



CÓPIAS PARA QUE TE QUERO: NOTAS ECOSISTÊMICAS SOBRE A (BIO)GRAFIA DO DAVID DE MICHELANGELO

Diego Souza de Paiva. EBA/UFRJ

RESUMO: Aceitando o convite à reflexão proposto pelo Evento, de pensar as artes visuais como ecossistemas estéticos, a presente comunicação pretende explorar as possibilidades oferecidas pelas metáforas desdobradas do conceito de “ecossistema” para abordar um momento específico do nosso projeto de pesquisa de doutorado, que pretende analisar as relações entre espaços e objetos de arte por meio da *(bio)grafia* da cópia em mármore do David de Michelangelo que, desde 2011, integra o acervo do Instituto Ricardo Brennand, em Recife. Noções como as de “adaptação”, “reprodução”, “sobrevivência”, “ambiente” e “equilíbrio” vão nos abrir caminhos, especificamente, para pensarmos as questões que envolvem o papel das cópias no percurso do David de Michelangelo (o original), quando da sua transferência para a *Galleria dell'Accadeima*, no século XIX.

Palavras-chave: história do objeto; cópia; David de Michelangelo; ecossistemas estéticos; século XIX.

ABSTRACT: *Accepting the invitation to reflection proposed by the Event, of thinking the visual arts as aesthetic ecosystems, the present communication aims to explore the possibilities offered by the metaphors unfolded by the concept of "ecosystem", to address a specific moment of our doctoral research project. With this, we intend to analyze the relationships between spaces and objects of art through the (bio)graphy of the marble copy of Michelangelo's David that, since 2011, integrates the Ricardo Brennand Institute in Recife. Notions such as "adaptation", "reproduction", "survival", "environment" and "balance" will open ways for us to think about the issues surrounding the role of the copies in the trajectory of Michelangelo's David (the original), upon its transfer to the Galleria dell'Accadeima, in the XIX century.*

Keywords: *history of the object, copy, Michelangelo's David; aesthetic ecosystems; XIX century.*

Por uma *(bio)grafia* dos objetos: o David do Brennand.

Tentando nos distanciar da noção corriqueira de “biografia”, que nos remeteria à história de um indivíduo, à genealogia de uma subjetividade, o termo *(bio)grafia*, da forma como vem grafado, pretende chamar a atenção para a origem etimológica de “escrita de vida”, e é assim que, pela ampliação da noção de *vida*, vinculada aqui à capacidade de agenciar, pretendemos explorar a possibilidades narrativas de uma biografia das coisas.¹

Considerando, dessa forma, que as coisas têm uma “vida social”, nos vinculamos ao ponto de vista proposto por Appadurai, segundo o qual, ao invés de prestarmos atenção apenas nos “vínculos sociais”, que supostamente precederiam as coisas (ou em relação aos quais estas seriam meros instrumentos ou efeitos), começamos a observar as coisas através dos vários percursos e trajetórias que “traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação nela existentes” (APPADURAI, 2010, p. 10).² Dentro de tal proposta se insere a possibilidade de traçar uma “biografia cultural das coisas”, na qual, segundo Igor Kopytoff, se fariam perguntas similares às que são feitas às pessoas, como, por exemplo, de onde a coisa vem, quem a fabricou, qual sua carreira até o momento, quais são suas “idades” ou fases da “vida”, como seus sentidos se modificam etc. (KOPYTOFF apud. APPADURAI, 2010, p. 92).

É da defesa dessa perspectiva que parte o nosso projeto de pesquisa, que versa sobre a história de uma cópia de mármore em tamanho real do David de Michelangelo que, desde janeiro de 2011, impõe-se como anfitrião do Instituto Ricardo Brennand, no Recife, em lugar de destaque num dos jardins da instituição.

Esculpido a partir de um único bloco de mármore de Carrara, por um estúdio especializado na Itália, o *Cervietti Franco & Cia* (do qual saíram apenas mais quatro dessas cópias),³ a princípio este objeto ocupou os jardins de um Café em Curitiba, tendo sido encomendado por seu proprietário no final da década de 1990. Contudo, as relações entre o David, o espaço do Café e o da própria cidade, fizeram dele um objeto mal visto, indesejado, “rejeitado”. Para usar uma feliz imagem de Malta, o David *desequilibrava* os lugares – desequilibrando a si mesmo em relação a esses lugares (MALTA, 2010). E foi esse “desequilíbrio” que o levou a leilão e à posterior aquisição pelo Instituto Ricardo Brennand.

Tendo em vista que o conceito de ecossistema, proposto pelo Encontro, nos remete a uma noção de interdependência entre organismos que compõem um dado ambiente, de relações entre “agentes” no sentido do estabelecimento de um dado equilíbrio dinâmico (sempre precário), podemos apontar, pensando no nosso agente em particular, a cópia do David de Miguelangelo em sua trajetória, dois pontos básicos – correlatos – que nos guiarão ao longo desta comunicação: de maneira geral, como uma abordagem ecossistêmica pode nos ajudar a pensar a história

dessa cópia? E de maneira específica, de que forma noções como “adaptação”, “sobrevivência”, “reprodução” e “equilíbrio” podem nos ajudar a animar discussões na narrativa deste objeto?

Certamente uma questão com a qual nos deparamos diante do David que agora integra o acervo do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, é aquela que nos fala da capacidade de um objeto de colonizar espaços,⁴ de migrar, de se reproduzir, de sobreviver, de se adaptar, de estender seu raio de influência e afecção através do poder de suas cópias. Pois bem, isso vai nos encaminhar para o ponto específico da nossa comunicação, que é o de pensar a história do David de Michelangelo (o original), a partir da trajetória de suas primeiras cópias, realizadas no século XIX, quando das discussões geradas em torno da conservação e da transferência do Gigante para a *Galleria dell'Accademia*. Através dessas cópias, gostaríamos de propor uma breve reflexão, que nos ajudará tanto a compor um caminho, quanto a deixar nosso objeto de estudo mais rico: o David do Brennand.⁵

Quando a pedra caminha: o David de Michelangelo

A história do David de Michelangelo se mostra rica de possibilidades de discussão sobre a “biografia do objeto”, bem como dos sentidos que são estabelecidos entre objetos e espaços, e nos falará, como veremos, das potencialidades de uma abordagem ecossistêmica.

Encomendada, em 1501, para as obras do Domo da Catedral de Florença, após sua conclusão, em 1504, quando a fama de Michelangelo alcançava seu ápice (CECCHI, 2008),⁶ a escultura começou a mobilizar a cidade por meio de uma comissão eleita exclusivamente para decidir qual seria o lugar mais adequado para colocá-la,⁷ uma vez que parecia haver “transbordado” a associação prevista inicialmente entre a figura e o domo da Catedral.⁸ Participaram dessa comissão trinta pessoas pertencentes à classe política e artística, destacando-se entre elas Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi e Leonardo da Vinci.⁹ O debate, que abordou questões sobre a melhor maneira de expor publicamente a obra, sua melhor conservação e até sobre sua nudez,¹⁰ acabou estipulando, naquele ano, que ela fosse colocada em frente ao *Palazzo Vecchio*, na *Piazza della Signoria*, à época

o centro político da cidade (FALLETTI, 202, p.14-16; RISALITE; VOSSILA, 2010, p. 72).

O David então se manteve ali por mais de trezentos anos, passando a ser identificado cada vez mais como símbolo máximo da República de Florença. E sua importância se tornou tamanha que, diante a degradação a que estava exposto, questão que levantou desde a sua conclusão, foi transferido, em 1873 (no universo das comemorações do quarto centenário do nascimento de Michelangelo, em 1875), para o museu da Academia de Belas Artes de Florença, a conhecida *Galleria dell'Accademia*, onde foi construída uma tribuna especialmente para abrigá-lo.

Dentro dessa trajetória, nos deteremos, a partir daqui, nas relações que podem ser estabelecidas entre o Gigante e as suas primeiras cópias, no decorrer do século XIX; relações que acreditamos ser fundamentais para pensarmos no processo que o leva da *Piazza* à *Galleria*.

Cópia para que te quero: equilíbrio, reprodução, deslocamento, adaptação, sobrevivência.

Na primeira metade do século XIX, como nos aponta Falletti (2002) e Anglani (2004), havia se desenvolvido todo um senso de responsabilidade em relação ao patrimônio cultural florentino, expresso na consciência de que este mesmo patrimônio histórico-artístico deveria ser conservado.¹¹ Foi justamente nesse ambiente que se colocou pela primeira vez o problema da remoção do David de Michelangelo ¹² – que acabou gerando, até a definitiva resolução, uma feroz e polêmica discussão no interior do sistema artístico florentino.

Em 15 de junho de 1842, a proposta para a transferência do Gigante se encontra pela primeira vez mencionada em uma carta de Lorenzo Bartolini que informava Girolamo Ballati Nerli, diretor do *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, sobre a necessidade da conservação, da sobrevivência da referida escultura, sugerindo, para tanto, que fosse colocada sob a terceira arcada lateral da *Loggia dei Lanzi* (FALLETTI, 2002, p. 17). Em 1846, o grão-duque Leopoldo II decretou que o real fundidor, Clemente Papi, realizasse um molde de gesso do David, no intuito de fundir uma cópia em bronze a ser colocada no lugar do original, quando da transferência daquele. O cálculo de gesso foi executado, contudo, os custos

elevados da fundição e as polêmicas que surgiram em relação ao efeito que causaria um David de bronze na *Piazza* (a diferença de material implicava uma diferença cromática), impediram a realização do projeto (ANGLANI, 1997, p. 28).

Mesmo que o projeto da fundição em bronze não tenha sido levado a cabo, na ocasião, e que tão somente tenha sido feito o molde de gesso, nesse momento, em função da sobrevivência do David, se inicia um processo de multiplicação, de replicação, que será fundamental para pensarmos o processo relacional que o levará à *Galleria dell'Accademia*, em 1873.

A questão da conservação do David continuava. Diante da necessidade de levantar os problemas de degradação a que a obra estava exposta e de encontrar uma solução para estes, em 3 de janeiro de 1852, foi nomeada uma comissão, composta por nove professores da academia de belas artes e presidida pelo arquiteto Pasquale Poccianti.¹³ A comissão chegou à unânime conclusão de que o David deveria ser efetivamente removido, o que seria indispensável para sua salvação,¹⁴ contudo, não chegou a um acordo quanto ao lugar de destino. O problema é que o novo lugar deveria cumprir uma exigente lista de requisitos: deveria protegê-lo das injúrias das estações, colocar em relevo seus méritos, fazê-lo sobressaltar em toda a sua “sublime beleza”, ser um lugar luminoso e vasto, imponente e majestoso e, enfim, ser público, uma vez que a obra sempre havia estado exposta à meditação dos artistas e à admiração de todos. Além de tudo isso, a estrutura arquitetônica deveria apresentar uma “conexão íntima” com o objeto que abrigaria, de forma a não diminuir o efeito próprio de contemplação da estátua (ANGLANI, 1997, p. 29).

Aqui podemos pensar a relação topológica entre objetos e espaços na *Piazza della Signoria* como uma espécie de ecossistema particular, fruto de um longo processo de associações político-histórico-artísticas do qual o David, sendo produto e produtor desse sistema, era, sem dúvida, um elemento de suma importância na garantia de um determinado “equilíbrio”. Mas todo equilíbrio ecossistêmico é precário, e a deterioração a que estava exposto o Gigante desequilibrava o sistema, uma vez que impunha, de forma cada vez mais irrevogável para a sobrevivência do mesmo, que se realizasse um “deslocamento”, uma adaptação: era necessária a

definição de um nova organicidade. Mas isso não se daria de qualquer forma: era preciso respeitar a adequação do espaço preterido à “dignidade” do David.

A procura de um local que respondesse a todas essas exigências, fez com que Poccianti formulasse algumas possibilidades à comissão, destacando-se, entre essas, a *Loggia degli Uffizi* e aquela *dei Lanzi*. Sob o grande arco *degli Uffizi* o David daria ao edifício um belo complemento, mas por outro lado, estaria distanciado da praça, “*dal cuore della città*”, como aponta Falletti (2002, p.18), portanto, subtraído à visão pública. Além disso, a luz mais considerável, aquela de meio dia, lhe chegaria pelas costas, da parte do rio Arno, de modo que ainda a sombra projetada pelo prédio prejudicaria a visualização de seus contornos mais significativos. Também a *Loggia dei Lanzi* teria incorporado com o David “o seu mais belo ornamento” (ANGLANI, 1997, p. 29), mas o temor de que o espaço prejudicasse a forma gigantesca da escultura em relação com as outras obras-primas abrigadas sob a *Loggia* levou novamente a uma divergência de opiniões.¹⁵ Espaço e objetos poderiam comprimi-lo, constrangê-lo, o que implicava numa rejeição, numa falta de adaptabilidade do David a esses ambientes preteridos a acolhê-lo.

Essas considerações nos mostram como o equilíbrio do próprio David se apresentava de forma relacional: em relação ao espaço físico, de forma geral, e de forma específica à incidência da luz e à materialidade de outros objetos – todos, claro, enfim, em relação aos corpos que o experienciavam.

A única solução possível à comissão parecia ser aquela da experimentação da validade das propostas mediante a provisória colocação de um modelo em gesso, executado por Papi, nos lugares previamente escolhidos, e isso em razão do argumento de que “nem sempre com as razões a priori se prevê o efeito que produzirá um monumento numa dada situação” (tradução minha) (apud. ANGLANI, 19997, p 29).

Aqui se inicia, por meio de uma reprodução, de uma replicação, uma singular trajetória, um deslocamento adaptativo da cópia – herdeira genética – em nome do David e deste através da cópia; isso no sentido de experienciar – porque não dizer “organicamente” – as relações possíveis entre espaços, objeto e corpos, dos primeiros entre si e dos terceiros para com ambos.

A cópia permaneceu sob o abrigo da *Loggia* de julho a outubro de 1854, mas a avaliação tanto dos especialistas quanto dos comuns foi unanimemente negativa (FALLETTI, 2002, p 19).¹⁶ Argumentava-se que, embora fossem satisfeitas as regras de simetria, não era favorecida a “correta visão” do David que só poderia ao invés ser obtida avançando a estátua ao ponto de expô-la novamente aos agentes atmosféricos (o que tornava, obviamente, inviável a opção). Dizia-se que ali a obra parecia irreconhecível (ANGLANI, 1997, p. 29).

Diante da necessidade cada vez mais urgente de garantir a conservação do David, e das baldadas tentativas de sua transferência, experienciadas pela cópia em gesso, começou a ganhar corpo a opção que até então apenas se havia insinuado, a de transferir o Gigante para um lugar completamente fechado. Mas em função da situação política de formação dos governos provisórios e da Unificação da Itália, o David teve que esperar ainda doze anos antes que sua questão fosse enfrentada pelo Ministro da Instrução Pública do novo Estado Italiano. Em 1865, com a transferência da capital para Florença, o diretor das galerias florentinas, Aurelio Gotti, modifica o decreto institucional do *Museo del Bargello*, que a partir de então ascende ao status de *Museo Nazionale*, com o propósito de acolher os monumentos e objetos que por qualquer modo ilustrassem a história e as artes nacionais do medievo e do renascimento. A relação estreita estabelecida então entre a história nacional e as escolhas museográficas encontrava um momento privilegiado na proposta de colocar o David, já então celebrado naqueles anos por suas qualidades histórico-morais, no centro do salão do *Museo* (ANGLANI, 2004, p. 42).

Em fevereiro de 1866, o ministro da Instrução Pública requisita e obtém, não obstante o parecer contrário do diretor da Academia de Belas Artes, para efetuar uma prova, a transferência do gesso do David, então custodiado na sala conhecida como *del Colosso dell'Accademia*,¹⁷ para o salão no *Museo Nazionale*, com os objetivos de verificar a questão da luz, e para fazer intervir na controvérsia o povo florentino. Assim, o David, pelo cálculo de gesso, caminha mais uma vez, desta feita da *Galleria* ao *Bargello*, a experimentar a adaptabilidade orgânica do Gigante a um novo ambiente.

O modelo permaneceu no salão do *Bargello* por mais de um ano e meio, e foi somente depois de várias solicitações do presidente da Academia de Belas Artes

que, em outubro de 1867, ele retornou à sala *del Colosso*. Contudo, apesar de ter havido pareceres favoráveis, a prova não convenceu a todos os florentinos. Mais uma vez excluída a possibilidade de transferir o David, dessa vez eliminada a opção do *Bargello*, novamente foi posto em questão o problema de sua conservação. Com o intuito de propor novas soluções, em 1866, o ministro da Instrução Pública nomeou uma comissão, composta por artistas, cientistas e técnicos, que confirmou a urgência e a incontornável necessidade de subtrair o David da ação dos agentes atmosféricos.¹⁸ Enfim, interrogada em junho de 1869 sobre a escolha de um lugar, a comissão conservativa das Belas Artes deliberava: “Não conhecendo haver em Florença um local que, pela luz, pela ambiência, pela dignidade, possa ser conveniente a acolhê-lo, deve-se propor ao Ministro de ordenar que se fizesse erguer um dos seus fundamentos” (tradução minha) (apud. ANGLANI, 1997, p. 30).

Aqui, sem dúvida, chegamos a um ponto crítico. Partimos da questão conservativa, que implicava a sobrevivência do David, elemento fundamental no ecossistema político-histórico-artístico da *Piazza della Signoria*, coração político da cidade Florença. Levantadas e discutidas, pelas diversas comissões, as opções de novos ambientes, percebemos o quanto o deslocamento do Gigante implicava uma série de exigências adaptativas (entre espaços, objetos e corpos), que só puderam ser adequadamente avaliadas quando foram experienciadas pelo deslocamento da cópia de gesso – sem a qual seria impossível pensar a trajetória do David.¹⁹ Talvez não seja absurdo dizer que a cópia de gesso consistiu numa tentativa de prever as imprevisibilidades das astúcias do Gigante nas suas relações com outros espaços. Somente pelo caminhar do David através da cópia é que se chegou à conclusão de que nenhum lugar em Florença seria adequadamente, ou “organicamente” adaptado ao Gigante. Ele impunha seu próprio lugar.

Diante da nova opção de construir um espaço a partir de seus fundamentos, foi organizada uma última comissão, em janeiro de 1872, que acolheu a sugestão de Emilio De Fabris – considerado então em Florença o mais relevante arquiteto, depois de ter vencido o concurso para a fachada do domo florentino – de construir um local ao fim da *Galleria* dos quadros antigos da Academia de Belas Artes, no qual se ergueria apropriadamente uma “tribuna”. Com o projeto de uma “tribuna”, De Fabris se ligava a uma tradição museográfica florentina na qual se destacava a

tribuna de Galileu no *Museo della Specola*, comissionada em 1841 por Leopoldo II em honra da memória do cientista toscano. De fato, foi esta que De Fabris usou como referência estilística partindo de um vão quadrado posto ao fim da *Galleria dei Quadri Antichi dell'Accademia* (ANGLANI, 2004, p. 43). Em julho de 1872 o arquiteto apresentou o desenho definitivo da tribuna à comissão expondo assim as escolhas adotadas:

[...] se por um lado a dignidade da obra clássica à qual se entende preparar uma sede reclama disposições de linhas simples e grandiosas que derivam dos exemplos clássicos, por outro lado a necessidade da comissão reconhecida de obter luz abundante e uniforme do alto obriga a adotar para a cobertura um sistema de cobertura absolutamente moderno, e por isso bastante dissonante em relação às características daqueles exemplos. (tradução minha) (apud. ANGLANI, 1997, p. 31).

Depois de, em função de sua sobrevivência, haver experienciado – através da cópia de gesso – sua adaptabilidade a vários ambientes, e de haver imposto um lugar exclusivamente construído para si, o David começa a sua caminhada até a *Galleria*. Mobilizando o aparato técnico de uma complexa estrutura em madeira composta de roldanas, polias e trilhos, o *Gigante* foi erguido e se pôs a caminho; um caminho que durou 7 dias. Depois de ter atravessado as principais ruas da cidade, chegou ao seu destino em 4 de agosto, e foi então introduzido por meio de uma abertura destruindo a parede de ingresso do edifício. (ANGLANI, 1997, p. 31).

Resolvido o problema da conservação do David, ou pelo menos subtraído este dos graves danos a que vivia exposto, se interrompia a relação orgânica entre ele e a *Piazza della Signoria*, de modo que, desequilibrado o sistema, vinha à tona mais uma vez o problema da sua substituição. De fato era presente o temor de destruir a “imagem” da *Piazza*, um equilíbrio dinâmico secular dependente das associações entre os variados elementos constituintes (a *Piazza della Signoria*, o *Palazzo Vecchio*, a *Loggia dei Lanzi* e as obras agenciadas por e agenciadoras desses espaços). De certa forma indispensável parecia ser restituir certo “efeito”, mantendo intacto ao menos os valores cromáticos da fachada do *Palazzo Vecchio*, razão que excluía, de saída, a utilização da cópia em bronze do David, que sem dúvida alteraria esse ecossistema.

Apesar de ter sido um projeto rejeitado desde a sua primeira formulação, em razão das despesas, mas também, e sobretudo, dos efeitos que um “David moreno”

– como ficou prontamente conhecido – causaria, Clemente Papi, em 1866 (no ambiente de entusiasmo seguido da unificação italiana e da transferência da capital para Florença), realiza a fundição em bronze, que um ano depois foi premiada na Exposição Internacional de Paris (FALLETTI, 2002, p. 46). Doadada em seguida ao governo de Florença, no intuito de lhe dar uma exposição digna, a cópia em bronze foi colocada no centro da vasta praça panorâmica que o arquiteto Giuseppe Poggi havia projetado e dedicado a Michelangelo. O projeto inicial de Poggi previa um prédio construído na zona elevada da praça, uma tribuna em honra de Michelangelo, que deveria reunir as cópias das principais obras do escultor, abrigando ao centro um busto em mármore de Michelangelo. Contudo, em 1873, com a transferência do David e a proximidade do IV Centenário de nascimento de Michelangelo, em 1875, foi dada prioridade ao projeto de uma mostra de reproduções das obras do ilustre escultor a ser realizada, ao redor do Gigante, no interior da *Galleria dell'Accademia di Belle Arti*.²⁰ Poggi, assim, vê como única possibilidade um monumento ao David, para o qual projetou um embasamento realizado com as reproduções, executadas também essas em bronze por Papi, das quatro alegorias dos sepulcros dos médicos (ANGLANI, 2004, p. 43). A inauguração do monumento foi feita dentro dos festejos do centenário de Michelangelo. Por mais esta cópia, o David alargava seu campo de influência, bronzeava-se, viajava à Paris, gerava debates,²¹ colonizava e modificava mais um espaço.

Contudo, a colocação do “David moreno” na *Piazzale Michelangelo* abriu novamente a delicada questão do lugar deixado vazio na *Piazza della Signoria*. As discussões e polêmicas se reabrem quando, em 1900, o Círculo dos Artistas florentinos promove a ideia de executar uma cópia em mármore da estátua. Inicia-se assim mais um grande debate entorno à questão da restituição das obras nos espaços públicos por cópias, e nesse âmbito, destaca-se o escultor e teórico Adolf Von Hildebrand, que defendia a tese de que, para restituir a força e o significado ao efeito arquitetônico da *Piazza*, bastava restaurar as antigas relações, ou seja, repor o lugar vazio deixado pelo David com uma cópia.²² Essa longa polêmica só terminou quando, em 1910, a cópia em mármore do David, realizada por Luigi Arighetti foi colocada diante do *Palazzo Vecchio* (ANGLANI, 19997, p. 34).

Por fim, temos aqui mais uma cópia, esta em mármore, que, também à sua maneira, contribuía para a sobrevivência do David, uma vez que respondia materialmente ao problema do equilíbrio sistêmico da *Piazza della Signoria*, abalado pelo deslocamento do seu mais ilustre integrante. Ela se integra, assim, ao universo das outras cópias, à de gesso e à de bronze, através das quais, como propusemos, a controvertida trajetória do David da *Piazza* à *Galleria*, em função da sua sobrevivência, pode ser compreendida.

Quanto ao original, este passava agora a integrar outro ambiente, outro “ecossistema”, que o modificaria e que seria modificado por ele. Não era mais um monumento de praça, mas uma peça de museu; a salvo dos danos a que estava exposto ao ar livre, se “adapta” a outro espaço, que imprime nele outros sentidos; ícone da história da arte, passará a ser mais do que nunca objeto de estudos, de intervenções conservativas, de reproduções, e como não era de surpreender, sujeito-objeto, ou melhor, “agente” de outros debates. Por seu turno, a *Galleria* também é agenciada pelo Gigante, antes de tudo, fisicamente, com a intervenção que ergue a “tribuna”, projetada exclusivamente para abrigá-lo; em seguida, temos a exposição inicial que o David mobiliza, aquela que reuni cópias das esculturas de Michelangelo (inviabilizando, como vimos, o projeto de arquiteto Giuseppe Poggi), no universo das comemorações do IV centenário de seu nascimento. No que ficou conhecido como o *museo michelangiotesco*, as cópias de gesso gravitavam em torno do Gigante. De fato, posteriormente, a própria lógica do museu é modificada, uma vez que o acervo pictórico que até então caracterizava a coleção é praticamente eclipsado sob a sombra do David e das coisas que ele atraía.²³ Hoje, a *Galleria dell’Accademia* é conhecida no mundo como o *Museo di Michelangelo*, ou como *Il luogo del David* (FALLETTI, 2010).

Enfim, discutir o processo de agenciamento recíproco entre o David e a *Galleria dell’Accademia*, daria matéria para um outro texto, e é por esse motivo, que, por enquanto, ficamos por aqui.

Considerações finais

Respondendo à provocação do Encontro, de pensar as artes visuais como ecossistemas estéticos, a proposta da nossa comunicação foi a de experimentar as

potencialidades de certas metáforas ecossistêmicas, como as de “equilíbrio”, “adaptação” e “sobrevivência”, no sentido de problematizar o papel das cópias do David de Michelangelo, através das quais propomos a análise da trajetória que leva o Gigante da *Piazza à Galleria*. Ao fim do nosso texto, acreditamos que esse exercício narrativo tenha sido extremamente válido para colocarmos em questão outra trajetória, outro deslocamento, que também envolve questões de equilíbrio dinâmico, de sobrevivência e da relação adaptativa de um objeto com certos ambientes: a *(bia)grafia* do David do Brennand.

NOTAS

¹ Considerar os objetos como protagonistas de suas histórias vem sendo tema recorrente de discussão em vários campos do saber. A título indicativo, além do já citado Appadurai (2010), poderíamos citar: Gonçalves (2007); Latour (1995; 2002; 2012); e Pereira (2012).

² Essa perspectiva estaria também vinculada a uma concepção sociológica da arte ampliada, cuja preocupação, segundo Heinich, não seria mais discutir as relações entre arte “e” sociedade, nem tampouco incluir a arte “na” sociedade, mas sim pensar a arte “como” sociedade, ou seja, como uma rede de interações entre artistas, instituições, objetos, que se relacionariam para definir aquilo que comumente chamamos de “arte”. Segundo a autora: “[...] o que interessa à pesquisa não é interior à arte (abordagem tradicional “interna”, centrada nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante “externa”, centrada nos contextos). *Interessa o que a produz e o que ela mesma produz – como qualquer elemento de uma sociedade* [...] Ao menos é para isso que tendem, a nosso ver, as direções mais inovadoras da sociologia da arte recente, substituindo as grandes discussões metafísicas (a arte ou o social, o valor intrínseco das obras ou a relatividade dos gostos) pelo estudo concreto das situações.” (*grifo meu*) (HEINICH, 2008, p.28). Essa particular concepção nos encaminha para uma ideia de “sociologia associativa”, baseada nas formulações do sociólogo Gabriel Tarde a partir da leitura que dele faz Bruno Latour (2012).

³ Uma vendida para o Monumental Cemitério de Los Angeles; uma para o *Surf Paradise*, na Austrália; uma para um museu privado de Taiwan (para o qual também foram realizadas cópias da *Pietà* de Michelangelo e da *Paolina Borghese* de A. Canova); e a quarta para uma fundação de arte em Taiwan, para a qual também foram realizadas cópias da *Pietà* de Michelangelo, da *Vittoria di Samotracia* e da *Vênus de Milo*. http://www.cervietti.com/it_lab.htm.

⁴ Entendemos o conceito de “espaço” a partir da formulação do geógrafo Milton Santos que o entende como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2006, p.12).

⁵ O percurso do David de Michelangelo orientado para a história particular da cópia do Instituto Ricardo Brennand já foi por nós explorado, sinteticamente, em um artigo (PAIVA, 2012).

⁶ Segundo Wittkower: “Michelangelo foi muito precoce. Num prazo de oito anos (16 ou 17 e 25 anos) realizou cerca de uma dúzia de obras e encargos escultóricos, alguns dos quais de dimensões consideráveis, como o *Baco* do Bargello, em tamanho natural, e a *Pietà* de São Pedro (que está assinada, e foi iniciada em 1498, quando o artista tinha vinte e três anos)” (WITTKOWER, 2001, p. 102).

⁷ A esse propósito, destaca Falletti: “Já nos primeiros momentos de sua existência o *David* se encontra assim no centro de contrastes, lutas, violentas polêmicas e já se começa a discutir sobre a sua localização: um destino curioso de não adesão e de catalisação dos maus humores cidadãos que o seguirá sempre, até os nossos dias” (tradução minha) (2002, p.16).

⁸ Sobre a relação entre o David de Michelangelo e aquele previsto para o Duomo da Catedral, e, portanto, do “transbordamento” do primeiro em relação ao projeto, ver a primeira parte de Risaliti e Vossila (2010a) e mais especificamente, Risaliti e Vossila (2010b).

⁹ Sobre os vários argumentos levantados pela comissão de 1504, ver o capítulo V “*Finale di Partita*” (RISALITI e VOSSILA, 2010b, p.69-86). Nesse livro podemos encontrar a reprodução fac-similar de parte das atas da referida comissão.

¹⁰ Para uma leitura das discussões da comissão de 1504 centrada da questão da nudez do David, ver (GUNN, 2002).

¹¹ Entre as várias ações podemos destacar a restauração da fachada e da torre do palácio de Arnolfo, a repolimento de todas as estátuas que povoavam a *Piazza della Signoria* e colocação do antigo grupo dos *Aiace* e

do *Centauro* de Giambologna sob a *Loggia dei Lanzi*, que acabou por se tornar o lugar privilegiado para a exposição das obras primas de escultura, um verdadeiro museu a céu aberto. (ANGLANI, 1997, p. 28).

¹² Nesse período do David passa por duas restaurações, uma por Stefano Ricci, em 1813, e outra por Aristodemo Costodi, em 1843, mas os resultados são julgados insuficientes, quando não negativos. (PAOLUCCI, 2004, p. 09).

¹³ Poccianti foi o primeiro arquiteto do *Scrittoio delle Regie Fabbriche* e foi ele quem, em 1837, declarou a necessidade de salvar dos danos atmosféricos o antigo grupo dos *Aiace* e o *Centauro* de Giambologna, transferindo-os para a *Loggia*.

¹⁴ Sobre o detalhado levantamento de danos realizado pela comissão sob a direção de Poccianti, ver o capítulo “*Le vicende conservative del David dalle sue origini ai nostri giorni*” (FALLETTI, 2002, p. 23-32).

¹⁵ Segundo Falletti, contemporânea e essas possibilidades começou a delinear-se a ideia, até então nova, de que o David deveria ser posto em um lugar completamente fechado, e nesse sentido se abriram as possibilidades da *cappella dei Principi in San Lorenzo* e da sala então denominada do *Colosso de Montecavallo* na Academia de Belas Artes (FALLETTI, 2002, p. 18-19).

¹⁶ Em 1856, outra cópia de gesso deixa Florença em direção ao *South Kensington Museum* em Londres, (hoje *Victoria and Alber Museum*), uma doação oferecida pelo grão-duque para remediar as críticas feitas em relação a um proibição de exportar o retábulo do altar do convento *della Calza*, de Domênico Ghirlandaio, hoje nos Uffizi (ANGLANI, 2004, p. 42). Ver também (GUNN, 2002).

¹⁷ Segundo Falletti, esta grande sala toma seu nome em função de uma cópia em gesso de um dos *Diócurus de Monte Cavallo*, nas cercanias de Roma, que durante muito tempo foi exposta na mesma. Atualmente nela está colocado o modelo original em gesso do “Rapto das Sabinas”, de Giambologna, ao redor do qual estão expostas pinturas de artistas florentinos do *Cinquecento*, entre os quais Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto e Perugino, e por isso constitui um significativo prelúdio às grandes esculturas de Michelangelo da *Galleria* e da *Tribuna* (FALLETTI, 1994, p. 04).

¹⁸ Talvez a questão conservativa mais grave que diz respeito à exposição do mármore aos agentes atmosféricos, seja os efeitos da “sulfatação”, isto é, a degeneração do carbonato de cálcio, constitutivo do mármore em sulfato de cálcio, mais conhecido como gesso – solúvel em água. Esta reação se deve, sobretudo, à ação sobre o mármore do anidrido sulfuroso, transportado pela chuva (FALLETTI, 2002, p. 26).

¹⁹ Ainda com relação ao papel da cópia em gesso na conservação posterior do David, é interessante observar que, apesar do processo de modelação ter causado danos à escultura (com o intuito de garantir a sua sobrevivência pela experiência dos ambientes), mesmo depois da transferência definitiva do David para a *Galleria dell’Accademia*, e do modelo ter sido abrigado, com pouco prestígio, na *gipsoteca dell’Istituto d’arte di Porta Romana*, ele continua contribuindo para a conservação do original, uma vez que todo cálculo posterior para outras cópias são tiradas dele (FALLETTI, 2002, p. 46).

²⁰ Essa exposição pode ser tomada como significativa tanto do ponto de vista histórico como museográfico. Para uma discussão detida sobre essa exposição, ver Anglani (1997b, p. 37-54).

²¹ A colocação de mais uma cópia em um espaço público, desta feita para homenagear o IV centenário do nascimento de Michelangelo, incitava, basicamente, duas questões: de um lado, a escolha por não destinar os volumosos recursos à elaboração de um monumento “original”, era interpretada por parte dos artistas florentinos como uma forma de desprezo à arte moderna; por outro, a reprodução do modelo original, argumentava-se, poderia minar a excepcionalidade e a autoridade da obra original (ANGLANI, 2004, p. 43).

²² Contrariamente àqueles que acreditavam que a obra de arte era independente de relações espaciais, Adolf Von Hildebrand, defendia que, por mais que existisse por si, uma vez inserida em um dado contexto arquitetônico, a obra de arte se tornava parte de um todo mais vasto. Dessa forma, o contraste existente entre o objeto e o seu ambiente participaria da sua caracterização como obra de arte (ANGLANI, 1997, p. 34).

²³ Exemplar aqui é, sem dúvida, a transferência para o museu, justamente para o corredor que dá acesso à *Tribuna do David*, dos *Prigioni* (prisioneiros), que haviam sido destinados à Tumba do Papa Julio II, e que Michelangelo havia deixado inacabados, *non finiti*, trazidos da gruta do Buontalenti; e da estátua do *San Matteu* projetada para *Santa Maria del Fiore*, também não finalizada (PAOLUCCI, 2004, p. 10). A própria lógica de circulação dos visitantes hoje é sintomática da centralidade que o David impôs (FALLETTI, 2010).

REFERÊNCIAS

ANGLANI, Marcella. I luoghi dei David: la Loggia dei Lanzi, il Bargello, piazzale Michelangelo, piazza della Signoria. In: FALLETTI, Franca (Org.). **L’Accademia, Michelangelo, l’Ottocento: il luogo del David**. Firenze: Sillabe, 1997a.

_____. Il Museo Michelangiolesco e l’evoluzione della Galleria dell’Accademia tra Ottocento e Novecento. In: FALLETTI, Franca (Org.). **L’Accademia, Michelangelo, l’Ottocento: il luogo del David**. Firenze: Sillabe, 1997b.

_____. La multiplicazione del David. **Michelangelo: Il David**. Art Dossier. n. 202, p. 42-43. Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004.

APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

CECCHI, Alessandro. Michelangelo e o cartão da “Batalha de Cascina”. In: MARQUES, Luiz (Org.) **A Fábrica do Antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

FALLETTI, Franca. **El David y La Galeria de La Academia**. Florencia: Bonechi, 1994.
_____. **Galleria dell’Accademia (la guida ufficiale)**. Firenze/Itália: Giunti Editore, 2010.

_____. **Il David di Michelangelo: DAVID**. Firenze: Sillabe, 2002.

_____. **Il David di Michelangelo. Un capolavoro dopo il restauro**. Firenze: Giunti Editore, 2004.

_____. (Org.). **L’Accademia, Michelangelo, l’Ottocento: il luogo del David**. Firenze: Sillabe, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Rio de Janeiro, 2007 (Coleção Museu, memória e cidadania).

GUNN, David M. **A tentativa de cobrir Davi. Da Piazza della Signoria à porta da minha geladeira**. Tradução: Jaci Maraschin: Revista Eletrônica Correlatio, nº2. Outubro de 2002.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução de Maria Ângela Caslatto e revisão técnica de Augusto Capella. Bauru, SP: Edusc, 2008. (Coleção Ciências Sociais)

LATOUR, Bruno. **Os objetos tem história? Encontro de Pasteur com Whitehead num banho de ácido láctico**. História, Ciência, Saúde – Manguinhos. vol. 2, n. 1. Rio de Janeiro – Mar./June, 1995.

_____. Una sociologia senza oggetto ? Note sull’interoggettività . In: LANDOWSKI E, Mar., (ed.), **La società degli oggetti. Problemi di interoggettività**, Roma, Meltemi, 2002, p.203-232.

_____. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

MALTA, Marize. **Jarra Bethoven e a incrível história de uma imagem-problema**. *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n. 20, p. 135-150, jan-jun. 2010.

PAIVA, Diego Souza de. **O David do Brennand: astúcias da pedra**. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Teresina, 2012.
Acessível em:
<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Diego%20Souza%20de%20Paiva.pdf>

PAOLUCCI, Antonio. La nascita di un mito. **Michelangelo: Il David**. Art Dossier. n. 202, p. 42-43. Firenze-Milano, Giunti Editore, 2004, p. 5-12.

PEREIRA, Godofredo. **Objetos Selvagens**. Porto: INCM – Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2012.

RISALITI, Sergio; VOSSILLA, Francesco. **L'altro David**. Firenze: Cult Editore, 2010a.
_____. **Metamorfosi del David**. Firenze: Florens 2010 – Settimana Internazionale dei beni culturali e ambientale; Cult Editore, 2010b.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1).

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

WITTKOWER, Rudolf. Michelangelo, In: **Escultura**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 99-128.

Diego Souza de Paiva

Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), mestre em História e Espaço, pela mesma Universidade, doutorando em Artes Visuais na Escola de Belas Artes (UFRJ), Linha de Pesquisa História e Crítica da Arte, membro do conselho editorial da Revista Arte&Ensaio, e pesquisador colaborador do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro do Instituto Ricardo Brennand (Recife).