

dofredo Rangel. Em algumas dessas cartas encontramos referências do crítico à fotografia como, por exemplo, na carta datada de 17/05/1905, em que Lobato comenta a obra *Turbilhão*, do escritor Coelho Neto, descrevendo-a como sendo um “livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas [...] Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca. Documento, enfim [...]”.¹⁸

Muitas críticas do período não mantinham a mesma neutralidade presente nas palavras supracitadas de Monteiro Lobato. Normalmente, as menções à fotografia eram feitas de maneira negativa, o que não retira a importância da mesma para a sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

É o que se pode perceber pela crítica do escritor Oswald de Andrade publicada em 1921, em defesa do escultor Victor Brecheret, na qual menciona a fotografia:

[...] de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supraterrâneo, *antifotográfico*, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo [...] mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonheira de uma cultura. *Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido [...]*.¹⁹

O emprego pejorativo de termos relacionados à fotografia também pode ser constatado em algumas das críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século passado. No texto sobre uma exposição de Antônio Parreiras, realizada em 1903, o jornalista de *O Estado* assim se manifesta:

[...] Por isso os seus quadros, duma verdade que às vezes excede os limites da arte para quase descair na reprodução da placa fotográfica, assustam os que não conhecem a pujança do nosso meio, ferindo-lhe a retina pela crueza dos tons, esses quadros encantam os que conhecem a nossa paisagem, tão exata é a observação, tão sincera é a arte de Parreiras [...].²⁰

As críticas aqui citadas optam assim por uma estratégia que toma como base um conhecimento fotográfico. O que vem a comprovar que, se, por um lado, a fotografia não era ovacionada pela crítica paulistana enquanto grande arte, por outro, sua presença tornava-se crescente e inevitável na sociedade, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, o que levaria – mesmo que tardiamente – ao seu reconhecimento artístico.

Carolina Coelho Soares. Mestranda em História da Arte – Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Título pesquisa: ‘Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: Fragmentos de uma Memória’ Orientador Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. Integrante do Centro de Pesquisa em Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Fotografia pela *Falmouth College of Arts* – Inglaterra.

¹⁸LOBATO *Apud* CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia – Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*, São Paulo, 1992, p.40 .

¹⁹ANDRADE *Apud* HERKENHOFF, *op.cit.*, p. 41.

²⁰CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo, 1995, P.79.

MICHELANGELO FURIOSO: JACOB BURCKHARDT E O LUGAR DA FIGURA HUMANA NA OBRA DE MICHELANGELO

Cássio da Silva Fernandes
cassiofer@hotmail.com

Entre junho de 1894 e março de 1895, o historiador suíço, Jacob Burckhardt, elabora o texto que posteriormente, em 1934, Heinrich Wölfflin editaria com o título *Randglossen zur Skulptur der Renaissance* (Anotações marginais sobre a escultura do Renascimento). Wölfflin, no entanto, ex-aluno e sucessor de Burckhardt na cadeira de história da arte na Universidade de Basileia, suprimiu dessa edição as páginas que o autor havia elaborado como apêndice à obra, contendo uma análise sobre a escultura de Michelangelo. Esse apêndice, jamais editado em idioma original, foi recentemente publicado na Itália por Maurizio Ghelardi, com o título *Michelangelo Furioso*.¹

O fato que levou Heinrich Wölfflin a omitir as considerações de Burckhardt a respeito da obra escultórica de Michelangelo não cabe ser analisado dentro do recorte que propomos. Vale apenas ressaltar o tom extremamente forte da crítica empreendida por Burckhardt às esculturas do artista italiano e seu caráter eminentemente contrário à valoração positiva sobre a obra de Michelangelo, expressa por Wölfflin desde seu livro de 1888, *Renaissance und Barock*. De qualquer modo, sobressai do texto burckhardiano, o teor contundente da visão negativa a respeito das esculturas de Michelangelo, que pode ser compreendida, grosso modo, sob dois caminhos certamente interligados: um, que observa a arte de Michelangelo dentro do quadro de sua interpretação do Renascimento italiano; e outro, que a percebe como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Em ambos os casos, está presente a problemática que fundamenta o estudo de Burckhardt sobre a representação da figura do homem, nos séculos em que concebe a Renascença na Itália, qual seja, o diálogo entre semelhança e idealização.

Quase dez anos antes, na conferência de março de 1885, sobre “As origens da retratística moderna”,² Jacob Burckhardt não havia sequer mencionado a obra de Michelangelo. O significado que o historiador havia dado ao impulso renascentista de representar a figura do homem tinha, de fato, perdido a força com a obra de Michelangelo. A fórmula da “descoberta do homem e do mundo”, com a qual Burckhardt havia definido o Renascimento italiano em seu

¹ BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. (A cura di Maurizio Ghelardi.) In: *Belfagor*, anno XLVI, n. 6 - 30 novembre 1991, pp. 605-623.

² BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: BURCKHARDT, J. *Vorträge (1844-1887)*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1918, pp. 266-281.

livro clássico *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), e que se apresentava, de modo mais acabado, na obra literária e na história de vida de Enea Silvio Piccolomini (o Papa Pio II), assim como na obra pictórica de Rafael, não sobreviveria à ação de Michelangelo. Para Burckhardt, o escultor não participa mais daquele diálogo entre as várias esferas do saber, que se deixava mostrar concretamente na obra de arte; ele não se move mais em meio à variedade do mundo em que está inserido o homem; sua arte não mais se integra às conexões de um sistema cultural unitário, de que o impulso em direção à história, tanto de Rafael quanto de Pio II, souberam profundamente representar. Ao contrário, a obra de Michelangelo é, para Burckhardt, a força expressiva do artista que se isola e concebe sua criação como imitação de si, como “expressão de uma vontade autônoma”³, como chegou a afirmar o historiador.

Uma arte, portanto, que podia suscitar perplexidade aos *commitenti*; que podia manifestar um conteúdo bem diverso daquele pedido pela Igreja⁴; que podia propiciar, a eruditos observadores contemporâneos, interpretações muito diferentes entre si, provocando em cada um deles a sensação de ter colhido o pensamento do artista⁵. Tal expressão artística estava em claro desacordo com os valores sobre os quais Burckhardt acenta sua idéia do Renascimento italiano. Representava, na verdade, uma profunda ruptura com a conexão entre estética e ética, observada pelo historiador, sobretudo na arte florentina do século XV e do início do XVI.

No que diz respeito ao problema da representação da figura humana e sua importância para a compreensão do caráter do Renascimento de Burckhardt, a obra de Michelangelo simboliza também uma latente transformação.

As primeiras linhas, elaboradas por Burckhardt nesse manuscrito, revelam que sua análise se dirigirá exatamente sobre a figura do homem na obra do escultor florentino. Ele diz:

O maior e mais relevante caráter de Michelangelo, manifesto em todos os seus primeiros trabalhos como elemento verdadeiramente inquietante da potência e da liberdade, é a vontade e a necessidade de fazer exprimir, de qualquer lugar e de modo exclusivo, a figura humana, sobretudo o nu [...]. Espaço, arquitetura, paisagem, que outros ainda representam ou pelo menos consideram em suas obras, nele desaparecem completamente; [...].⁶

³ “[...] espressione di una volontà autonoma [...]” Tradução livre de: BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 612.

⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 612.

⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 615.

⁶ “Il più grande e rilevante carattere di Michelangelo, manifesto in tutti i suoi primi lavori come un elemento veramente inquietante della potenza e della libertà, è la volontà e il bisogno di far esprimere, ovunque e in modo esclusivo, la figura umana, soprattutto il nudo [...].

Spazio, architettura, paesaggio, che altri ancora rappresentano o almeno considerano nelle loro opere, in lui scompaiono completamente; [...]” *Idem, ibidem*, p. 611.

E mais à frente, completa Burckhardt:

Em suas figuras domina, em suma, uma estupefaciente contradição entre o indivíduo, grande não só pelas medidas, mas também imaginado enorme, e a sua comprimida existência, visto que aquele que o observa pergunta em vão sobre os traços simples, livres, naturais dos caracteres gregos, traços que não podem ser substituídos por nenhuma virtuosidade do tratamento individual [...].⁷

A figura humana na obra de Michelangelo, portanto, parece a Burckhardt ter perdido a dignidade gradualmente readquirida na arte italiana, após os séculos de Idade Média. Com Michelangelo, os traços que caracterizam o homem esvaem-se, sendo transformados numa massa de figuras sem rosto, imensas e sem caráter, musculosas e sem fisionomia. São figuras destituídas dos traços que lhe conferiam uma personalidade própria, retiradas da cena que lhes dignificavam; são figuras sem ação, desumanizadas. E Burckhardt cita o “tormento apoplético de uma série de puros e simples homens musculosos e heróicos que só se torcem sem poder livremente alongar o passo”⁸, representados como escravos na tumba de Júlio II [figura 1] ou mesmo os túmulos de Giuliano de’ Medici Nemour [figura 2] e Lorenzo de’ Medici, duque de Urbino, esculpido na Sacristia Nova, em São Lourenço, Florença, para “que não exista nenhuma explícita intenção de tornar semelhantes as suas cabeças”, revelando “que o artista não se tenha posto o problema de restituir-lhes o caráter histórico”⁹.

Em lugar disso, na Sacristia Nova estão presentes as figuras alegóricas no túmulo de Giuliano, simbolizando o dia e a noite, e no de Lorenzo, representando a aurora e o crepúsculo. Exatamente a alegoria carregava, para Burckhardt, a desintegração da arte renascentista, pois abria mão de um código de representação que começara a ser instituído pela arte de Giotto, ou até mesmo pela geração imediatamente anterior a ele. De todo modo, através da pintura de Giotto, Burckhardt percebe um movimento de transformação dos valores universais em cenas da vida cotidiana. Já no *Cicerone* (1855), o historiador havia afirmado que o grande passo cumprido pela pintura de Giotto era aquele de, inspirado pela literatura de Dante, ter transformado o símbolo em acontecimento. O casamento da Virgem, por exemplo, fora representado por Giotto

⁷ “Nelle sue figure domina insomma una stupefacente contraddizione tra l’individuo, grande non solo per le misure, ma anche immaginato enorme, e la sua compressa esistenza, sicché colui che lo osserva chiede invano il lineamento semplice, libero, naturale dei caratteri greci, lineamento che non può essere sostituito da nessuna virtuosità del singolo trattamento [...]” *Idem, ibidem*, p. 613.

⁸ “Il tormento apoplético di una serie di puri e semplice uomini muscolosi ed eroici che solo si torcono senza poter liberamente allungare il passo [...]” *Idem, ibidem*, p. 615.

⁹ “[...] che non vi sia stata alcuna esplicita intenzione di rendere somiglianti le loro teste, e che l’artista non si sia posto il problema di restituire loro il carattere storico.” *Idem, ibidem*, p. 618.

como um casamento real.¹⁰ Esse processo de transformação do universal em dado da vida concreta foi, de certa maneira, a grande aventura da arte renascentista. Rafael é, para Burckhardt, o representante máximo desse movimento, destituindo totalmente a alegoria, em lugar da figuração da cena histórica. Com Michelangelo realiza-se, para o historiador, um movimento de retomada da alegoria como elemento figurativo, ao mesmo tempo em que perde sentido a grande tarefa renascentista (desempenhada concomitantemente pela arte e pela literatura) de registrar o percurso da vida.

A obra de Michelangelo, portanto, não se adequa à caracterização do Renascimento italiano proposta por Jacob Burckhardt. A monumentalidade da qual emerge a arte do escultor florentino depende de um sentido de poder que não mais se amolda à concepção de Estado que o historiador havia descrito, em 1860, na *Kultur der Renaissance*. A obra de Michelangelo floresceu num momento em que as pequenas tiranias já tinham sido submetidas e anexadas pelo poder imperial da Igreja; numa época em que as cidades não pretendiam mais a monumentalidade baseada numa história local, mas preferiam representar os grandes mitos da construção de Roma como alegoria de sua própria origem. Este é o momento da atuação do Papa Júlio II, que, em seu monumento fúnebre, quis representar a Igreja triunfante com os pés sobre as províncias submetidas. “Somente a Idade Média [afirma Burckhardt], quando celebrava a vitória da Igreja sobre seus adversários, representava às vezes os vencidos pisoteados.”¹¹

Porém, a impiedosa análise de Burckhardt da obra escultórica de Michelangelo continha ainda uma crítica que recaía sobre seu próprio tempo, o século XIX. O historiador vê o produto do trabalho de Michelangelo como expressão de uma vontade autônoma e como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Na apresentação ao texto, Maurizio Ghelardi aponta nessa direção, ao afirmar que

a arte de Michelangelo tinha-lhe parecido [a Burckhardt] aquela que havia renunciado o destino da assim chamada modernidade, do culto ao gênio, da exaltação de uma subjetividade conquistadora e destruidora, que no âmbito artístico apresentava-se com uma decidida recusa dos cânones antigos, enquanto em política re-emergia nas vestes do moderno e demagógico cesarismo.¹²

¹⁰ Ver BURCKHARDT, Jacob. Der Cicerone. Band 2. In: BURCKHARDT, J. *Gesammelte Werke*. Band 10. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1978, p. 155.

¹¹ “Solo il Medioevo, quando celebrava la vittoria della Chiesa sui suoi avversari, raffigurava talvolta i vinti calpestati.” BURCKHARDT, J. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 616.

¹² “[...] Parte di Michelangelo gli era apparsa come quella che aveva preannunciato il destino della cosiddetta modernità, il culto del genio, l’esaltazione di una soggettività conquistatrice e distruttrice che nell’ambito artistico si presentava con un deciso rifiuto dei canoni antichi, mentre in politica riemergeva nelle vesti del moderno e demagogico cesarismo.” *Idem, ibidem*, p. 607.

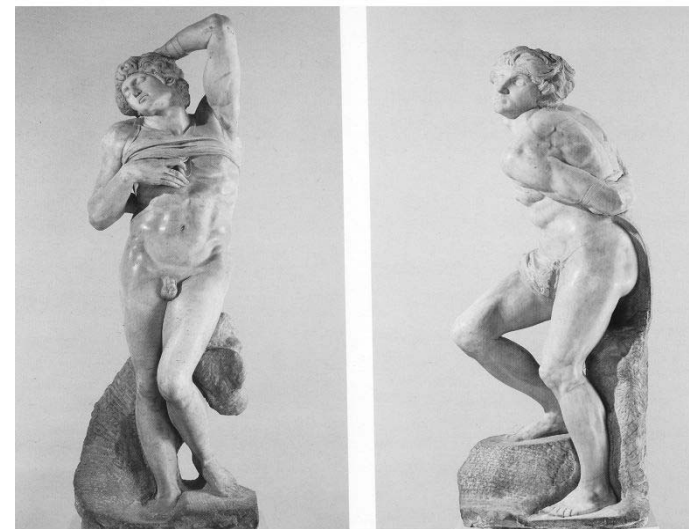


Fig. 1. Michelangelo. *Os escravos* (1514-1516) Paris, Louvre.



Fig. 2. Michelangelo. Tumba de Giuliano de' Medici Nemour (1524-1534) Sacristia Nova, Basílica de São Lourenço, Florença.

O tema do cesarismo moderno, Burckhardt o havia tratado, em especial, no curso ministrado na Universidade de Basileia, no inverno de 1871, do qual sobreviveu o manuscrito da aula inaugural de 6 de novembro, editado recentemente também por Maurizio Ghelardi.¹³ A aula, que serviu de introdução ao curso *Geschichte des Revolutionszeitalters* (História da Era das Revoluções), era o preâmbulo de uma ampla análise sobre sua própria época. Na verdade, um estudo sobre o fenômeno do poder no seio de dois impérios em litígio: o francês e o prussiano. Ali, Burckhardt tratou o problema do moderno e demagógico cesarismo, que assumia as vestes da democracia contemporânea, cuja origem remontava à Revolução Francesa.

No que se refere ao âmbito artístico, Burckhardt utiliza-se do termo “publicidade” para falar da repercussão ganha pela obra de Michelangelo.¹⁴ Uma obra que, segundo ele, descarta qualquer ligação com a arte precedente, ao mesmo tempo em que rompe com o equilíbrio clássico dos pesos e das medidas; que desqualifica qualquer tentativa de representar a figura do homem de acordo com os critérios da semelhança de seus traços e de seus gestos (o princípio do retrato), no mesmo instante em que busca uma autonomia para a linguagem artística. Com a obra de Michelangelo, os elementos que sustentavam a concepção burckhardiana do Renascimento italiano perdiam totalmente sua força. Com tais elementos dissipavam-se também as normas da arte clássica. Como contraponto a essas referências emergiam os valores do mundo moderno e contemporâneo; emergia a arte de Michelangelo, como prenúncio de uma tendência estética e como sinal de uma concepção de poder que iria gerar o Estado moderno.

Na *Kultur der Renaissance in Italien*, Burckhardt havia traçado, no capítulo intitulado “A descoberta do mundo e do homem”, o principal paralelo literário da obra escultórica de Michelangelo. Trata-se da autobiografia escrita pelo escultor e ourives, Benvenuto Cellini.

A *Vita* de Cellini é vista por Burckhardt, em primeiro lugar, como registro da sublimação do protagonista, caracterizado, em algumas passagens, como herói destinado a seguir os desígnos que lhe foram confiados por Deus; em outras, como inocente vítima dos astros e da fortuna. A autobiografia de Cellini, desvinculada definitivamente do modelo das *vite* narradas pelos mercadores e pelos literatos florentinos do *Quattrocento*, situa-se, para Burckhardt, num ambiente cultural marcado pelo texto autobiográfico do escultor Baccio Bandinelli (*Memoriale*), pela obra literária de Giorgio Vasari, pela produção

artística de Michelangelo. Cada um a seu modo, os três são personagens da narrativa de Cellini. Todos cumpriram, de certa maneira, um lugar em sua trajetória pessoal. Bandinelli é o escultor que havia escrito, poucos anos antes, uma autobiografia; Vasari é o desafeto; Michelangelo, o modelo artístico.

A *Vita* de Cellini é, portanto, emblemática para Burckhardt por representar, no campo da produção autobiográfica renascentista, o mais significativo produto de uma mudança no círculo cultural e econômico. O autobiógrafo agora participa de uma realidade social onde mercadores e humanistas vão gradativamente saindo da cena principal, para dar lugar a cortesãos e a cavaleiros. Esse universo requer uma caracterização de si bastante diversa daquela através da qual os *uomini illustri* florentinos se apresentavam. O auto-retrato literário de mercadores ilustrados, de literatos filhos de mercadores, de eruditos em ação no cenário dos grandes acontecimentos, dá lugar, na narrativa de Burckhardt, para a autobiografia do artista em busca de uma elevação exacerbada. Uma nova roupagem é agora necessária. Para ser representada, a figura do homem precisa mostrar-se numa dimensão maior, em relação à cena dos acontecimentos que a envolve. Deste modo, o cenário em que transcorre a *vita* de Cellini é um círculo mais fechado à ação do artista, no momento em que o artista atua no interior do mundo da Corte.

Numa tomada geral, Burckhardt abarca a autobiografia de Cellini em sua unidade, interpretando, num único parágrafo, o valor da obra para sua análise da descrição do homem no Renascimento italiano. Ele diz:

Não é pouca coisa o fato de que Benvenuto, cujas obras mais importantes pereceram sem acabamento e que, como artista só aparece no ofício decorativo de pequenas peças (em outros aspectos, a julgar por suas obras que permaneceram, é suplantado por muitos de seus contemporâneos), irá interessar à humanidade, como homem, até o final dos tempos. Impressão que não desaparece quando o leitor detecta suas mentiras ou vanglórias; permanece a impressão de uma natureza poderosa, enérgica e completamente amadurecida. A seu lado, os autobiógrafos setentrionais parecem ser incompletos, embora sua tendência e seu caráter moral possam às vezes elevar-se muito mais alto. Cellini é um homem capaz de tudo, que ousa tudo, e carrega dentro de si sua medida. Gostemos dele ou não, ele vive, neste aspecto, como um modelo bastante reconhecível dos homens modernos.¹⁵

¹³ Ver BURCKHARDT, Jacob. Einleitung zur Geschichte der Revolutionszeitalters. In: *Studi Storici*. Anno 38, n. 1, gennaio-marzo 1997.

¹⁴ Ver BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. *Op. cit.*, p. 618.

¹⁵ “Es ist wahrlich kein Kleines, dass Benvenuto, dessen bedeutendste Arbeiten blosser Entwurf geblieben und untergegangen sind, und der uns als Künstler nur im kleinen dekorativen Fach vollendet erscheint, sonst aber, wenn man bloss nach seinen erhaltenen Werken urteilt, neben so vielen grösseren Zeitgenossen zurückstehen muss, - dass Benvenuto als Mensch die Menschen beschäftigen wird bis ans Ende der Tage. Es schadet ihm nicht, dass der Leser häufig ahnt, er möchte gelogen oder geprahlt haben; denn der Eindruck der gewaltig energischen; völlig durchgebildeten Natur überwiegt. Neben ihm erscheinen z. B. unsere nordischen Selbstbiographen, so viel höher ihre Tendenz und ihr sittliches Wesen bisweilen zu achten sein mag, doch als unvollständige Naturen. Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Mass in sich selber trägt. Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen.” BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Renaissance in Italien. In: *Gesammelte Werke*, Band III, Basel/Stuttgart: Schwabe, p. 227.

Na *Vita* de Cellini, o discurso sobre si vinha carregado, comenta Burckhardt, de mentiras e de vanglórias, como se não fosse mais possível imprimir dignidade ao protagonista através da narrativa de sua concreta ação no mundo. Era agora necessário caracterizá-lo com vestes mitológicas, quase como um semi-deus ou um personagem alegórico. O escultor-literato constrói sua própria imagem carregada de uma elevação que tem como referência outro escultor: Michelangelo. É sob a égide de Michelangelo e de sua *bella maniera* que Cellini compõe sua obra de “egolatria ilimitada”, como chegou a afirmar o estudioso italiano Ettore Camesasca¹⁶. Michelangelo aparece sempre referido com adjetivos: “*il divino*”, “*il divinissimo*”, “*il mirabil*”, “*il gran*”, mas também, e talvez principalmente, “*il mio maestro*”. Há várias passagens em que Benvenuto narra elogios recebidos de Michelangelo, a respeito de obras suas mostradas ao mestre.

De todo modo, entre Michelangelo e Cellini houve, como se pode notar nas entrelinhas da interpretação de Burckhardt, um diálogo histórico que caracteriza um momento de sua interpretação da Renascença italiana. A natureza enérgica e completamente amadurecida, um caráter moral pouco elevado, a ousadia de um homem que se vê como a própria medida, características atribuídas a Cellini, aproximam-se de uma imagem que o próprio Burckhardt iria posteriormente conferir a Michelangelo. Todos esses traços, porém, são sintetizados na frase final do fragmento e também aproximam os dois escultores, como personagens do Renascimento de Burckhardt: o caráter de Cellini é reconhecível nos homens modernos (*modernen Menschen*). Sim, Benvenuto Cellini é, para o historiador suíço, uma significativa personalidade do período limite da era renascentista. Período em que a alegoria começa a se mesclar com a concreta descrição do homem; momento em que o próprio princípio através do qual o historiador compreende o Renascimento, ou seja, o individualismo, conhece sua exacerbação; instante de passagem entre a “Era de Rafael” (como Burckhardt havia caracterizado o Renascimento) e o tempo moderno. Nesse vértice situam-se a escultura de Michelangelo e a autobiografia de Benvenuto Cellini.

Cássio da Silva Fernandes. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas e Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas. Atua como Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

VISITAS À LUZ DE TOCHAS: GUIANDO O OLHAR ATRAVÉS DOS MUSEUS DE ESCULTURA ANTIGA NO FINAL DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX*

Claudia Valladão de Mattos
cvmattos@hotmail.com

“Para admirar essa coleção em seu conjunto, é necessário tê-la visto à luz de tochas”
(J.W.von Archenholz sobre o Museo Pio-Clementino)

Nas últimas décadas do século XVIII surge uma nova prática ligada ao processo de recepção de obras escultóricas que se desenvolveu em estreita relação com o aparecimento dos primeiros museus públicos na Europa, vale dizer, a prática da observação noturna de estátuas à luz de tochas (Fig.1). A partir dos anos de 1780, encontramos inúmeros relatos sobre tais visitas aos dois principais museus de antiguidades de Roma nos diários de “Grand Turistas” de passagem pela cidade¹. Em 1787, por exemplo, Goethe descreveria em seu diário uma tal visita ao Museo Capitolino, realizada em companhia do amigo Heinrich Meyer², e outros relatos equivalentes de Moritz, Herder, Archenholz, Stendahl, Madame de Staël, entre muitos outros, também podem ser encontrados³. Porém, essa prática que gozou de grande popularidade durante algumas décadas, cairia rapidamente em desuso logo após meados do século XIX, o que sugere que ela pode ter exercido uma função bastante específica nesse período, função essa ainda não devidamente investigada pela literatura dedicada ao tema.

Desde a publicação do importante artigo “Pygmalion als Betrachter” (“Pigmalião como Observador”) de Oskar Bätschmann⁴, a prática de visitas noturnas a museus no final do século XVIII tem sido interpretada principalmente

*Agradeço à FAPESP pelo apoio financeiro que permitiu a realização de um pós-doutorado junto ao Courtauld Institute of Art de Londres, durante o ano letivo de 2000/2001, do qual resultou o presente artigo. Uma versão um pouco diversa deste foi publicada anteriormente na revista *Phaos*, n. 2, 2002.

¹ Sobre o Grand Tour na Itália dos séculos XVIII e XIX, ver o catálogo: *Grand Tour: The Laure of Italy in the Eighteenth Century*. Tate Gallery, Londres, 1996. Ver ainda: Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (org.), *Grand Tour. Il Fascinio dell'Italia nel XVIII Secolo*, Roma, 1997.

² Goethe era, de fato, um entusiasta desta prática, tendo planejado escrever um ensaio sobre o tema para o *Propyläen* que, infelizmente, nunca chegou a ser realizado. Cf. Notas de Herbert von Einem e Hans Joachim Schrimpf ao texto “Über Laocoon”, in: *Goethe Werke*, HA, vol.14, 1982, p.60.

³ Os arquivos dos museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma também guardam uma importante documentação ligada às visitas noturnas às duas instituições. Infelizmente, no entanto, esse registro começa apenas nas primeiras décadas do século XIX, quando um esforço para adaptar-se ao modelo burocrático francês durante a ocupação napoleônica, levou a um registro mais preciso da rotina dos museus. Cf. Maria Antonietta De Angelis, “Il ‘Braccio Nuovo’ del Museo Chiaramonti un Prototipo di Museo tra Passato e Futuro.”, in: *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, XIV, 1994, pp. 187-256.

⁴ Oskar Bätschmann, “Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, 1992, pp.237-278.

¹⁶ Ver CAMESASCA, Ettore. Narciso disperato. Publicado como prefácio a CELLINI, B. *Vita*. Op. cit., p. 25.