

A carta de Michelangelo a Benedetto Varchi: considerações sobre o vínculo entre o epistolário e as concepções artísticas buonarrotianas

Maria Berbara*

O artigo examina a correspondência direta de Michelangelo no contexto da tradição epistolar renascentista italiana, com especial ênfase na relação entre esta e a produção artística do mestre. Particular atenção é dada à célebre carta – cuja tradução inédita é apresentada ao final do artigo – enviada por Buonarroti ao historiador, literato e acadêmico florentino Benedetto Varchi, na qual se considera a questão do *paragone* entre a escultura e a pintura.

Renascimento, Itália, epistolário

Um dos primeiros comentários a ser elaborado em relação à correspondência buonarrotiana diz respeito à categoria na qual ela *não* se enquadra, a saber, a assim chamada epistolografia humanista dos séculos XV-XVI, concebida enquanto um ramo da atividade literária e destinada à publicação. Os epistolários, basicamente definidos como uma coleção de cartas privadas de e para um determinado correspondente, reunidas, seja pelo próprio, seja por outrem, tendo como objetivo sua divulgação (com ou sem o consentimento/ participação do autor principal) em um meio mais ou menos selecionado, remontam ao período imperial romano – Cícero, Sêneca e Plínio, o Jovem, são, quiçá, seus mais notórios e influentes expoentes. Durante a Idade Média, a *ars dictaminis* ou *dictandi*, isto é, a arte de redigir cartas, de alguma maneira substitui a oratória no âmbito do estudo da retórica, continuando a ser ensinada nas universidades renascentistas; a epístola humanista, contudo, embora procurando manter uma certa estrutura determinada pelo tradicional princípio de unidade, supera as estritas partições retóricas estabelecidas pela *ars dictandi*, revelando, por meio da crescente busca de elegância expressiva, uma marcada preocupação estilística.

É Petrarca quem, no século XIV, inaugura um novo gênero da epistolografia, o qual haveria de imprimir um selo em praticamente toda a literatura epistolar renascentista italiana; suas cartas, concebidas como obras de arte, são zelosamente copiadas e colecionadas por ele próprio com vistas à publicação. Durante o Quatrocentos, pensadores tão destacados como Ficino ou Lorenzo Magnifico cultivaram a composição epistolar em latim como um gênero literário, o qual lhes permitia expressar suas concepções teológicas, artísticas e filosóficas mediante um estilo apurado e eficiente. Essa tradição epistolar de inspiração ciceroniana, adotada pelos humanistas quatrocentistas, encontrou notáveis



Michelangelo Buonarroti (1475-1564).
Cabeça de satiro, 13 x 13cm

* Maria Berbara é doutora em história da arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha), tendo escrito sua dissertação sobre a assimilação de temas e motivos sacrificiais greco-romanos à iconografia cristã durante o Renascimento Italiano. Fez seu pós-doutorado junto à FAU/USP sobre o epistolário direto de Michelangelo Buonarroti. Atualmente, é professora de história da arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

herdeiros em princípios do século XVI, entre os quais Bembo, Castiglione e Iacopo Sadoleto. Simultaneamente, crescia o número das composições em italiano: em 1537, Aretino pela primeira vez redige uma coletânea de cartas (próprias) vernáculas, seguido por diversos outros epistológrafos italianos. O vívido interesse pela epistolografia vernácula que se difunde na Itália a partir da década de 1530 propicia a edição de diversas antologias de cartas escritas por pessoas ilustres: Paolo Manuzio, em 1542, publica a primeira coletânea de cartas em italiano, precedendo a de Lodovico Dolce (1554) e as duas de Dionigi Atanagi (1554 e 1561). Os epistolários individuais, por sua vez, começam igualmente a ser publicados; entre os mais célebres poder-se-ia citar o de Bembo (Roma e Veneza, 1548-1552), Anton Francesco Doni (Veneza, 1552), Annibal Caro (Veneza, 1572-1575) ou Tasso (Bergamo, 1588).

A partir da segunda metade do Quinhentos, portanto, gera-se uma densa produção epistolar humanista, concebida mais enquanto composição literária do que correspondência pessoal; paralelamente, contudo, subsiste a carta vulgar, escrita por exigências práticas e destinada a comunicar, de modo geralmente seco e direto, uma mensagem específica. A correspondência michelangeana, como foi dito inicialmente, corresponde majoritariamente à segunda das supracitadas categorias. O artista jamais pretendeu colecionar suas cartas e, muito menos, prepará-las para publicação. A maioria delas – sendo as mais notáveis exceções, provavelmente, aquelas destinadas a Tommaso Cavalieri – cumpre uma função imediatamente comunicadora, ora técnico-prática, ora puramente narrativa, sendo redigida de modo simples e completamente alheio à sofisticação retórica. Nunca foi sua intenção produzir um *corpus* de documentos que de alguma maneira espelhasse mais ou menos metodicamente suas concepções artísticas ou literárias; Buonarroti, de resto, parecia avesso a discorrer ou escrever sobre arte, como transparece não apenas no próprio epistolário, mas também no testemunho de diversos contemporâneos.¹ Embora, nos *Dialogi* de Giannotti e nas *Vite* de Vasari e Condivi,² o artista expresse o desejo de redigir um tratado sobre a arte, tal projeto, se é que ele de fato o cultivou, jamais chegou a realizar-se.³ Vasari comenta, na edição giuntina, que Michelangelo, julgando-se pouco treinado *nel dire*, isto é, no discurso, jamais escreveu porque não confiava em sua habilidade de expressar por escrito o que gostaria.⁴ Em sua correspondência, Michelangelo refere-se diversas vezes a essa falta de inclinação pela escritura: *lo scrivere mi è di gran noia e fastidio; quand'io vi scrivo, se io non scrivessi così rettamente chome si conviene, o se io non ritrovassi qualche volta el verbo principale, abiatemi per iuscusato; la maggior noia che io abbi a Roma è d'aver a rispondere a lectere; lo scrivere m'è di grande affanno, perché non è mia arte.*⁵ Esta última frase, *non è mia arte*, ou *non è mia professione*, recorre no epistolário; Michelangelo, como se sabe, considerava-se fundamentalmente um escultor em mármore, de maneira que a pintura, a arquitetura e a escultura em bronze costumavam ser entendidas por ele como um

1 Por exemplo, Francisco de Hollanda, quem, no primeiro de seus diálogos, relata como Vittoria Colonna tencionava convencer o mestre a discorrer sobre a arte, o que não era tarefa das mais fáceis: "Porque eu conheço mestre Micael Ângelo, tornou ela (...) não sei de que maneira nos hajamos com ele para que o possamos enganar a que fale em pintura", ao que acrescenta Ambrósio Senes: "Não creio eu (...) que se Micael conhece por pintor ao Espanhol [isto é, Francisco de Hollanda], que queira falar da pintura em nenhum modo" (*Diálogos de Roma de Francisco de Hollanda*, ed. de M. Mendes; Lisboa: Sá da Costa, 1955, pp.10-11).

2 D. Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e l'Purgatorio*, ed. por D. Fedig de Campos (doravante *Dialogi*); Florença, Sansoni, 1939, pp. 41-42; G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* (doravante *Vasari/Barocchi*), ed. de P. Barocchi; Milão: Ricciardi, 1962 (vol. I: texto; vols. II-IV: *commento*; vol. V: índice analítico), I, p. 120, e *Fime e lettere di Michelagnolo Buonarroti, precedute dalla vita dell'autore scritta da Ascanio Condivi* (doravante *Condivi*); Florença: G. Barbèra, 1860, LX, pp. 128-129.

3 Há, no entanto, uma misteriosa menção a um "diálogo" de Michelangelo em uma carta de Caro a Varchi: "Col conte Cesare Ercolano feci l'officio e gli feci vedere il dialogo di Michelagnolo" (Com o conde Cesare Ercolano conferenciou e mostrou-lhe o diálogo de Michelangelo; *apud Vasari/Barocchi*, IV, p.1975).

4 (...) *si difidava per non poter esprimere con gli scritti quel ch'egli avrebbe voluto, per non essere esercitato nel dire* (idem). O aretino especifica, nessa passagem, que a Michelangelo teria comprazido escrever sobre anatomia, o que ecoa ainda a supracitada passagem condiviana. Também Giannotti faz referência ao desejo michelangeano de escrever especificamente sobre questões relativas à anatomia (*Dialogi*, pp.41-42). Esses três textos vinculam o propósito de Buonarroti, ainda, à pouca apreciação que ele nutria pelos escritos de Dürer – especificamente seus tratados *Underweysung der Messung...*, publicado em 1515 em Nuremberg e traduzido ao latim na década de 1530, e *Von menschlicher Proportion*, publicado postumamente, também em Nuremberg, em 1528, e traduzido quase concomitantemente ao latim por Camerarius – assim como à sua convicção de poder realizar uma obra superior à do alemão.

5 "O escrever é um grande aborrecimento e fastídeo para mim"; "Se não vos escrevo corretamente, como se deve, ou se algumas vezes não encontro o verbo principal, perdoai-me"; "O maior aborrecimento que tenho em Roma é o de precisar responder a cartas"; "O escrever me é de grande afã, porque não é minha arte".

desvio de seu verdadeiro ofício. Mesmo depois do êxito universal da Sístina, o artista jamais se referia a si mesmo como pintor, assinando suas cartas quase sempre como “Michelangelo, escultor”.

Também em campo poético, malgrado sua abundante e altamente elaborada produção, Buonarroti julgava-se não mais que um amador; Condivi refere que a *questo* [escrever sonetos] *egli ha atteso più per diletto che perché egli ne faccia professione, sempre se stesso abbassando ed accusando in queste cose l'ignoranza sua*.⁶ Como esplendidamente sintetiza em um belo soneto cuja imagem central sem dúvida ecoa os mais célebres versos do *canzoniere* – “*Si come nella penna e nell'inchostro / è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile, / e ne' marmi l'imagin ricca e vile, / secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro*”⁷ –, Buonarroti parecia ver uma analogia entre a excelência figurativa e a literária e os seus respectivos processos criativos; assim como acreditava firmemente em sua profissional competência no campo escultórico, julgava-se inepto ao manejar a pena. Em sua primeira, celeberrima carta a Cavalieri, citando um verso de Petrarca o artista manifesta ainda sua convicção no descompasso entre os afetos e o alcance da escrita: *Leggiete il cuore e non la lettera, perché 'la penna al buon voler non può gir presso*.⁸

Entre Michelangelo e as diversas formas de expressão literária houve, portanto, uma relação aparentemente pouco íntima e, em certa medida, caracterizada pela insegurança e desconfiança com relação tanto à potência expressiva da pluma quanto à sua própria aptidão como escritor. Especialmente no tocante ao epistolário, repita-se, jamais houve de sua parte quaisquer intentos de sistematização e publicação, constituindo a maioria das cartas documentos de caráter pragmático alheios seja às obras de arte produzidas concomitantemente, seja a reflexões de cunho artístico, teológico ou filosófico. A importância do estudo epistolar michelangeano, portanto, não se relaciona, ao menos de maneira direta, à compreensão de sua *Weltanschauung*, ou, mais especificamente, a uma “explicação” de suas realizações artísticas e dos conceitos filosófico-religiosos que as permeariam; seu grande valor, como vêm notando os – relativamente poucos – estudiosos que se têm dedicado ao epistolário, é fundamentalmente autobiográfico, histórico e “psicológico”, na medida em que aporta um notável conhecimento sobre a personalidade buonarrotiana, sua transformação ao longo dos anos, sua reação a algum evento pessoal ou historicamente relevante, e naturalmente sobre o desenvolvimento cronológico de suas obras. É por meio de suas cartas que se percebe claramente a predominância do sentimento de solidão e isolamento em sua juventude (“Aqui vivo em enorme ansiedade e com imensa fadiga física; não tenho amigos de nenhuma espécie, e nem os quero”); a obsessão pela morte na velhice (“estou em minha vigésima quarta hora, e não nasce em mim pensamento onde não esteja dentro esculpida a morte”); o desenvolvimento de uma concepção teológico-filosófica de formação savonaroliana que se precisa, na década de 1530, pelo contato com o círculo valdesiano e Vittoria Colonna em particular (“a graça de Deus não se pode comprar”; “embora não tenha

6 “Dedicou-se a escrever sonetos mais por diletantismo do que para disso fazer sua profissão, sempre se diminuindo e acusando, nestas coisas, sua própria ignorância”. O biógrafo finaliza sua *Vita*, no entanto, afirmando ser sua intenção publicar uma compilação de sonetos e madrigais michelangeanos que lhe haviam, em parte, sido entregues pelo próprio Buonarroti (*Condivi*, LIX, p.149). Tal projeto, evidentemente, jamais se levou a cabo.

7 *Le Fime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore et architetto*, ed. de C. Guasti; Florença: Le Monnier, 1863, XVI, p.174.

8 “Lede o coração, e não a carta, pois a pluma é incapaz de alcançar o afeto”. *Fime e Lettere di Michelangelo*, ed. de P. Mastracola; Turim: UTET, 1992, carta 141, p.469; Petrarca, *Fime*, XXII, 91.

recebi do todos os sacramentos ordenados pela Igreja, teve no entanto uma boa contrição, e esta para a salvação basta"); a influência neoplatônica ("pareceis-me haver estado mil vezes no mundo"), e, mesmo disseminadamente, fragmentos de suas concepções artísticas: ("pinta-se com o cérebro, e não com as mãos"; "É portanto certo que os membros da arquitetura derivam dos membros humanos"). Nesse sentido, não poucos pesquisadores elevam o epistolário, em detrimento de sua por vezes precária elaboração, à magnitude das *Prime*, reconhecendo em ambos expressões paralelas e complementares de uma vocação literária menosprezada pelo próprio artista.⁹

Cabe ressaltar, finalmente, que o epistolário constitui, ao menos desde os discursos de Varchi e a edição torrentiniana de Vasari,¹⁰ um componente essencial na fabricação do que se poderia chamar mito michelangeano, dialogando constantemente com suas duas biografias e corroborando, quando conveniente, certos *topoi* relativos à sua personalidade e a episódios emblemáticos de sua vida; assim, a carta de 1506 a Giuliano da Sangallo ilustra sua primeira fuga de Florença e acena ao embate titânico que, no imaginário das gerações seguintes, constituiria a tônica de sua relação com Júlio II; o pós-escrito da carta, de 1542 a um misterioso prelado reforça energicamente o argumento da rivalidade entre o mestre e o dueto Bramante/Rafael; e suas cartas ao pai e irmãos escritas durante o primeiro período sistino cimentam a imagem do artista solitário, fatigado e perseguido.¹¹

* * *

Atualmente, a maioria dos manuscritos originais das cerca de 490 cartas michelangeanas – quase sempre autógrafas – que chegaram aos nossos dias encontra-se dividida entre o British Museum e o Archivio Buonarroti, em Florença. Os manuscritos conservados neste último foram doados em 1858 à cidade de Florença por Cosimo Buonarroti, o último descendente direto de Michelangelo, enquanto os londrinos foram vendidos ao British Museum em 1859 por Michelangelo Buonarroti, sobrinho de Cosimo. Em 1875, por ocasião do quarto centenário do nascimento do artista, o investigador florentino Gaetano Milanesi publicou, pela primeira vez, o conjunto do epistolário direto.¹² Além de reunir as cartas, o estudioso atualizou sua ortografia e deu caráter cursivo a palavras que haviam sido abreviadas no original. Seu livro permaneceria sendo a principal obra de consulta relativa ao epistolário até 1965, quando começa a ser publicada, em cinco volumes, uma monumental edição da correspondência buonarrotiana, contendo aproximadamente 1.400 missivas de e para Michelangelo. Essa publicação, encarregada pelo Istituto Nazionale sul Rinascimento de Florença a Paola Barocchi e Renzo Fistori, a partir do trabalho póstumo de Giovanni Poggi, sem dúvida constitui, até hoje, a mais completa edição do epistolário.¹³ A aparição desses volumes, contudo, parece haver surtido efeito contrário ao desejado, visto que, em vez de estimular a pesquisa relativa ao *carteggio*, calou quase completamente os estudiosos italianos no tocante a esse tema: com exceção da obra de P.

9 Cf., por exemplo, E. N. Girardi, *Studi su Michelangelo Scrittore*, Florença: Leo S. Olschki (Biblioteca di Lettere Italiane, XIII), 1974, capítulo I.

10 O primeiro inclui em suas *Due Lezioni* a missiva que se traduz ao final do presente artigo, enquanto o segundo reproduz na *Vita* diversas cartas que o artista lhe enviara.

11 O processo de construção da personalidade michelangeana – sua *terribilità*, seu caráter extremamente irritável e desconfiado, sua preferência pelo isolamento e pela solidão, sua tendência melancólica, sua suposta predileção afetiva e sexual por jovens de seu próprio sexo – inicia-se, como se sabe, ainda durante o período de maturidade do artista, amplificando-se enormemente após sua morte, quando novos diálogos e tratados citam-no – quase sempre arbitrariamente como suprema autoridade, e multiplicam-se as obras de arte que o representam em variados momentos de sua vida.

12 Alguns anos antes – concretamente em 1863 – publicaram-se por Cesare Guasti os poemas michelangeanos preservados no Museo Buonarroti e na Biblioteca Vaticana. Até essa data, o *canzoniere* era conhecido fundamentalmente por meio da versão profundamente modificada que lhe conferira Michelangelo, o Jovem, sobrinho-neto do artista, em uma edição de 1623 das *Rimas*.

13 *Il Carteggio di Michelangelo Buonarroti*, ed. de P. Barocchi e R. Fistori, a partir da edição póstuma de G. Poggi; Florença: Sansoni (vols. I-III) e SPES (vols. IV-V), 1965 (vol. I); 1967 (vol. II); 1973 (vol. III); 1979 (vol. IV) e 1983 (vol. V).

14 Um dos mais ativos membros da Accademia Fiorentina, Varchi escreveu diversos comentários sobre as obras de Dante e Petrarca, além de um tratado sobre a proporção e um libreto intitulado *Della beltà e grazia*. De Varchi, igualmente, é a oração fúnebre em honra de Michelangelo, a qual narra os acontecimentos principais da vida do mestre enfatizando sua aproximação ao neoplatonismo; para o literato, assim como para Vasari, as realizações artísticas buonarrotianas constituíam o vértice de uma evolução eminentemente toscana, a qual tinha nas obras de Giotto e Cimabue sua *arché*. O primeiro a propor uma exegese das *Lezioni* de Varchi naturalmente é Panofsky, em seu célebre *Idea* (Leipzig: Teubner, 1924); *cf.*, posteriormente, os textos de G. Manacorda, *Benedetto Varchi*; Pisa: Nistri, 1903; U. Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*; Florença: Olschki, 1971; L. Mendelsohn, *Paragone: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*; Michigan: Ann Arbor, 1982, e F. Quiviger, "Varchi and the Visual Arts"; *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50, 1987, pp. 219-224. Alguns trechos da obra varchiana, incluindo as *Lezioni* e o *Della beltà e grazia*, são publicados e comentados nos sempiternos *Scritti e Trattati d'arte del Cinquecento* editados por Barocchi (em ambos, vol. I).

15 A publicação aparece datada de janeiro de 1549 *ab Incarnatione*, seguindo o estilo florentino.

16 "Duas lições de *messer* Benedetto Varchi, na primeira das quais declama-se um soneto de *messer* Michelangelo Buonarroti, e na segunda discute-se qual arte seja mais nobre, a escultura ou a pintura".

17 O mais influente e difundido estudo a respeito desse soneto ainda é o capítulo 6 do supracitado *Idea* de E. Panofsky. Sobre a atividade poética de Michelangelo, *cf.* o recente estudo *The Poetry of Michelangelo*; Londres, Athlone Press, 1998, de C. Ryan, que analisa inclusive a *fortuna critica* dos poemas durante o Novecentos. *Gr.* também M. Pepe, "Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale"; *Cultura e Scuola*, VIII, n.30, abril/junho de 1969, pp.120-131, além dos artigos sobre Varchi mencionados na nota 14.

Mastracola – a qual depende enormemente da de Barocchi/ Fistori – não foram posteriormente publicadas quaisquer edições ou mesmo estudos exclusivos a seu respeito. Fora da Itália, as cartas michelangeanas receberam, similarmente, pouca atenção, não havendo nenhuma tradução completa do epistolário posterior à edição de Barocchi/ Fistori e apenas escassas traduções parciais ao inglês e alemão.

As cartas buonarrotianas podem, *grosso modo*, ser divididas em três grupos: as "cartas de trabalho", que narram as vicissitudes relativas à realização de suas obras; as "cartas familiares", endereçadas a seu pai, irmãos e sobrinho, que tratam sobretudo de temas financeiros e patrimoniais; e as assim chamadas "cartas sociais", enviadas quase sempre a amigos, mas também a príncipes, literatos, prelados, etc. Desses três grupos, aquele que possivelmente ofereça menos cartas de interesse seja o segundo – muito embora algumas delas sejam reveladoras do ponto de vista da aproximação ao seu temperamento, como as furiosas missivas que envia a seu irmão Giovan Simone e a seu pai em 1509 e 1523, respectivamente. O primeiro grupo, por sua vez, fornece uma das principais fontes – possivelmente mesmo a mais importante, junto com as biografias de Vasari e Condivi – para a reconstrução da vida e carreira artística de Michelangelo, enquanto o terceiro, contendo igualmente missivas de alto valor biográfico, as quais oferecem um vívido retrato das relações pessoais entabuladas pelo artista, comporta, de um ponto de vista literário, as mais elaboradas composições epistolares buonarrotianas.

Entre estas últimas encontra-se o que sem dúvida poderia ser apontado como o mais célebre escrito michelangeano não pertencente ao *canzoniere*, a saber, a missiva que o mestre envia em 1547 ao historiador, literato e acadêmico florentino Benedetto Varchi (Florença, 1503 -1565).¹⁴ As razões que lhe vêm conferindo intensa fama desde a sua publicação até o momento presente são evidentes: à margem das rimas, esse possivelmente é o documento em que Michelangelo mais se aproxima de questões relativas ao que contemporaneamente se poderia chamar de teoria artística; ademais, essa é talvez a única missiva que o mestre escreve plenamente consciente de que seria destinada à publicação imediata. A carta, cuja tradução ao português será apresentada ao final deste artigo, faz referência ao segundo dos celeberrimos discursos proferidos por Varchi em Santa Maria Novella sob os auspícios da Accademia Fiorentina – ou Accademia degli Umidi, como era conhecida originariamente – em março de 1547 e publicados em Florença por Lorenzo Torrentino em 1550¹⁵ sob o título "Due lezioni di *messer* Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di *messer* Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la Scultura o la Pittura".¹⁶ Em seu primeiro discurso, o humanista florentino realiza uma detalhada exegese do célebre soneto michelangeano 'Non ha l'ottimo artista alcun concetto',¹⁷ analisando exaustivamente seu vocabulário, indicando a influência de Dante e Petrarca, e concluindo com uma louvação de Michelangelo vinculada à doutrina do amor platônico. O segundo discurso compreende três disputas, baseadas no

Livro VI da *Ética a Nicômano*, sobre a nobreza das artes (“Della maggioranza e nobilita dell’arti”), os méritos da pintura e da escultura (“Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura”), e as diferenças e semelhanças entre poetas e pintores (“In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori”), respectivamente. A pedido de Varchi, oito artistas – Vasari, Bronzino Tribolò, Pontormo, Cellini, Francesco da Sangallo, Battista di Marco del Tasso e, naturalmente, Michelangelo – enviaram-lhe cartas comentando a questão do *paragone*, isto é, a comparação entre as artes, tal qual foi apresentada no libreto; essas cartas, incluindo a de Buonarroti, serviram como uma espécie de apêndice à edição original das *Due Lezioni*.

A carta michelangeana apresentada a seguir foi requisitada ao mestre por intermédio do engenheiro e literato Luca Martini (de quem sobrevive um belo retrato de Bronzino, conservado no palazzo Pitti), ele próprio notório membro da Accademia Fiorentina e patrono das artes.¹⁸ Seu ponto culminante, ao menos no que diz respeito à sua *fortuna critica*, é a famosa definição da escultura como o que se faz *per forza di levare*, a qual por sua vez retoma e sintetiza magistralmente uma tradição expressa já na tratadística do Quattrocentos por Alberti – *Alcuni altri incominciarono a far questo [esculturas] solo con il levar via, come che, togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono e fanno apparir nel marmo una forma o figura d’uomo, la quale vi era prima nascosa ed in potenza. Questi chiamiamo noi scultori*¹⁹ – e posteriormente retomada por Leonardo e pelo próprio Vasari em seu tratado *Della Scultura*. O tema, de resto, naturalmente já havia sido tratado por Buonarroti, em chave neoplatônica, em seus sonetos ‘Si come per levar, donna’ e ‘Non ha l’ottimo artista alcun concetto’, comentados por sua vez por Varchi, que ressalta a derivação aristotélica do conceito da *forma in potenza nella materia*. Aqui, Michelangelo confronta a escultura *per forza di levare* à pintura *per via di porre*, elaborando uma imagem de extrema eficácia gráfica cuja eloqüente simetria a torna de difícil tradução: a *levar* opõe-se *porre* assim como a *forza* opõe-se *via*, o que sugere uma concepção do operar escultórico como um processo dinâmico e de certa maneira violento – visto que deve vencer a resistência da pedra – por oposição à ausência de tensão que caracteriza a pintura.²⁰

Como já notou mais de um estudioso, ambas as cartas, porém especialmente aquela a Varchi, têm um matiz irônico: a inverossimilhança da afirmação buonarrotiana segundo a qual o artista deveria ao libreto varchiano sua mudança de opinião quanto à superioridade, ou preponderância, da escultura sobre a pintura – *a me solleva parere che la scultura fussi la lanterna della pictura*, isto é, a referência fundamental desta última; sem dúvida sua verdadeira opinião – converte-se manifestamente em sarcasmo ao concluir que, *parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine sono una medesima cosa*, e que portanto *se maggiore giudizio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pictura e scultura è una medesima cosa*. Conforme o observado por Barocchi, assim, Michelangelo põe em planos distintos a “filosofia”

18 A *editio princeps* das *Lezioni* inclui a carta na qual Varchi roga a Martini que envie o libreto a Michelangelo e peça-lhe o comentário; essa é reimpressa por Barocchi, *Trattati d’Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (3 volumes, doravante *Trattati*); Bari: Laterza, 1960-1962, I, p.1.

19 “Alguns outros começaram a fazer isto [esculturas] somente com o retirar, de modo que, extraindo o que em dita matéria há de supérfluo, esculpem e fazem com que apareça no mármore uma forma ou figura humana, a qual ali estava antes escondida e ‘em potência’. A esses nós chamamos escultores”. *Della statua* (ed. Giusti-Ferrario; Milão, 1804), p.8 (*apud* Vasari/Barocchi, II, p.229).

20 *Cf.* tradução abaixo.

21 *Trattati*, I, p. 385, nota 1 à página 82.

22 No original *lanterna*, o que poderia traduzir-se tanto por lanterna, enquanto objeto que projeta luz ao seu redor, quanto por farol em seu sentido náutico, sendo este último, a meu ver, o sentido correto: a escultura não é o que ilumina a pintura, mas a sua estrela polar, sua referência e guia (“a

pintura é tanto melhor quanto mais se aproxima do relevo").

23 Sugestivamente, uma imagem semelhante aparece na carta a Varchi de Benvenuto Cellini: *La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra* ("A diferença entre a escultura e a pintura é a mesma que há entre a sombra e o que produz a sombra", *Trattati*, I, p. 81), isto é, o objeto "verdadeiro" e o projetado; a mesma metáfora repete-se no *Disegno partito in più ragionamenti* (1549) de Anton Francesco Doni, que a põe em boca do próprio Michelangelo: *Io dico con Michelagnolo che è intelligente della scultura, della pittura e del disegno perfettamente, ch'gl'è differenza tanto dalla pittura alla scultura, quanto è da l'ombra al vero* (Eu digo, juntamente com Michelangelo, que é perfeitamente inteligente [nos campos] da escultura, da pintura e do desenho, que há tanta diferença entre a pintura e a escultura quanto da sombra aos objetos reais"; *apud* Pepe, *op.cit.* p. 127).

24 Refere-se à passagem da segunda disputa varchiana: *Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola, e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, et a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè che l'arti si conoscono dai fini e che tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente (...)* ("Procedendo filosoficamente, portanto, afirmo acreditar – ou antes, tenho por certo – que substancialmente a escultura e a pintura são uma só arte, e consequentemente igualmente nobres; a isto me leva a razão supracitada, isto é, que as artes se conhecem pelos seus fins, e que todas aquelas que têm um mesmo fim são, essencialmente, uma só e a mesma (...)", *Trattati*, I, pp.43-44).

25 No original *giudicio: o anticanonico giudizio dell'occhio* indicado por Barocchi, que lembra uma carta de 1570 enviada por Vasari a M. Bassi: *Orde diceva il gran Michelagnolo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, cioè il giudizio* ("Onde dizia o grande Michelangelo que era preciso ter o compasso nos olhos e não na mão, isto é, o juízo", *Trattati*, I, nota 2 à página 82).

26 No original: *Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile a la pittura*.

27 Segundo Barocchi (*Carteggio, op.cit.* IV, p. 266), esta é uma referência ao *Libro del Cortegiano*, I, XLIX-LI (pp. 81-86 em *Opere di B. Castiglione, G della Casa, B. Cellini*, editadas por C. Cordiè; Milão/ Nápoles, 1960), onde o *alter ego* de Castiglione, o conde Ludovico de Canossa, afirma ser "(...) *la pittura più nobile e più capace d'artificio che la marmoraria*" ("(...) a pintura mais nobre e mais capaz de artifício que a marmoraria (isto é, a escultura em mármore)"). Para M. Pepe, contudo, tratar-se-ia de uma alusão a Leonardo (*op.cit.*, p. 126).

de Varchi, em cujo sistema a pintura e a escultura são concebidas como entidades abstratas, e a experiência individual do artista.²¹ A parte final da missiva, por sua vez, revela explicitamente a impaciência do mestre por ver-se pressionado a discorrer sobre a arte – ao que, como aqui já se apontou repetidas vezes, não parecia sentir-se inclinado – em vez de dedicar-se à sua realização.

A carta michelangeana, assim, ao mesmo tempo em que procura evadir a discussão acadêmica sobre o *paragone* ao reconduzi-la à sua dimensão "real", estritamente artística, uma vez mais exprime sua íntima e imutável predileção pela escultura; a equivalência entre as duas artes tal qual expressa por Varchi, porém, sem dúvida parece-lhe, ao menos do ponto de vista "filosófico", convincente, servindo-lhe portanto como ocasião de *far fare loro [pintura e escultura] una buona pace insieme, e lasciare tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure*.

Carta de Michelangelo Buonarroti a Benedetto Varchi

Roma, abril-junho de 1547

Messer Benedetto,

A fim de tomar manifesto que de fato recebi o vosso libreto, procurarei responder, ainda que de maneira ignorante, às perguntas a mim dirigidas. Digo que a pintura parece-me tanto melhor, quanto mais se aproxima ao relevo, e o relevo, tanto pior, quanto mais se aproxima da pintura; parecia-me, assim, que a escultura fosse o farol²² da pintura, e que a ambas separasse a mesma distância que há entre o sol e a lua.²³ Agora, porém, após haver lido em vosso libreto que, filosoficamente falando, as coisas que têm um mesmo fim, são uma mesma coisa,²⁴ mudei de opinião e sustento que, se o mais elevado juízo²⁵ e as maiores dificuldades, empecilhos e fadigas não implicam maior nobreza, então a pintura e a escultura são uma mesma coisa, e, portanto, nenhum pintor deveria desprezar a escultura em favor da pintura, e, similarmente, nenhum escultor deveria desprezar esta em favor daquela. Por escultura entendo o que se faz pelo trabalho de retirar, e o que se faz através do agregar assemelha-se à pintura.²⁶ Basta dizer que, sendo ambas, ou seja, pintura e escultura, provenientes de uma mesma inteligência, dever-se-ia permitir que fizessem as pazes e abandonar tantas disputas, visto que se perde mais tempo com essas do que com a execução das figuras. Se quem escreveu que a pintura é mais nobre do que a escultura houvesse compreendido da mesma maneira as outras coisas que escreve, minha criada teria escritos superiores aos seus.²⁷ Infinitas coisas restam ainda por dizer acerca de semelhante tema, mas, como disse, para isso seria necessário muito tempo, e eu tenho pouco, pois não apenas sou velho, mas quase me conto entre os mortos. Rogo, portanto, o vosso perdão.

Recomendo-me a vós e agradeço-vos o mais e melhor que posso pela excessiva honra que me fazeis, a qual não mereço.

Vosso Michelangelo Buonarroti, em Roma.