39628/the-descent-from-the-cross-model-sansovino-jacopo/>>, acesso em 27/08/2016.

²⁸ VASARI, Giorgio, *op. cit.*, VI, p. 179.

pinturas – um afresco hoje bastante danificado em Città della Pieve –, e que a composição inspirou ao menos outras sete obras, entre as quais se destaca a de Francesco Ubertini, o Bacchiacca²⁹. Desse modo, essa seria a mais antiga obra de Sansovino que nos chegou, posto que a primeiras esculturas suas documentadas datam de seu retorno a Florença, em 1511³⁰. O extraordinário aqui, entretanto, não se limita ao fato de o pintor, provavelmente sem habilidade para a modelagem, ter recorrido a um escultor para fornecer-lhe os modelos de que necessitava. É igualmente digno de nota que um colecionador, Giovanni Gaddi, tenha se interessado em preservar aqueles que à época deviam ser considerados pela maioria das pessoas como pequenos e modestos modelos de cera.



Figura 5
Giambologna (a partir de)
Marte, c. 1565-1570
Bronze
38,0 x 17,5 x 18,0 cm
Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro

²⁹ Pintura conservada nos *Uffizi*, Florença, cuja imagem está disponível em <<https://www.uffizifirenze.it/deposizione-dalla-croce.html>>, acesso em 27/08/2016. Quanto às demais versões, espalhadas por coleções em Roma, Milão, Veneza, Bassano del Grappa e Greenville (EUA), foram atribuídas tanto a um seguidor de Perugino quanto a artistas variados como Andrea del Sarto, Puligo ou Visino, Giulio Campi ou Vincenzo Campi.

³⁰ Cf. MIDDELDORF, Ulrich, “Sull’attività della bottega di Jacopo Sansovino”, in: *Raccolta di scritti: that is, collected writings*, I, 1924-1938, Firenze: S.P.E.S., 1979-1980, pp. 217-228 (sobretudo pp. 220-224).

Assim, brevemente considerado o colecionismo de estatuetas de bronze e de modelos preparatórios através dos exemplos de Pollaiolo, Rafael e Sansovino, será possível compreender mais facilmente o contexto em que iria atuar Giambologna, autor do protótipo para o pequeno bronze que representa o *Marte* pertencente ao acervo da Fundação Eva Klabin (FEK) [Fig. 5].

Giambologna (1529-1608), nascido em Douai, território flamengo (hoje francês), chegou a Roma por volta de 1550, mas foi em Florença, onde se estabeleceu provavelmente a partir de 1552, que ele criou a maior parte de suas esculturas. Quanto ao cenário do colecionismo italiano esboçado até aqui, é certo que entre a virada do século XV para o XVI e a chegada de Giambologna ele só fez consolidar-se. O que dizer de colecionadores vorazes como os irmãos Alfonso I e Isabella d'Este ou como Júlio II e o cardeal Raffaele Riario, seu primo? Pietro Aretino, por exemplo, costumava pedir, sem cerimônia, pequenos desenhos aos artistas com os quais tinha contato. Enfurecia-se quando não era atendido, conforme se pode depreender da célebre carta endereçada a Michelangelo em novembro de 1545, na qual, além criticar os afrescos do *Juízo Final* e difamar cruelmente o artista, queixava-se por não ter recebido os desenhos que lhe havia solicitado³¹. Mesmo aqueles que não contavam com inesgotáveis recursos financeiros encontravam meios para formar uma coleção. Foi o caso de Pietro Bembo, homem extremamente apegado aos objetos que conseguiu angariar durante toda a vida. Em seu testamento, redigido em setembro de 1544, Bembo legava sua coleção ao filho, Torquato, mas sob a condição de que ele não poderia se desfazer dela. O texto diz:

Quero, além disso, que [Torquato] seja impedido de vender, empenhar ou dar, sob qualquer circunstância, os objetos antigos de pedra, cobre, prata, ouro ou do que quer que sejam feitos; ao contrário, deverá guardá-los, com zelo, assim como fiz eu, e o mesmo vale para os livros e pinturas que estão em meu gabinete, em minha

³¹ Cf. GAYE, Giovanni, *Carteggio inedito d'artisti*, 3 v., Firenze: Giuseppe Molini, 1840, II, pp. 332-335.

casa de Pádua, e para os que estão aqui [em Roma] comigo, conservando tudo para uso, comodidade e honra sua e memória minha³².

Há um apreço pela coleção que transcende a vida. A coleção deveria ser mantida, íntegra, para ser usada pelo filho, mas principalmente como memória do pai, que através dela tinha a história pessoal transmitida às futuras gerações.

Esse era, portanto, o estado do colecionismo italiano quando Giambologna, retornando de Roma e talvez com a intenção de partir definitivamente para Flandres, deteve-se em Florença. É possível que apenas quisesse estudar as esculturas de Donatello, Ghiberti, Verrocchio, Pollaiuolo, Michelangelo e todos os demais mestres daquela cidade, mas o fato é que acabou encontrando ali uma inesperada proteção. Foi convencido por Bernardo Vecchietti (1514-1590) a permanecer em Florença, hospedado em sua casa³³.

Vecchietti, filho de Giovanni di Bernardo Vecchietti e Lucrezia Strozzi, foi um homem que sempre manteve uma relação muito próxima com os Medici. Por isso, quando Giambologna conquistou Vecchietti, abriu caminho para conquistar também os Medici e, por extensão, Florença. Com pouco mais de vinte anos, ele assim se deparava com um futuro promissor.

A partir dos anos de 1550, Vecchietti fez construir, nas proximidades de Florença, uma casa de campo. Essa vila, denominada *Il Riposo*, foi o palco imaginado por Raffaello Borghini para ambientar um diálogo sobre as

³² Apud GASPAROTTO, Davide, "Il mito della collezione", in: *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia: Marsilio, 2013, pp. 48-65.

³³ Cf. BORGHINI, Raffaello, *Il Riposo*, Firenze: Giorgio Marescotti, 1584, pp. 585-589 para a estada de Giambologna em Florença. Para outras fontes biográficas sobre o artista, veja-se também VASARI, Giorgio, *op. cit.*, VI, pp. 248-249 e BALDINUCCI, Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze: Batelli e Compagni, 1846, II, pp. 555-586. Enfim, para uma abordagem moderna sobre o assunto, cf. BURY, Michael, "Bernardo Vecchietti, patron of Giambologna", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 1, 1985, pp. 13-56, 267-273.

artes³⁴. Os personagens – o humanista Baccio Valori, Girolamo Michelozzi, o escultor Ridolfo Sirigatti e o próprio Vecchietti – discutem sobre uma infinidade de artistas e suas obras em um tom claramente contrarreformista. A escolha da vila *Il Riposo* como cenário arcádico propício a aprazíveis conversações pode ter sido motivada pela amizade entre Borghini e Vecchietti, mas certamente houve uma razão mais determinante. É que Vecchietti lá manteve uma bela coleção de pinturas e esculturas. Havia, portanto, a tranquilidade do campo e a inspiração dos objetos de arte. Para se ter uma ideia, Vecchietti chegou a possuir pinturas de Botticelli e Antonello da Messina, cartões para a *Leda e o cisne* e para a *Batalha de Cascina*, ambos de Michelangelo, desenhos de Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, Francesco Salviati e Bronzino. A coleção ainda foi complementada, correspondendo muito a propósito ao gosto da época, por objetos exóticos provenientes de diversas partes do mundo que então se estava descobrindo. Mas aqui é preciso destacar uma sala da vila exclusivamente destinada a custodiar *modelos de Giambologna e outros mestres*. Borghini relata a presença de *muitas figuras de Giambologna em cera, argila e bronze, em diversas poses, as quais representam várias pessoas como prisioneiros, mulheres, deusas, divindades fluviais e homens ilustres*³⁵. Bastante tentador imaginar que o modelo para o *Marte* da FEK pudesse estar entre essas peças, mas, infelizmente, não há como determinar isso.

O que efetivamente se sabe sobre o *Marte* é que a mais antiga menção a ele de que se tem notícia remonta a 1587, quando a estatueta foi elencada no inventário da *Kunstammer* de Cristiano I, príncipe-eleitor da Saxônia, em Dresden. O modelo que deu origem ao bronze de Cristiano I, no entanto, deve ser bem anterior, e, a partir de comparações estilísticas, convencionalmente sua data de execução foi situada entre 1565 e 1570³⁶.

³⁴ Cf. BORGHINI, Raffaello, *op. cit.*

³⁵ Cf. BORGHINI, Raffaello, *op. cit.*, pp. 13-15.

³⁶ Remeto, para uma abordagem mais pormenorizada da peça, ao ainda imprescindível catálogo da mostra realizada em 1978 em Edimburgo, Londres e Viena, na qual foram expostas nada menos

Nas fontes mais antigas, a peça foi descrita ora como *Marte*, ora como *Gladiador*, mas a primeira alternativa acabou prevalecendo. Apesar disso, a estatueta não apresenta atributos que possam confirmar que se trate de um Marte. A figura apenas empunha uma espada com a mão direita, espada que, no entanto, foi perdida em algumas versões. Deve-se notar aqui que é muito evidente a proximidade da pose adotada com outros dois trabalhos monumentais de Giambologna. Primeiramente com o Netuno de bronze realizado em Bolonha [Fig. 6], depois com a representação de Oceano feita para um chafariz nos jardins de Boboli, em Florença [Fig. 7].



Figura 6
Giambologna
Netuno, 1563-1566
Piazza Maggiore, Bolonha



Figura 7
Giambologna
Oceano, 1571-1575
Bargello, Florença
(Anteriormente nos jardins de Boboli)

que oito versões da estatueta: AVERY, Charles; RADCLIFFE, Anthony, *Giambologna, 1529-1608: Sculptor to the Medici*, [London], The Council, 1978, pp. 93-100 (n. 42-49) para o *Marte*. Quero aqui agradecer a Larissa Sousa de Carvalho, pois, estando eu distante das grandes bibliotecas especializadas em História da Arte ao escrever este texto, foi ela a amável responsável por fazer esse catálogo chegar até mim.

Ademais, merece ser lembrado que a posição do personagem remete tanto a um desenho de Antonio Pollaiuolo³⁷ quanto a outro de Leonardo da Vinci relacionado à Batalha de Anghiari [Fig. 8]³⁸. Nessas poses, com a perfeição canônica de um quiasmo grego, repetem-se a perna direita à frente e o braço esquerdo erguido à meia altura, a espada na mão direita abaixada e a cabeça voltada para a esquerda.



Figura 8

Leonardo da Vinci

Estudos de nu (detalhe), c. 1505

Biblioteca Reale, Turim

O *Marte* tornou-se uma das figuras mais populares de Giambologna. Há muitas variantes, algumas fundidas enquanto ele ainda estava vivo por especialistas como Fra Domenico Portigiani (monge dominicano do

³⁷ *Três nus masculinos*, Museu do Louvre, Paris (*Département des Arts Graphiques*, inv. n. 1486, recto). Há ainda outra versão desse desenho, atribuída a um seguidor de Pollaiuolo, no *British Museum* (inv. n. 1885,0509.1614).

³⁸ Cf. MIDDELDORF, Ulrich, *op. cit.*, II, 1980, pp. 243-255.

convento de *San Marco*), outras durante o século XVII por seus seguidores, especialmente Antonio Susini³⁹. No início do século seguinte, apareceu ainda outra versão, agora realizada por Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740). Notável, nesse caso, que a mão esquerda do Marte não esteja vazia, mas segure uma cabeça, o que alterou o tema da estatueta para um *Algoz segurando a cabeça de São João Batista*⁴⁰.

Na maioria das versões, o calcanhar esquerdo do *Marte* está levantado. Efetivamente, as peças que apresentam maior qualidade têm essa característica. Além da vivacidade conferida por esse significativo pormenor, há em muitas dessas variantes um detalhamento da barba e dos cabelos e uma precisão anatômica que fazem pensar que o modelo original também possuía essa peculiaridade⁴¹. Já no exemplar da FEK, o calcanhar esquerdo está ligado à base, o que o aproxima de variantes como a atribuída a Pietro da Barga (*Bargello*, Florença)⁴².

Na exposição sobre Giambologna e seus seguidores realizada em 1999 e 2000 nas cidades de Paris, Chambéry e Douai, foi apresentada uma terracota policromada que os autores do catálogo, Charles Avery e Michael Hall, atribuíram a Giambologna⁴³. Trata-se de um busto que traz, na parte posterior do dorso, a seguinte inscrição a tinta: *Gian Bologna / Francesco I / de' Medici / +1587*. Se o busto for mesmo de Giambologna, seria a única

³⁹ Sobre o funcionamento do ateliê de Giambologna no que se refere à realização de estatuetas de bronze, desde o papel do artista na confecção dos modelos e no acabamento das peças até a participação de ajudantes ao longo do processo, cf. AVERY-RADCLIFFE, *op. cit.*, pp. 42-44.

⁴⁰ Cf. AVERY-RADCLIFFE, *op. cit.*, p. 100 (n. 49).

⁴¹ Veja-se a belíssima versão em bronze dourado pertencente a uma coleção particular, a qual apresenta a assinatura de Giambologna (.I.B.) sob o pé direito. In: AVERY-RADCLIFFE, *op. cit.*, pp. 94-95 (n. 42); AVERY, Charles, *Giambologna – The complete sculpture*, Oxford: Phaidon, 2006 (1987), pp. 82 (prancha II) e 261 (n. 69).

⁴² Cf. AVERY-RADCLIFFE, *op. cit.*, pp. 98-99 (n. 48). Pouco se sabe sobre da Barga, mas subsiste documentação que demonstra que ele atou em Roma a serviço do cardeal Ferdinando de Medici entre 1574 e 1577.

⁴³ Cf. AVERY, Charles; HALL, Michael, *Giambologna (1529-1608) – La sculpture du maître et de ses successeurs*, Paris: Somogy Éditions d'Art, 1999, pp. 198-200 (n. 60). Cf. ainda AVERY, Charles, *op. cit.*, 2006, p. 277 (n. 200).

terracota policromada realizada por ele. Em todo caso, a peça, pertencente à coleção de Hall, é identificada com um título duplo, *Francesco I ou Marte*. De fato, as feições da figura são muito próximas às da estatueta de *Marte*; um pouco menor, contudo, é a semelhança fisionômica com os demais retratos de Francesco I de Medici (1541-1587), embora se possa pensar em uma representação idealizada do grão-duque. Nesse caso, conforme imaginaram Avery e Hall, a estatueta de *Marte* poderia ser uma alegoria de Francesco como Marte vitorioso. A hipótese é tentadora, mesmo que não se queira reconhecer a autenticidade da terracota. Há uma coincidência entre a presumida data de realização do modelo para o *Marte* de Giambologna (1565-1570), o qual deu origem a todas as demais variações, e a ascensão ao poder de Francesco. Assim, o *Marte* representaria uma estatueta capaz de unir o presente e a Antiguidade clássica, o gosto pelo colecionismo e o desejo de fazer parte dessa história.

*

Francesco I, mesmo enquanto Cosimo estava vivo, governava Florença na condição de regente desde 1564. Ainda nesse ano, assim que morreu Michelangelo, os Medici conseguiram obter o grupo da *Vitória* (*Palazzo Vecchio*, Florença). Francesco, organizando os aparatos para a cerimônia de seu casamento com Joana de Áustria e aproximando-se cada vez mais de Giambologna, encomendou-lhe uma escultura para fazer um *pendant* para essa obra de Michelangelo. Daí surgiu, em 1565, o modelo em gesso para *Florença triunfando sobre Pisa*, o qual, alguns anos depois, seria esculpido em mármore, possivelmente com alguma intervenção de Pietro Francavilla (*Bargello*, Florença)⁴⁴. A partir desse momento, as ambições de

⁴⁴ Há um modelo preparatório para essa obra, em cera vermelha, no *Victoria and Albert Museum* de Londres (inv. n. 4118-1854). Faz parte, juntamente com outros três modelos de Giambologna, da coleção Gherardini, a qual foi adquirida em 1854 pelo V&A (então *South Kensington Museum*). Voltando a um tema tratado mais acima, é possível que alguns dos modelos possuídos por Bernardo Vecchietti estejam nessa coleção. Note-se, no entanto, que poucos exemplares estão em exibição no museu, pois a maior parte está depositada na reserva técnica – razão pela qual agradeço a Amy Mechowski por ter possibilitado meu acesso ao restante das peças. Sobre a coleção Gherardini, cf. POPE-HENNESSY, John, “The Gherardini collection of Italian sculpture”, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26 e AVERY, Charles, “Bernardo Vecchietti

Giambologna cresceram e ele pôde vislumbrar uma oportunidade real para se tornar o sucessor de Michelangelo na arte da escultura⁴⁵.

Em 1581, Francesco Maria II della Rovere, o duque de Urbino, recebia uma carta de um enviado seu, Simone Fortuna, falando-lhe sobre Giambologna. O duque havia encarregado Fortuna de ir a Florença para fazer uma sondagem junto de Giambologna, pois desejava que o artista realizasse para ele duas esculturas em mármore. Fortuna, que faz questão de destacar em seu relato a estima que Francesco I tinha em relação a Giambologna, apresenta um comentário segundo o qual o escultor “alimentava uma enorme ambição de tornar-se [um novo] Michelangelo, o que, de acordo com muitos homens judiciosos, parece já ter conseguido”⁴⁶.

Alguns anos antes disso, Federico Zuccari afrescava a cúpula de *Santa Maria del Fiore*. O tema era o *Juízo Final*, e ele retratou a si próprio entre os eleitos, destacado em meio a uma plêiade de artistas e humanistas. Lá estava também Giambologna, reconhecido como o maior escultor surgido depois de Michelangelo. Como preparação para os afrescos, Zuccari fez um desenho, um retrato de Giambologna segurando um modelo [Fig. 9]. Esse modelo, no entanto, não é de Giambologna, mas, como todos à época sabiam, havia sido realizado por Michelangelo para um projeto cujo tema era *Sansão e os filisteus*. Apesar de Giambologna ter realizado um grupo em mármore representando *Sansão e um filisteu*⁴⁷, o modelo que ele tem entre as mãos no desenho claramente é o mesmo feito por Michelangelo em sua tentativa frustrada de produzir um *pendant* para o

and the wax models of Giambologna”, in: *La ceroplastica nella scienza e nell'arte – Atti del I Congresso Internazionale*, Firenze: Olschki, 1977, 2, pp. 461-476.

⁴⁵ Cf. AVERY, Charles, *Florentine Renaissance sculpture*, London: John Murray, 1970, pp. 242, 254.

⁴⁶ [...] *havendo una ambizione estrema d'arrivare Michelagnolo, et a molti giuditiosi par già che l'habbi arrivato* (in: GAYE, Giovanni, op. cit., III, pp. 440-444).

⁴⁷ Obra encomendada por Francesco I de Medici e esculpida entre 1560 e 1562. *Victoria and Albert Museum*, Londres, inv. n. A.7-1954.

*Davi*⁴⁸. A cabeça voltada para o lado direito e o braço esquerdo preso atrás do corpo não deixam dúvida quanto a isso.



Figura 9

Federico Zuccari

Retrato de Giambologna, c. 1576-1577

National Gallery, Edimburgo

Giambologna assim assumia o posto de herdeiro de Michelangelo no que se referia à escultura. Ao contrário de Michelangelo, contudo, não queria trabalhar apenas com o mármore. A dificuldade e a lentidão da pedra

⁴⁸ A escultura de Michelangelo, jamais realizada, ficou conhecida através das várias reproduções de estatuetas de bronze feitas a partir de seu modelo, o qual não foi conservado. Há exemplares espalhados por todo o mundo, dentre os quais se podem destacar: *Bargello* (Florença), *Frick Collection* (Nova Iorque), *Metropolitan Museum* (Nova Iorque), *Staatliche Museen* (Berlim), *Louvre* (Paris), *Boymans-van Beuningen Museum* (Roterdã), *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires). Para esse caso específico, seja-me permitido indicar um texto meu: RAGAZZI, Alexandre, “Um desenho do círculo de Antonio Pollaiuolo como modelo para *Sansão e os filisteus* de Michelangelo”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Unicamp, n. 18, 2012, pp. 75-90. Cf., enfim, SCHMIDT, Eike D., “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1/2, 1996, pp. 78-147.

foram afrontadas por ele mais como prova a ser superada do que como percurso natural. Era preciso fazer e ele fez. Mas o artista sabia muito bem que a modelagem e o bronze podiam acelerar o ritmo de produção de suas obras, especialmente quando se tratava de estatuetas portáteis. No fundo, a modelagem em pequeno formato era seu grande prazer, e deve ser verdadeiro o depoimento de Borghini, que conta como Giambologna, durante a juventude, estudava com fascínio as mais célebres esculturas de Roma, produzindo modelos de argila e cera de todas elas⁴⁹. Foi essa rapidez de execução que possibilitou a Giambologna criar algo em torno de uma centena de pequenos bronzes ao longo de toda sua vida, variando a temática de acordo com o gosto dos nobres e aristocratas colecionadores e do próprio tempo em que viveu.

Conta-se que Michelangelo, poucos dias antes de morrer, mandou destruir todos os seus desenhos e modelos preparatórios. Atormentado, aos 89 anos, queria assegurar-se que seria lembrado pelas obras que realizou, não pelos momentos de incerteza e indefinição que acompanhavam seu processo criativo. Por isso tratou de eliminar todos os vestígios que pôde. Giambologna, ao contrário, é o escultor do Quinhentos de quem mais modelos restaram. Em sua biografia de Giambologna, Filippo Baldinucci diz que, no final da vida, o artista costumava contar às pessoas que lhe eram próximas um episódio ocorrido em sua juventude, durante a estada em Roma. Queria conhecer Michelangelo, que deveria ter por volta de 76 anos de idade. Foi até ele e mostrou-lhe um modelo seu, mas o velho artista, sem paciência e não percebendo que o jovem apenas esperava por uma opinião, amassou completamente aquele pedaço de cera para rapidamente refazê-lo com muito mais desenvoltura, criando algo completamente oposto ao que Giambologna lhe havia apresentado. O encontro foi então encerrado com uma advertência. Michelangelo teria dito a Giambologna que primeiro ele deveria aprender a fazer os modelos e só depois finalizá-los⁵⁰. Não há como saber se esse encontro realmente

⁴⁹ Cf. BORGHINI, Raffaello, *op. cit.*, p. 585.

⁵⁰ Cf. BALDINUCCI, Filippo, *op. cit.*, p. 556: *or va prima ad imparare a bozzare e poi a finire.*

ocorreu ou se é apenas uma anedota criada para vincular um artista ao outro, mas o fato é que Giambologna assimilou tão bem a lição que a importância dos modelos preparatórios e das estatuetas de bronze atingiu um novo patamar depois dele.