

A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo

Uncertainty as a method in Jacopo Pontormo's writings and works

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306>

Alexandre Ragazzi

Mestre e doutor em História da Arte pela UNICAMP, tendo realizado seu doutoramento em um programa de cooperação com a *Università degli Studi di Firenze*. Seus interesses de pesquisa estão voltados para as relações entre pintura e escultura durante o Renascimento e o Maneirismo italianos. Atualmente é professor do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/UERJ).

E-mail: alexandreragazzi@yahoo.com.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4259-5597>

RESUMO

A produção artística de Jacopo Pontormo já foi classificada tanto como integrada ao Maneirismo quanto como sendo a expressão de um experimentalismo anticlássico. Ao longo do século XX, muitas foram as tentativas empreendidas por historiadores da arte para vincular o Maneirismo a um ambiente configurado por profundas crises, e a obra de Pontormo não foi excluída desse cenário. Neste artigo, proponho uma revisão dessa interpretação através de uma possibilidade para seu desdobramento. Para tanto, recorro ao que aqui se define como “noção de incerteza”, algo que passou a se manifestar mais fortemente a partir daquele período. Com a intenção de demonstrar a plausibilidade dessa proposição, foram consideradas uma possível fonte intelectual, isto é, a renovação do ceticismo a partir da circulação da obra de Sexto Empírico, assim como os próprios escritos, pinturas e desenhos de Pontormo.

Palavras-chave: Jacopo Pontormo. Pintura italiana. Maneirismo. Literatura artística. Ceticismo.

ABSTRACT

Jacopo Pontormo's artistic production has already been classified both as part of Mannerism and as the expression of an anticlassical experimentalism. Throughout the 20th century, several art historians tried to link Mannerism to a context marked by profound crises, and Pontormo's work was not excluded from this scenario. In this paper, I propose a review of this interpretation offering a possibility for its development. For that, I resort to what is defined here as the “notion of uncertainty”, something that started to appear more strongly from that period onward. With the intention of demonstrating the plausibility of this proposition, a possible intellectual source was considered, that is, the renewal of skepticism promoted by the circulation of Sextus Empiricus' work, as well as Pontormo's writings, paintings and drawings.

Keywords: Jacopo Pontormo. Italian painting. Mannerism. Artistic literature. Skepticism.

1. Da certeza à incerteza

De modo geral, compreende-se o Renascimento italiano como um período culturalmente estabelecido segundo princípios associados a noções de equilíbrio e harmonia. A partir do início do século XV, a redescoberta do legado literário e figurativo da Antiguidade dita clássica foi intensificada, o que proporcionou aos indivíduos a possibilidade de expressar suas convicções e ambições de modo mais racional. Isso relacionava-se a um sistema regulado pela excelência na eloquência como signo distintivo da humanidade, o qual então forneceu as bases para que conteúdos filosóficos fossem elaborados por pessoas treinadas para destacar-se através da oratória¹. Tratava-se de um contexto em que, de um lado, o mundo tinha ampliadas suas fronteiras geográficas e, de outro, o universo descortinava-se de forma inédita, oferecendo-se a novas especulações científicas e intelectuais. Assim, o que poderia produzir medo e incertezas diante do desconhecido, na verdade foi interpretado de maneira objetiva por aquelas gerações que viveram o início da Primeira Época Moderna.

Momentos como esse, em que o mundo é analisado e compreendido com ênfase na objetividade, são raros e breves. Ao longo da história, o contrário é que foi regra, e a constituição das mais diversas sociedades ocorreu através de relações intensas e conflituosas entre seus membros. De fato, interesses pessoais costumam prevalecer sobre os coletivos – ou ao menos interferem sobre eles –, de modo que as tentativas de conciliar vontades antagônicas normalmente acontecem com ânimos acirrados e grande paixão envolvida. O subjetivismo é nossa marca dominante, e como não há porque negar que a partir da parte pode-se conhecer o todo – *ex ungue leonem* –, as sociedades acabam ganhando, em maior ou menor proporção, feições multifacetadas e labirínticas, complexas e peneiras de possibilidades. Em todo caso, o mais notável de tudo isso não está na constatação de que o Renascimento foi um período em que foram privilegiadas abordagens objetivas, mas sim na percepção de que aqueles indivíduos, apesar dos conflitos pelos quais passaram e que transformaram suas vidas, conseguiram atuar desse modo.

Com isso, não quero propor nem mesmo insinuar que a humanidade seja incapaz de, algum dia, chegar a um equilíbrio, ainda que parcial, em que a força de um não se sobreponha excessivamente à do outro e grandes injustiças não mais aconteçam. Contudo, como sentenciou Kant em uma de suas proposições sobre a história, “O homem quer a concórdia, mas a natureza sabe melhor do que ele o que é bom para a sua espécie: ela quer a discórdia”².

¹ Cf., e.g., CÍCERO, *De oratore*, III, 142-143, em que o autor concede ao *douto orador* um posto mais elevado do que o do filósofo.

² KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*, 4ª proposição.

Em 1435, Leon Battista Alberti postulou que “o pintor só se esforça por representar aquilo que vê”³, não obstante o fato de que, nesse esforço, estivesse presente a busca por algo que também fosse ideal e universal. Mais de um século depois, Benedetto Varchi declararia que a finalidade da arte é a “imitação artificiosa da natureza”⁴, e é preciso dar ênfase à noção de artifício que qualifica esse pensamento. É claro que, com tal sentença, Varchi apresentava uma teoria retroativa, voltada para a compreensão da arte do passado que, por volta de 1550, era recebida por seus contemporâneos. Mesmo assim, deve-se reconhecer que entre esses extremos, no início do século XVI e, portanto, ainda durante o chamado Renascimento pleno, quando aparentemente o indivíduo estava seguro de si e satisfeito por conseguir interpretar o mundo através da observação objetiva da natureza, algo imprevisível ocorreu. A confiança para fixar e analisar os fenômenos da natureza deu lugar a personalidades melancólicas, inseguras e hesitantes. Diante do surgimento de novos métodos científicos fundamentados em demonstrações empíricas para atingir a efetiva comprovação de sua validade, os derradeiros momentos da astrologia, da magia e do ocultismo, já tão próximos dos neoplatônicos florentinos, cobravam seu preço.

Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino estão entre os mais emblemáticos artistas dessa geração. Dominados pelo temperamento melancólico, preferiam o tácito isolamento ao convívio generoso e vivaz. Neles, as certezas outrora encontradas na relação do indivíduo com a natureza davam lugar a abstrações intelectuais. De fato, a própria relação com a natureza deixava de ser entendida como a solução de um problema para ser propositalmente problematizada, e não em claros termos científicos, mas, antes, através do direcionamento dos interesses para a alquimia, a magia e o ocultismo.

Romano Alberti, pintor profundamente ligado à fundação da *Accademia di San Luca*, em Roma, dirá, em 1585, que os pintores se tornam melancólicos porque precisam fixar as imagens (*fantasmati*) no intelecto. Contudo, ele também lembra, valendo-se de Aristóteles, que quase todos os indivíduos “engenhosos e prudentes foram melancólicos”⁵. Era a confirmação de um pensamento que levou todo o século para se consolidar, sendo revalidado diversas vezes. Por exemplo, o pintor e tratadista Paolo Pino, em 1548 e em um contexto que antepunha os modelos florentino e veneziano, havia dito que “a pintura não deseja labor corporal; ao contrário, mantém o homem quieto e melancólico, com as virtudes naturais fixadas na ideia”⁶. Trata-se de um artista que atua sobretudo com a mente e que tem o corpo como instrumento desse poder. Ora, não está aqui o surgimento do artista moderno, este que perdura até nossos dias?

³ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 76.

⁴ VARCHI, Benedetto. *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, p. 101.

⁵ ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pittura*. Roma: Francesco Zannetti, 1585, p. 17-18.

⁶ PINO, Paolo. *Dialogo di pittura*. Vinegia: P. Gherardo, 1548, f. 31r.

De toda forma, é preciso ressaltar que para esses artistas não mais bastavam as regras para transpor os objetos que viam para suas pinturas e esculturas. Era preciso fixá-los na mente, de modo que a técnica assim se convertia em operação especulativa. Se isso só foi registrado a partir de Paolo Pino e Romano Alberti, deve-se lembrar que se tratava de uma característica inaugurada já com a geração de Pontormo e Rosso. O grande problema desse método operativo, contudo, é que o pensamento reluta em ser fixado, posto que é avesso às limitações; em vez disso, quer ser livre, sobretudo nos tipos melancólicos.

De acordo com certas convicções daquela época, um dos traços característicos dos melancólicos diz respeito à dificuldade de se concentrar em um único assunto. O pensamento desses sujeitos autonomiza-se, desdobra-se, escapa. Sempre às voltas com mais de um objeto, o melancólico procura relacioná-los a todo custo, mas preferindo as uniões paradoxais, em que o resultado é inusitado e original. Nesse sentido, é muito elucidativa uma passagem de Torquato Tasso, em que ele explica o temperamento melancólico da seguinte forma:

E certamente não foi mais difícil vencer a quimera do que superar a melancolia, a qual mais à hidra do que à quimera poderia assemelhar-se, pois mal o melancólico cortou um pensamento, imediatamente outros dois nascem dali, e por eles com mortais mordidas é traspassado e lacerado⁷.

Será então fácil perceber que a imaginação assume um papel fundamental nesse novo cenário. Certamente que esse também era um componente importante para autores como Alberti e Varchi, pois enquanto um buscava uma imitação da natureza em que estivesse presente algo de universal, por isso insistindo em associar a pintura à retórica⁸, o outro afirmava que essa imitação deveria ser feita com “artifício”, engenho. Contudo, para artistas como Pontormo e Rosso, às voltas com o que já foi chamado de “experimentalismo anticlássico”⁹, ou para os maneiristas que surgiram depois deles, a importância atribuída à imaginação foi potencializada. Aqui vale notar que para imaginar é preciso deixar de ver. Sabemos, melhor do que qualquer outra época, que a visualização excessiva de imagens tem o poder de limitar a imaginação. Foi justamente por compreender isso que esses artistas voltaram-

⁷ TASSO, Torquato. *Dialoghi*. A cura di E. Raimondi. Firenze: Sansoni, 1958, II, I, p. 266-267: E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena il maninconico ha tronco un pensiero, che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato.

⁸ De fato, esse é um dos motivos que faz com que Alberti divida a pintura em três partes (circunscrição, composição e recepção da luz), evocando, assim, as três partes criativas da retórica clássica (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*) (cf. ALBERTI, 1999, p. 108). Cf. ainda Paolo Pino, que afirma que a pintura é composta de desenho, invenção e colorido, consolidando, desse modo, a aplicação dessa estrutura à pintura (PINO, op. cit., f. 15r).

⁹ Cf. PINELLI, Antonio. *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*. In: ZERI, Federico (org.). *Storia dell'arte italiana*. V. 6, I. (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento – Volume Secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento – I. Cinquecento e Seicento.) Torino: Giulio Einaudi, 1981, p. 87-181.

se para si. De fato, não apenas estavam cientes de que para imaginar é preciso deixar de ver, como também sabiam que é preciso ver além do visível. Assim, buscaram por algo ainda não criado, algo que fosse sofisticado e aristocrático, impregnado por um hermetismo erudito, extravagante, excessivo e excêntrico; o “estilo *estiloso*” (*stylish style*), como definiu Shearman¹⁰. Nessa busca, é bem verdade, muitos se perderam, e Hauser nota isso em tom patético e pujante:

[...] o número de excêntricos e psicopatas entre artistas aumenta dia a dia. Parmigianino dedica-se à alquimia em seus últimos anos, torna-se melancólico e negligencia por completo sua aparência. Pontormo sofre desde a juventude de graves crises de depressão e torna-se cada vez mais tímido e reservado com o passar dos anos. Rosso suicida-se. Tasso morre mergulhado em escuridão mental. El Greco senta-se atrás de janelas com cortinas em plena luz do dia, para ver coisas que um artista da Renascença provavelmente seria incapaz de enxergar, mas que um artista da Idade Média teria sido capaz de ver, mesmo à luz do dia¹¹.

Estamos diante de uma *crise do espírito*. Não, é claro, na forma como definiria Paul Valéry após a grande desilusão que se abateu sobre os ideais civilizacionais europeus com o fim da Primeira Guerra Mundial¹². Se o século XX iniciava-se a partir de um pessimismo generalizado, sentimento que seria ainda potencializado com a ascensão do nazismo e do fascismo nos anos que se seguiram, a Itália dos maneiristas apresentava uma situação menos grave e dramática, a qual ainda pôde ser mitigada através do recurso ao princípio da *discordia concors* para conferir sentido àquelas inquietações.

Neste ponto, portanto, não será preciso levar em consideração as mortes de Leonardo da Vinci (1519) e Rafael (1520), a Reforma protestante (1517) ou o Saque de Roma (1527). São todos eventos notáveis e certamente marcantes para aquela geração, mas, isoladamente, não podem ser considerados determinantes para a mudança de comportamento que aqui interessa. Não há comparação entre esses problemas e as grandes tragédias mundiais do século XX.

Agora, proponho que seja feita uma diferenciação entre esse “desacordo harmônico” expresso pela fórmula *discordia concors* e a “harmonia dos opostos” que caracteriza a *concordia discors*, embora esteja ciente de que essas expressões já foram utilizadas como sinônimas¹³. Isso porque aqui não vem ao caso destacar algo derivado da concordância natural que há entre os quatro elementos constituintes da matéria (terra, água, fogo e ar), mas sim o espanto proporcionado pela constatação de que mesmo aquilo que aparentemente está em desacordo pode produzir um resultado harmonioso e satisfatório.

¹⁰ SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 19.

¹¹ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 397.

¹² VALÉRY, Paul. La crise de l'esprit. *La Nouvelle Revue Française*, n. 71, Août 1919, p. 321-337.

¹³ Cf. HENEVELD, Amy. Concordia discors: l'harmonie de l'écriture médiévale. *Médiévales*, n. 66, 2014, p. 25-41.

Os maneiristas, talvez intuitivamente, conheciam esse princípio; assim, libertaram-se e permitiram-se estabelecer conexões entre as coisas mais estranhas e opostas¹⁴.

Para esses artistas, composições centralizadas e simétricas tiveram seus eixos deslocados para as margens das pinturas. Nos rostos, surgiram expressões enigmáticas, taciturnas e lânguidas. São personagens que se entreolham ou fitam o espectador como que a suplicar por uma resposta a uma pergunta não enunciada, mas apenas sentida. E nesse ritmo estranho e aprazível, a expressividade das formas de Pontormo, Rosso ou, no final do século, El Greco, projeta-nos para os momentos de maior abstração linear de Ingres ou mesmo para o expressionismo alemão. Em sentido oposto, mas complementar, os tecidos e joias luxuosos da *Eleonora di Toledo* pintada por Bronzino¹⁵ remetem-nos ao preciosismo dos mosaicos bizantinos de Ravena ou nos projetam para as mulheres aristocráticas e suntuosas de Gustav Klimt, para as poderosas e sedutoras *femmes fatales* de Gustave Moreau.

Gostaria ainda de lembrar que o presente e o futuro não são determinados por certezas. Há, talvez, períodos em que prevaleça um sentimento de otimismo e confiança em relação à concretização de certos ideais e períodos em que a descrença e o desânimo são preponderantes. Realizada em 2016, a 32ª Bienal de São Paulo recebeu o título de “Incerteza viva”. Os curadores recorriam assim ao *princípio da incerteza*, pressuposto da mecânica quântica criado pelo físico Werner Heisenberg em 1927¹⁶. Segundo esse princípio, que leva em conta um sistema com duas variáveis a serem observadas, há um limite de precisão com que se pode medir a posição e o momento linear de uma partícula; quanto menor a incerteza em relação a uma dessas variáveis, maior será a incerteza em relação à outra. O impacto que uma ideia como essa é capaz de exercer sobre as ciências humanas e sociais é fácil de prever, assim como também é possível imaginar alguns de seus desdobramentos. Quanto mais se conhece um problema, menos se entende outro que a ele está relacionado. Conhecer profundamente o contexto cultural dos humanistas e artistas florentinos no início do século XVI permite-me entender, no mesmo nível, as estruturas psicológicas daquela época? É provável que não, pois faltam-me dados precisos em um dos casos. A familiaridade com a história religiosa do período amplia meu acesso a documentos figurativos como pinturas e esculturas? Parece muito provável que sim, mas não há uma garantia de que isso vá acontecer. Eis então que a incerteza se apresenta, e o historiador da arte vê-se indeciso diante da encruzilhada.

No mundo contemporâneo, tudo isso assume proporções gigantescas, como bem atestam as questões norteadoras dessa 32ª Bienal. Ecologia, aquecimento global, extinção de espécies com a

¹⁴ Cf. HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 23-24.

¹⁵ Uffizi, Florença.

¹⁶ Cf. o texto *Incerteza viva*, de Jochen Volz, in: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). *Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos*. 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

consequente perda da diversidade biológica, o iminente colapso ambiental cultivado e preparado pela própria humanidade¹⁷, instabilidades econômicas e políticas, injustiças na distribuição de riquezas e, como consequência, grandes fluxos migratórios são todos agentes produtores de incertezas e medos. E é diante desses problemas que o Maneirismo recobra seu sentido para nossa época. De fato, no texto *Incerteza viva*, o curador, Jochen Volz, apresenta várias passagens que parecem descrever o pensamento maneirista. Por exemplo, ele diz:

Embora [a incerteza] esteja atrelada à palavra crise, não é equivalente a ela. A incerteza é, acima de tudo, uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos de tomada de decisões e representa o entendimento e o não entendimento de problemas concretos¹⁸.

Trata-se, se se quiser, de um modo de compreender o Maneirismo muito mais preciso do que algumas das várias tentativas empreendidas ao longo do século XX. E, naquilo que aqui pode ser relacionado com o tema da *discordia concors*, Volz ainda complementa:

Ao contrário do que ocorre em outros campos, na arte a incerteza aponta para a desordem, levando em conta a ambiguidade e a contradição¹⁹.

Uma vida permeada por incertezas e contradições. Talvez seja possível pensar a época de Pontormo, Rosso e dos maneiristas que se lhes seguiram como o primeiro grande momento moderno de incerteza, momento em que a confiança na razão que caracterizava o Renascimento foi questionada. Depois disso, instalou-se uma aparente sensação de segurança proporcionada pelos avanços da ciência, mas o trauma causado pelas revoluções do século XIX – sobretudo 1848 e 1871 – e pela 1ª Guerra Mundial fez com que as incertezas se propagassem de forma generalizada pela civilização ocidental. De lá para cá, estamos aprendendo a viver nessa espécie de *discordia discors*, isto é, nesse desacordo absoluto que tantas vezes parece descrever nosso presente.

2. O ceticismo como meio para compreender os escritos e a arte de Pontormo

Não seria difícil estabelecer relações ou contraposições entre a arte de Pontormo e o estoicismo ou o epicurismo. Essas correntes filosóficas provenientes da Antiguidade clássica alcançaram grande

¹⁷ Cf. MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

¹⁸ VOLZ-PRATES, op. cit., p. 8.

¹⁹ VOLZ-PRATES, op. cit., p. 8-9.

difusão a partir do Renascimento. O epicurismo, por exemplo, teve o acesso facilitado depois de que Poggio Bracciolini, em 1417, encontrou na abadia de São Galo, na Suíça, os manuscritos do *De rerum natura*, de Lucrécio. O estoicismo foi revigorado através da grande acolhida da obra de Sêneca e, de forma indireta, também através da *História natural*, de Plínio, o Velho. Assim, certamente haveria meios de relacionar ou contrapor o comportamento por vezes muito disciplinado, por vezes quase tanatofóbico de Pontormo a essas formas de pensamento. Contudo, em razão do quanto dito na primeira parte deste ensaio, interessa aqui propor uma aproximação entre o ceticismo e os escritos, o modo de viver e a arte de Pontormo.

De fato, foi a partir de um artigo de Carlo Del Bravo²⁰ sobre as respostas dadas por Pontormo e Bronzino à famosíssima enquete sobre o *paragone* proposta por Benedetto Varchi²¹ que nossas hipóteses em relação à influência da noção de incerteza sobre Pontormo ganharam força. Del Bravo percebeu que a carta enviada por Pontormo a Varchi alinhava-se perfeitamente às ideias de Sexto Empírico, sobretudo quando Pontormo escreve, na tentativa de determinar qual das artes é a mais nobre – se a pintura ou a escultura –, que “a coisa em si é tão difícil que não se pode colocá-la em disputa ou mesmo resolvê-la”²². Há aqui uma clara relação com o ceticismo tal qual expresso por Sexto Empírico, para quem “a indeterminação é um estado da mente pelo qual nem refutamos nem estabelecemos nada do que se estuda dogmaticamente, isto é, do que não é manifesto”²³.

Os *Esboços pirrônicos*, de Sexto Empírico, representam a última, a mais radical e a mais precisa tentativa de definição do ceticismo do mundo antigo que nos chegou. Herdeiro do pensamento de Pirro de Élis (c. 360 a.C.–c. 270 a.C.), Sexto Empírico deve ter ditado os três livros que compõem essa sua obra durante a primeira metade do século II, possivelmente em Alexandria. Em síntese, pode-se dizer que o ceticismo, opondo-se às escolas acadêmicas e dogmáticas, explorava até as últimas consequências as possibilidades de se criar antíteses para quaisquer assuntos, fossem eles relativos ao mundo sensível ou às especulações puramente teóricas, para daí chegar à suspensão do juízo. Ao contrapor duas proposições conflitantes e igualmente válidas, a suspensão do juízo apresentava-se para aqueles filósofos como única alternativa possível, ainda que provisória²⁴. Desse modo, o cético chegaria à ataraxia, isto é, a um estado de serenidade do espírito e plena felicidade.

²⁰ DEL BRAVO, Carlo. Dal Pontormo al Bronzino. *Artibus et Historiae*, n. 12 (VI), 1985, p. 75-87.

²¹ Cf. RAGAZZI, O *paragone* entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos. In: BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano – Ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 268-294.

²² Cf. VARCHI, op. cit., p. 132-135. Para uma tradução ao português, veja-se PONTORMO, Jacopo. *Em nome do corpo. Escritos de Jacopo Pontormo*. Organização, tradução e notas: Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 33-36.

²³ EMPÍRICO, Sexto. *Esbozos pirrônicos*. Introducción, traducción y notas de Antonio Gallego Cao y Tereza Muñoz Diego. Barcelona: Editorial Gredos, 1993, p. 115 (I, 198).

²⁴ EMPÍRICO, op. cit., p. 53-54 (I, 8-10).

Os céticos, portanto, podem ser definidos como *aqueles que se dedicam a observar*, estando abertos a toda forma de pensamento, mas sempre se recusando a assumir qualquer uma delas²⁵. Esse caráter analítico e antidogmático gerou um grande impacto no início da Primeira Época Moderna. A primeira edição impressa dos *Esboços pirrônicos* surgiu em 1562. Em 1569, a obra foi reimpressa como anexo à primeira edição do *Adversus mathematicos*, texto dividido em onze livros em que Sexto Empírico apresenta uma crítica aos professores que ensinavam as disciplinas elementares (I-VI) e aos filósofos (VII-XI). Essas edições foram publicadas já traduzidas ao latim, fato que potencializou seu impacto, embora antes disso os textos tenham tido certa repercussão enquanto circulavam, ainda no grego original, entre alguns humanistas e religiosos italianos – ao que retornaremos logo à frente. Mas o que agora merece ser destacado é a influência exercida por Sexto Empírico sobre o filósofo francês Michel de Montaigne, o qual acabaria por decretar o rompimento com qualquer ilusão de universalidade que ainda pudesse decorrer do pensamento escolástico na virada do século XVI para o XVII.

Em 1436, o médico, teólogo e filósofo catalão Raymond Sebond (ou Raimundo de Sabunde) finalizou um texto intitulado *Theologia naturalis, sive Liber creaturarum*. Nessa obra, ele opunha o “livro da natureza” às Escrituras, assim distinguindo e liberando a ciência produzida pela humanidade do “conhecimento revelado” contido nas Escrituras. Isso foi o bastante para que, em 1559 e 1564, o prólogo do texto ainda fosse mantido no *Index librorum prohibitorum* da igreja católica. Montaigne, em 1569, lançou sua tradução em língua francesa do livro de Sebond. Em 1580, interessado na disputa entre calvinistas e católicos, Montaigne ainda publicou, no capítulo XII do segundo livro de seus *Ensaio*s, uma defesa de Sebond (*Apologie de Raimond Sebond*). Sua intenção era demonstrar que se podia atribuir o mesmo valor aos pontos de vista de católicos e calvinistas. Pois bem, era justamente esse o ponto central do pensamento cético. Sexto Empírico explica que os céticos costumavam recorrer a expressões como “nada é mais”, “não-afirmar-nada”, “talvez”, “é possível” ou “pode ser” quando se travava de discorrer sobre algo não manifesto que fosse julgado dogmaticamente²⁶. Montaigne, que leu os *Esboços pirrônicos* em 1575²⁷, chegou a criar a divisa “Que sçay-je?” (que sei eu?) para simbolizar essa forma de orientação do pensamento. A partir daí, uma nova via para a compreensão do outro foi inaugurada, pois, como sustenta Sexto Empírico em várias passagens dos *Esboços*, se há diferenças entre meus costumes e os de pessoas de outras culturas, então os juízos de valor devem ser suspensos²⁸.

²⁵ Cf. a introdução de Antonio Gallego Cao e Teresa Muñoz Diego para os *Esboços pirrônicos*: EMPÍRICO, op. cit., p. 7.

²⁶ EMPÍRICO, op. cit., p. 110 ss. (I, 188 ss.).

²⁷ Cf. POPKIN, Richard H. *The history of scepticism: From Savonarola to Bayle*. Revised and expanded edition. New York: Oxford University Press, 2003, p. 44 ss. Cf. também EMPÍRICO, op. cit., p. 8-9.

²⁸ Cf., e.g., EMPÍRICO, op. cit., p. 97 ss. (I, 145 ss.), 303 ss. (III, 198 ss.), 316-317 (III, 233-238).

Montaigne valeu-se do ceticismo de uma forma inovadora, atualizando aquele método investigativo para questionar os limites impostos pelas instituições à expansão do conhecimento humano. Entretanto, cerca de um século antes disso, na Itália, os textos de Sexto Empírico já vinham sendo utilizados por alguns humanistas que conheciam o grego antigo e, também, por pessoas que chegaram a eles de forma indireta²⁹. Sobrinho de Giovanni Pico della Mirandola, Gianfrancesco Pico della Mirandola escreveu, por volta de 1510, o *Examen vanitatis doctrinae gentium*. Nesse livro, publicado em 1520, destaca-se a influência de Sexto Empírico, mas aqui utilizado para desacreditar a filosofia clássica, sobretudo aquela de matriz aristotélica, e para colocar em seu lugar a “verdade revelada” do cristianismo. Assim procedendo, Gianfrancesco Pico desdobrava o ceticismo de um modo muito peculiar: de um lado, argumentava contra as convicções estruturantes do pensamento filosófico, em especial aquelas relacionadas à Lógica e à Ética, mas, de outro, abraçava o dogmatismo do cristianismo. Isso era justificado pela presunção de que aquilo que foi “revelado” divinamente não precisa ser debatido. Dito de outro modo, se tudo o que foi criado pelos seres humanos é discutível – e por isso o crédito ao ceticismo –, apenas a “verdade revelada” do cristianismo poderia oferecer uma resposta satisfatória. Em suma e por mais estranho que possa parecer, tratava-se da criação de um ceticismo cristão.

É notória a influência que Gianfrancesco Pico recebeu de Savonarola³⁰. Juntamente com a obra de Giovanni Pico, os sermões e profecias do frade dominicano constituíram-se como a base para o desenvolvimento do pensamento de Gianfrancesco Pico. Ele escreveu ao menos três textos em defesa de Savonarola nos momentos mais críticos de sua trajetória, isto é, sua excomunhão e sua prisão, e, depois da execução do frade, em 1498, trabalhou durante anos na redação de sua biografia, a qual, no entanto, apenas foi publicada em 1674. Foi nessa biografia que Gianfrancesco Pico relatou a intenção de Savonarola de que seus seguidores traduzissem para o latim a obra de Sexto Empírico³¹. Além disso, os últimos sermões de Savonarola apresentam censuras tanto ao platonismo quanto ao aristotelismo, criticados pelo frade por serem inadequados ao conhecimento cristão. Dessa forma, é possível perceber que estavam estreitamente relacionadas as ideias de Gianfrancesco Pico e Savonarola, e a reelaboração da obra de Sexto Empírico foi um dos meios que encontraram para desenvolvê-las.

A questão que agora se coloca é compreender como a filosofia cética chegou a Pontormo e se Gianfrancesco Pico e Savonarola têm algo a ver com isso. Philippe Costamagna, em sua monografia

²⁹ Cf. POPKIN, op. cit., p. 17 ss. Cf. ainda FLORIDI, Luciano. The diffusion of Sextus Empiricus's works in the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, v. 56, n. 1, 1995, p. 63–85.

³⁰ Cf. POPKIN, op. cit. Cf. CAO, Gian Mario. Scepticism and orthodoxy: Gianfrancesco Pico as a reader of Sextus Empiricus with a facing text of Pico's quotations from Sextus. *Bruniana & Campanelliana*, v. 13, n. 1, 2007, p. 263–366. Cf. CAO, Gian Mario. The prehistory of modern scepticism: Sextus Empiricus in fifteenth century Italy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 64, 2001, p. 229–280. Cf. FLORIDI, op. cit.

³¹ A tarefa de tradução, nunca executada, teria sido confiada por Savonarola a Giorgio Antonio Vespucci e Zanobi Acciaiuoli; cf. CAO, op. cit., 2001, p. 264.

sobre Pontormo, discorreu bastante sobre o envolvimento do artista, ainda no período de sua formação, com os *piagnoni*, como ficaram conhecidos os seguidores de Savonarola³². E ele viu no contato com Piero di Cosimo e Fra Bartolomeo a possibilidade de os ideais estéticos do frade terem sido transmitidos a Pontormo. Por si só, as fantasias mitológicas criadas por Piero di Cosimo parecem inviabilizar qualquer afinidade mais significativa com Savonarola. Já em relação a Fra Bartolomeo, trata-se do pintor que melhor expressou a noção de *simplicitas* ambicionada por Savonarola para as representações religiosas, e, efetivamente, as primeiras obras de Pontormo guardam algo da objetividade e da sobriedade das pinturas de Fra Bartolomeo. Apesar disso, a proposição de Costamagna ainda precisa de mais pesquisas para poder ser plenamente aceita.

Até o momento, portanto, não há documentos que possam comprovar nossas hipóteses, de modo que é preciso reconhecer que é pouco o que temos para tentar relacionar Pontormo a Savonarola e Gianfrancesco Pico, e menos ainda quando se trata de entendê-los como elementos ativos para a transmissão do ceticismo ao artista. Mas também é necessário lembrar que a ausência de documentação não significa que determinado fato não tenha ocorrido. Em casos como esse, até prova em contrário, resta-nos ao menos a dúvida, a qual é alimentada pelos indícios que sugerem que as suspeitas realmente refletem fatos acontecidos. Enfim, é igualmente importante notar que nada disso elimina o problema de termos, desde já, que procurar compreender como as ideias de religiosos, filósofos e eruditos chegaram àquele contexto artístico.

Entre janeiro de 1554 e outubro de 1556, portanto em seus últimos anos de vida, Pontormo escreveu uma espécie diário. Nele, alternou relatos muito sucintos sobre sua alimentação, seu estado de saúde e o trabalho que desenvolvia, já desde os anos de 1545-1546, no coro da igreja *medicea* de *San Lorenzo*, em Florença³³. Assim, mais do que um diário, tratava-se também de um *tacuinum sanitatis*, isto é, de um registro de hábitos dietéticos e da relação deles com a saúde³⁴.

Como muitos já notaram, ao escrever a biografia de Pontormo, Vasari criou uma imagem quase que caricatural de um artista melancólico, extravagante e atormentado, a qual ainda hoje é difundida e que também serviu como chave para a interpretação do *diário*. Na verdade, já desde o momento em que começa a descrever as obras produzidas por Pontormo em Poggio a Caiano (1519-1521), Vasari passa a expressar uma crescente incompreensão em relação aos trabalhos dele. Ele conta que para aquela ocasião Pontormo “colocou-se com tamanha diligência a estudar que chegou a ser demasiado,

³² Cf. COSTAMAGNA, Philippe. *Pontormo. L'opera completa*. Milano: Electa, 1994, p. 15-33.

³³ Esses afrescos foram destruídos no século XVIII, de forma que agora restam apenas os desenhos preparatórios e as descrições encontradas na literatura artística, como, por exemplo, em Francesco Bocchi (*Bellezze della città di Firenze*, 1591) e Raffaello Borghini (*Il riposo*, 1584).

³⁴ Cf. PONTORMO, Jacopo. *Jacopo da Pontormo: diário*. Edizione critica a cura di Roberto Fedi. Roma: Salerno, 1996. Cf. PONTORMO, Jacopo. *Il libro mio*. Edizione critica a cura di Salvatore S. Nigro. Genova: Costa & Nolan, 1984. Cf. PONTORMO, op. cit., 2005.

pois destruindo e refazendo hoje aquilo que havia feito ontem, atormentava-se de tal maneira que chegava a dar pena”³⁵. Em relação às pinturas feitas na *Certosa del Galluzzo* (1523-1525), representam algo inconcebível para a historiografia *florentinocêntrica* de Vasari, pois Pontormo inspirara-se em gravuras de um estrangeiro, o *tedesco* Albrecht Dürer! Ao escrever sobre a *Ressurreição de Cristo* que figura nesse conjunto, Vasari elogia o colorido e afirma que a obra teria ficado belíssima se ele não tivesse seguido a *maniera tedesca*. Mesmo assim, não deixou de apresentar detalhes sobre a personalidade de Pontormo ao contar que, para essa *Ressurreição*, “ocorreu uma extravagância a Jacopo, pois era alguém que, não tendo firmeza na mente, andava sempre novas coisas fantasiando”³⁶. Na *Deposição* (1525-1526) e na *Anunciação* (1527-1528) feitas para a capela Capponi, na igreja de *Santa Felicità*, Vasari diz que “aquela mente andava sempre procurando novas ideias e extravagantes modos de fazer, sem se contentar e sem se deter em nenhum deles”³⁷. E, finalmente, Vasari termina a biografia de Pontormo da seguinte forma:

[...] teve tanto medo da morte que sequer podia ouvir falar a respeito, e evitava deparar-se com cadáveres. Jamais foi a festivais ou a outros lugares com aglomeração de pessoas para não se sentir sufocado pela multidão, e foi solitário mais do que se possa imaginar. Certa vez, indo trabalhar, pôs-se a pensar tão profundamente sobre aquilo que queria fazer que foi embora sem ter feito nada durante todo o dia além de meditar; e que isso lhe tenha acontecido infinitas vezes na obra de *San Lorenzo* facilmente se pode acreditar, pois quando estava decidido, sendo experiente e talentoso, não encontrava dificuldade alguma para fazer aquilo que queria ou havia planejado executar³⁸.

De fato, a incompreensão de Vasari em relação às pinturas de Pontormo chegou ao ápice com as obras de *San Lorenzo*, justamente as que coincidem com a redação do *diário*³⁹. Em todo caso, esse perfil psicológico que Vasari traçou de seu contemporâneo, embora talvez exagerado, encontra algum respaldo nas próprias palavras de Pontormo. Por exemplo, em 15 de março de 1556, o artista escreveu: “bateu à porta Bronzino e, no dia seguinte, Daniello [di Bartolomeo]: não sei o que queriam”. No domingo seguinte, anotou que “Bronzino queria que eu fosse almoçar com ele e, impacientando-se,

³⁵ 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. 318.

³⁶ VASARI, op. cit., V, p. 321. O termos empregados por Vasari são *capriccio* (aqui traduzido por *extravagância*) e *ghiribizzando* (traduzido por *fantasiando*, mas cujo sentido decorre do fato de se tratar de alguém caracterizado por *divagações* da mente).

³⁷ VASARI, op. cit., V, p. 323.

³⁸ VASARI, op. cit., V, p. 334.

³⁹ Cf. VASARI, op. cit., V, p. 332-333. Para a motivação de Vasari ao alegar não compreender esse ciclo pictórico de Pontormo, cf. Costamagna (op. cit., p. 93) e, sobretudo, Firpo (FIRPO, Massimo. *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Torino: Einaudi, 1997.), autores que expõem a relação do artista com as ideias espiritualistas do teólogo espanhol Juan de Valdés.

disse-me: – *até parece que vai à casa de um inimigo!* –; depois, deixou-me ir⁴⁰. Não querer receber os amigos mais íntimos e recusar-se a ir almoçar na casa de seu principal discípulo realmente constituem gestos que apontam para um homem de natureza solitária, como notou Vasari. Além disso, o constante medo da morte, a preocupação e a preparação alimentar para a chegada da letal “lua de março”⁴¹, o modo próprio com que registrou e alternou as informações no *diário*, tudo isso faz pensar em um sujeito melancólico e não convencional.

Quando voltamos a atenção para as pinturas e desenhos de Pontormo, o tema da incerteza reaparece com força. Para ficarmos – por uma questão de espaço neste artigo – com o caso de *San Lorenzo*, vale recordar que a comissão e o início dos trabalhos deram-se pouco antes da resposta enviada por Pontormo à já mencionada enquete promovida por Varchi sobre o *paragone* entre a pintura e a escultura. Na carta, datada em 18 de fevereiro de 1547, o artista começa pela suspensão do juízo característica do pensamento cético, isto é, recusando-se a resolver o problema como mostramos mais acima⁴². Logo em seguida, ele afirma que o desenho é o fundamento de ambas as artes. Desenho aqui pode ser compreendido em sua acepção física, como linhas sobre um papel, mas também já como atividade mental, projeto intelectual ou, como definiria Federico Zuccaro no final do século, *disegno interno*. Carlo Falciani notou que o questionamento de Varchi proporcionou a Pontormo a ocasião para refletir sobre o assunto, sobre as relações entre pintura e escultura e sobre a produção artística de seu grande modelo, Michelangelo⁴³. Se lembrarmos disso, fará mais sentido o testemunho de Vasari, que conta que Pontormo estudou e esforçou-se muitíssimo para realizar as obras de *San Lorenzo*, fazendo modelos preparatórios de argila para quase todas as figuras⁴⁴. Em vez de observar a natureza e tentar apreendê-la da forma mais objetiva e variada possível, Pontormo debruçava-se sobre pequenas estatuetas de argila, imperfeitas e pobres nos detalhes. Assim, o ofício artesanal do pintor em seu contato pragmático com o objeto a ser representado dava lugar a longas meditações. Aqueles modelinhos podiam ficar parados pelo tempo que fosse necessário, tanto sob uma suave luz natural quanto sob uma iluminação artificial intensa e contrastante, de modo que, ao longo desse processo, a segurança que Pontormo podia encontrar na natureza dava margem a muitas incertezas, pois era perturbada pelas profundas reflexões feitas a partir das formas abreviadas dos modelos plásticos.

⁴⁰ PONTORMO, op. cit., 2005, p. 69, 104.

⁴¹ PONTORMO, op. cit., 2005, p. 38-39, 80-81.

⁴² Cf. VARCHI, op. cit., p. 132-135; PONTORMO, op. cit., 2005, p. 33-36.

⁴³ Cf. FALCIANI, Carlo. *Alcuni disegni, e modelli di terra bellissimi. Artista – Critica dell'arte in Toscana*, 1998, p. 84-99.

⁴⁴ Cf. VASARI, op. cit., V, p. 333. Para o uso de modelos plásticos auxiliares por pintores, veja-se RAGAZZI, Alexandre. *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*. Tese (Doutorado em História da Arte). Unicamp, Campinas, 2010.

O objetivo de Pontormo, segundo ele próprio, era “superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva”⁴⁵. Essa, no entanto, não era uma tarefa fácil. Pontormo diz que os escultores padeciam fisicamente por conta do trabalho – muitas vezes bruto – com o bloco de pedra, mas afirma que esses exercícios acabavam conferindo-lhes um melhor estado de saúde. Já o pintor, ao contrário, “mal disposto de físico para as fadigas da arte”, encontrava “antes inquietações da mente que uma vida longa”⁴⁶. Essas inquietações da mente (*fastidi di mente*), que podiam mesmo encurtar uma vida, ficam evidentes nos desenhos para o coro de *San Lorenzo*⁴⁷. As figuras apresentam partes mais bem acabadas e partes quase que esquecidas. São corpos nus, de proporções insólitas, contorcidos, como se a contorção exibida através daquelas formas refletisse os movimentos da alma de Pontormo, suas angústias e incertezas mais íntimas.

Concluo lembrando que desde o momento em que o ceticismo foi atualizado por Montaigne, quando o pensamento de origem dogmática voltou a ser questionado, a noção de incerteza foi reivindicada como mecanismo vital e propulsor para o próprio desenvolvimento da humanidade. A partir daí, a incerteza também se converteu em um elemento constitutivo do sujeito. Aquele indivíduo feito de crenças inabaláveis deixou de existir e, em seu lugar, surgiu outro repleto de dúvidas, inseguranças, receios e angústias. Devemos reconhecer que isso representou algo extraordinariamente positivo, pois, assim, esse sujeito recém-criado passou a contestar o que até então lhe era oferecido como certo e verdadeiro. De alguma forma, Pontormo e alguns de seus contemporâneos já prefiguravam essa nova realidade, como se, por estranhos caminhos, a prática do artista precedesse a teoria do filósofo. Resta-nos agora, na atualidade, aceitar esse fato e aprimorar o modo com que lidamos com todas essas incertezas que surgem de nosso contato com um mundo cada vez mais diversificado e complexo.

⁴⁵ Cf. VARCHI, op. cit., p. 134; PONTORMO, op. cit., 2005, p. 35.

⁴⁶ Cf. VARCHI, op. cit., p. 133; PONTORMO, op. cit., 2005, p. 34-35.

⁴⁷ Vejam-se, por exemplo, os desenhos conservados no *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* dos Uffizi: inv. 6608 F r (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=6608+F+r>), inv. 6609 F (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=6609+F>), inv. 6535 F (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=6535+F>), inv. 6750 F (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=6750+F>), inv. 6754 F r (<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=6754+F+r>). Acesso em: 20 jan 2020.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ALBERTI, Romano. **Trattato della nobiltà della pittura**. Roma: Francesco Zannetti, 1585.
- CAO, Gian Mario. The prehistory of modern scepticism: Sextus Empiricus in fifteenth century Italy. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 64, 2001, p. 229-280.
- CAO, Gian Mario. Scepticism and orthodoxy: Gianfrancesco Pico as a reader of Sextus Empiricus with a facing text of Pico's quotations from Sextus. **Bruniana & Campanelliana**, v. 13, n. 1, 2007, p. 263-366.
- COSTAMAGNA, Philippe. **Pontormo. L'opera completa**. Milano: Electa, 1994.
- DEL BRAVO, Carlo. Dal Pontormo al Bronzino. **Artibus et Historiae**, n. 12 (VI), 1985, p. 75-87.
- EMPÍRICO, Sexto. **Esbozos pirrónicos**. Introducción, traducción y notas de Antonio Gallego Cao y Tereza Muñoz Diego. Barcelona: Editorial Gredos, 1993.
- FALCIANI, Carlo. Alcuni disegni, e *modelli di terra bellissimi*. **Artista – Critica dell'arte in Toscana**, 1998, p. 84-99.
- FIRPO, Massimo. **Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I**. Torino: Einaudi, 1997.
- FLORIDI, Luciano. The diffusion of Sextus Empiricus's works in the Renaissance. **Journal of the History of Ideas**, v. 56, n. 1, 1995, p. 63-85.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HENEVELD, Amy. Concordia discors: l'harmonie de l'écriture médiévale. **Médiévale**, n. 66, 2014, p. 25-41.
- HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva – Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- MARQUES, Luiz. **Capitalismo e colapso ambiental**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- PINELLI, Antonio. La maniera: definizione di campo e modelli di lettura. In: ZERI, Federico (org.). **Storia dell'arte italiana**. V. 6, I. (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento – Volume Secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento – I. Cinquecento e Seicento.) Torino: Giulio Einaudi, 1981, p. 87-181.
- PINO, Paolo. **Dialogo di pittura**. Vinegia: P. Gherardo, 1548.
- PONTORMO, Jacopo. **Jacopo da Pontormo: diario**. Edizione critica a cura di Roberto Fedi. Roma: Salerno, 1996.
- PONTORMO, Jacopo. **Il libro mio**. Edizione critica a cura di Salvatore S. Nigro. Genova: Costa & Nolan, 1984.

- PONTORMO, Jacopo. **Em nome do corpo. Escritos de Jacopo Pontormo.** Organização, tradução e notas: Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- POPKIN, Richard H. **The history of scepticism: From Savonarola to Bayle.** Revised and expanded edition. New York: Oxford University Press, 2003.
- RAGAZZI, Alexandre. **Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística.** Tese (Doutorado em História da Arte). Unicamp, Campinas, 2010.
- RAGAZZI, Alexandre. O *paragone* entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos. In: BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano – Ensaios e traduções.** Rio de Janeiro: NAU, 2010, p. 268-294.
- SHEARMAN, John. **O Maneirismo.** São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- TASSO, Torquato. **Dialoghi.** A cura di E. Raimondi. Firenze: Sansoni, 1958.
- VALÉRY, Paul. La crise de l'esprit. **La Nouvelle Revue Française**, n. 71, Août 1919, p. 321-337.
- VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi.** Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.
- 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.
- VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). **Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos. 32ª Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.