

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 Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Tate Gallery, Londres, 1996. Ver ainda: Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (org.), *Grand Tour. Il Fascino 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.

do ponto de vista de sua vinculação com as novas teorias estéticas de Mendelssohn, Burke, Diderot e outros, que surgiam na época e que estimularam uma nova geração de teóricos alemães como Herder, Goethe e Moritz.⁵ Em seu artigo, Bättschmann associa a prática de visitas noturnas a museus, a outras formas de fruição estética, como os *Tableaux-Vivants*⁶ e as “atitudes” de Lady Hamilton⁷, interpretando-as todas como a contrapartida prática das novas teorias que emergiam no período e que viam a arte eminentemente sob a chave da Ilusão (*Täuschung*), enfatizando desta forma o papel da Imaginação (*Einbildungskraft*) na recepção. Resumidamente, tais teorias atribuíam à imaginação o papel de “completar” a obra de forma a transformá-la em algo verdadeiramente vivo para o observador. Nesse contexto, o uso de tochas, assim como o efeito teatral do *Tableaux-Vivant* e das “atitudes”, deveriam servir como estímulos a essa imaginação. De fato, alguns relatos sobre a observação de estátuas à luz de tochas expressam tal experiência de ver a obra de arte “tornar-se viva”⁸.

O mito de Pigmalião, que descreve a paixão de um escultor por uma estátua de Galatéia de sua própria autoria, e a transformação da mesma em uma mulher real, por intervenção de Venus, serviria de metáfora para essa nova prá-

⁵ O presente artigo não tratará das implicações estéticas e filosóficas contidas na prática em questão, uma vez que elas foram amplamente exploradas pela literatura anterior sobre o tema. Além do artigo de Bättschmann citado acima, os principais trabalhos que discutem o tema de um ponto de vista da nova estética da recepção são os seguintes: Bättschmann, “Belebung durch Betrachtung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption”, in: Mathias Mayer and Gerhard Neumann (org.), *Pygmalion Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau, 1997, pp.325-370, e Michael Diers, “Nach- Lebende Bilder. Praxisformen klassizistischer Kunsttheorie”, in: D. Burdorf and W. Schweickard, (org.), *Die Schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen, 1998, pp.175-185 e Hörst Bredekamp, “Antikensehensucht und Machingenglauben”, in: Herbert Beck and Peter Bol (org.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, pp.507-559.

⁶ O *Tableau-Vivant* era um gênero de arte híbrido, situado entre a pintura e o teatro, no qual um quadro histórico era reproduzido no palco e sua ação, em seguida, consequentemente desenvolvida pelos atores. O gênero tornou-se bastante popular, especialmente após a apresentação, em 1791, de um *Tableau-Vivant* do quadro “Os Lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos”, de J.L. David, antes da apresentação da peça “Brutus” de Voltaire. Cf. Bättschmann, “Beleuchtung durch Betrachtung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption”, op.cit., p.354.

⁷ Emma Hamilton, uma bela jovem inglesa casada com o diplomata e arqueólogo William Hamilton, tornou-se famosa em toda a Europa com suas apresentações, nas quais se vestia e se posicionava de acordo com uma escultura clássica (Venus, Niobe, etc.), para em seguida movimentar-se como se a estátua tivesse adquirido vida. Suas apresentações foram vistas e apreciadas por inúmeros intelectuais e artistas de renome, como Goethe, Herder, Tischbein, Angelica Kauffmann, entre muitos outros. Sobre o tema ver: Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüde*, Tese de Doutorado, Bochum, 1996, e August Langer, “Attitüde und Tableau in der Goethezeit”, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 12 (1968), pp. 194-258.

⁸ O topos da obra de arte que aparece como “viva” diante dos olhos do espectador, pode ser remontado à descrição que Plínio faz da arte de Zeuxis em sua *Historia Natural* (Livro XXXV, 66) e ele sempre foi parte integrante da historiografia da arte. Vasari o usaria inúmeras vezes para referir-se à excelência da obra descritas nas *Vidas* e essa tradição sobreviveria ao longo dos séculos como parte integrante do vocabulário acadêmico. O topos ganha, no entanto, como mostra Bättschmann, novos coloridos no século XVIII, através da idéia de fato inovadora, de que o observador teria de fato um papel ativo na própria construção da obra de arte. Cf. Bättschmann, “Pygmalion als Betrachter, op.cit.

tica estética, tornando-se um tema popular entre artistas do período.⁹ Abordando o tema das visitas noturnas à luz de tochas desse ponto de vista, Bächtchmann, como o próprio título de seu artigo sugere, não se preocupa em fazer qualquer diferenciação entre gêneros artísticos, propondo uma equivalência entre as formas de recepção da pintura e da escultura na época¹⁰.

Procuraremos aqui discutir um outro aspecto importante da prática de visitas noturnas a museus à luz de tochas, diretamente ligado ao processo específico de recepção de obras escultóricas que, como veremos, no século XVIII começavam a reivindicar seu status de obras de arte autônomas. Mais ainda, gostaríamos de analisar qual foi o papel desempenhado por essa prática na reorganização do espaço expositivo das galerias e museus dedicados à exposição de esculturas, antes que um modelo museológico que seguisse critérios cronológicos e estilísticos e que estivesse em maior sintonia com as novas idéias estéticas da época, pudesse ser encontrado.

O período em que tais visitas noturnas tornaram-se um fenômeno de recepção largamente difundido, corresponde de perto àquele onde ocorre uma reorientação nos modos tradicionais de exposição, para melhor servir às novas idéias sobre arte, em geral, e sobre escultura (especialmente escultura clássica) em particular. As visitas à luz de tochas, portanto, podem ter exercido uma função significativa na transição entre dois modelos sucessivos e distintos de organização do espaço expositivo em coleções de esculturas, e uma vez realizada essa transição de forma confortável, a prática também tenderia a cair em desuso.

Cabe aqui um rápido comentário sobre o status da escultura no período em discussão aqui. Como veremos em maior detalhe a seguir, durante o período do barroco, a escultura (mais do que a pintura) perdeu em grande parte a condição de obra de arte, estrito senso, que ela começara a adquirir no Renascimento, pondo-se diretamente a serviço de fins representativos ou religiosos. Como é sabido, no século XVIII a escultura lentamente se tornará outra vez (e de forma ainda mais radical) acima de tudo, um objeto de fruição estética, em

⁹ Cf. Mathias Mayer and Gehard Neumann (org.), *Pygmalion Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, op.cit.

¹⁰ O tema das diferenças entre os gêneros artísticos é antigo, remontando às historiografia artística do Renascimento, onde expressou-se de forma mais enfática num intenso *paragone* entre pintura e escultura. Porém o debate em torno das qualidades específicas de cada gênero artístico toma um novo impulso com as novas teorias da recepção nascidas no século XVIII, e principalmente a partir da publicação do *Laocoon* de G.E. Lessing em 1766 (ver a tradução comentada de Márcio Seligmann-Silva para o português: Editora Iluminuras, São Paulo, 1998). Em seu décimo discurso ministrado na Royal Academy em 1780 e dedicado ao tema da escultura, Joshua Reynolds também parte de uma diferenciação das peculiaridades próprias à pintura e à escultura: “ (...) I wish now to make some remarks with particular relation to Sculpture; to consider wherein, or in what manner, its principles and those of painting agree or differ (...)”, mostrando a importância da questão para toda a tradição acadêmica européia. Cf. Reynolds, *Discourses*, Londres, 1992, p.234.

grande parte graças a J.J. Winckelmann, que desenvolveu uma história dos estilos para a escultura clássica, desencadeando um grande entusiasmo pela escultura dos povos antigos e dando início ao período que conhecemos por Neoclassicismo. Podemos afirmar, portanto, que a autonomização da escultura no século XVIII dependeu diretamente de um reconhecimento prévio do valor artístico da escultura clássica. Apenas nas últimas décadas do século XVIII, com o aparecimento de Antonio Canova no cenário artístico romano o mesmo processo de autonomização processar-se-ia no campo da escultura moderna¹¹. Esse fato explica porque os primeiros museus fundados ainda no século XVIII eram, em sua essência, museus de escultura antiga. Foi, portanto, em museus como esses, dedicados à arte clássica, que as novas formas de expor esculturas, em discussão aqui, inicialmente se desenvolveram¹².

Ainda que coleções de esculturas antigas possam ser remontadas ao começo do Renascimento, ao longo do século XVI elas passaram por uma mudança estrutural quando começaram a ser incorporadas em grandes programas decorativos que visavam afirmar as origens nobres e a posição social de destaque das principais famílias italianas¹³. Um dos primeiros exemplos desse novo uso da arte antiga pode ser encontrado na decoração da Villa Giulia, construída por Vignola e Bartolomeo Ammanati para o papa Julio III. Como o próprio

¹¹ Não foi portanto, uma coincidência que o “Perseus” de Antonio Canova foi escolhido para ocupar o lugar do Apolo Belvedere quando esse foi confiscado pelas tropas de Napoleão e levada para Paris junto com quase todas as estátuas clássicas de renome da cidade, em 1796. Sobre o episódio consultar: Antonio Pinelli, “La sfida rispettosa di Antonio Canova. Genesi e peripezie del ‘Perseo trionfante’”, in: *Ricerche di Storia dell’Arte* (Il Neoclassicismo tra rivoluzione e restaurazione), 1981 (13-14), pp.21-39 e Christopher Johns, *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1998.

¹² Ao longo do século XIX, quando a prática de visitas noturnas a museus torna-se moda também na França, ela passa a ser usada também em visitas a outros tipos de museus. Um quadro de Auguste Vinchon, pintado em 1848, que hoje se encontra no Musée National em Versailles, mostra por exemplo, uma visita de Louis-Philippe à Galerie de Pierre para observar uma estátua de Joana D’Arc sob esse tipo de iluminação. Cf. Andreas Blühm e Louise Lippincott, *Ligh!* Catálogo de exposição, Museu Van Gogh, Amsterdam, 2000, p.123.

¹³ Antes do século XVI, esculturas antigas eram usadas para construir um *locus amoenus*, propício ao estudo da literatura antiga. Este foi o caso da primeira coleção de esculturas antigas conhecida por nós, estabelecida por Poggio Baccioli em 1440, e provavelmente também a intenção de Julio II, quando em 1506 ele encomendou a Bramante a construção Belvedere, onde estátuas antigas foram distribuídas ao longo de um belo jardim de laranjeiras. Cf. Wolfgang Liebeswein, “Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlung”, in: *Forschungen zur Villa Albani*, op. cit., pp.462-506. Algumas antigas coleções desse tipo também existiam nos palácios das famílias nobres da época, como os Medici de Florença. Segundo Vasari os Medici decoraram sua residência com obras antigas, sob a orientação de Donatello: “E foi em grande parte por causa dele [Donatello] que Cosimo de’Medici desejou introduzir em Florença as antiguidades que estavam e ainda se encontram na casa dos Medici, todas restauradas por suas próprias mãos.” (Et egli fu potissima cagione che a Cosimo de’Medici si destasse la volontà dell’introdurre a Fiorenza le antichità, che sono et erano in casa Medici, le quali tutte di sua mano acconciò) Vasari, *Vite*, Roma, 1993, p.358.

Ammanati afirmaria¹⁴, o edifício fôra concebido como um teatro, onde, pela primeira vez, estátuas antigas deveriam ser integradas a um programa decorativo mais amplo que incluía também pinturas e outros objetos de decoração, todos submetidos a um único conceito unificador¹⁵. A adoção desse princípio decorativo por François I em seu castelo em Fontainebleau (1540), significou o seu sucesso definitivo e nas décadas seguintes o uso de estátuas antigas como parte integrante de programas decorativos que visavam fins representativos tornou-se regra e podia ser encontrado em praticamente todas as residências da nobreza italiana e européia. Um dos exemplos mais impressionantes desse tipo de programa decorativo é sem dúvida o Palazzo Farnese em Roma (Fig.2), onde esculturas, bustos e afrescos foram todos combinados para celebrar o casamento de Ranuccio Farnese com Margherita Aldobrandini, com base no tema mitológico do amor celeste e terreno¹⁶. O esquema foi igualmente aplicado nas residências da família Mattei, dos Medici, dos Pamphili, entre outros¹⁷.

Portanto, quando chegamos ao século XVII, essa forma de “exposição” de estátuas antigas era já uma tradição estabelecida, que implicava um olhar específico. Os poucos visitantes privilegiados que entravam nos palácios do século XVII, eram compelidos a “ler” a decoração através da associação dos diferentes elementos decorativos e de sua ligação com o programa como um todo, um ponto de vista que certamente não privilegiava um olhar próximo e

¹⁴ Ammanati, citado em: Liebenwein, op.cit, p.471.

¹⁵ A inspiração aqui remonta provavelmente aos planos de decoração propostos por Michelangelo para a Villa Farnese (centrado no tema único do mito de Hércules), nunca realizados, e à sua grandiosa encenação da estátua equestre de Marco Aurélio no Campidoglio, uma vez que Ammanati era um grande admirador e imitador do “Grande Estilo” de Michelangelo. Cf. Liebenwein, op.cit.

¹⁶ Para uma análise detalhada desse programa decorativo ver: Alfons Reckermann, *Amor Mutuus. Annibale Carracci Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Colônia e Viena, 1991.

¹⁷ A nova atitude diante do legado antigo está intimamente relacionada ao nepotismo típico do século XVII. Em seu artigo “L’Antico nel Seicento”, Henning Wrede comenta nesse sentido: “Uma parte mais ampla da coleção de antiguidade será (...) utilizada para legitimar o domínio de cada papa através de promessas de um reinado benéfico. Depois da ascensão de um papa ao sôllo, o seu cardeal-nipote era encarregado de adquirir uma coleção de antiguidade, cujo esplendor deveria superar, se possível, todas as demais coleções até então conhecidas, para ilustrar a reafirmação da cultura, da ciência e das artes. Ainda mais ousado que no passado é, nas coleções maiores, o uso de materiais antigos como instrumento panegírico para o elogio de seu proprietário, um uso que encontra expressão no emprego mais amplo de tais materiais nos ambientes internos dos *casini* e nas suas fachadas, nos jardins, que agora assumem a dimensão de parques, nas fontes e nas arquiteturas decorativas.” (Una più ampia parte della collezione di antichità viene inoltre utilizzata per legittimare il dominio di ciascun papa, attraverso promesse di un regno benefico. Dopo l’ascesa al soglio di un papa, il suo cardinal-nipote veniva incaricato di acquistare una collezione di antichità il cui splendore doveva se possibile superare quello di tutte le collezioni sino ad allora conosciute, per illustrare il riaffermarsi della cultura, della scienza e dell’arte. Ancora più spinto che per il passato è nelle collezioni maggiori l’uso di materiali antichi come strumento di panegirico, a lode del loro proprietario, un uso che trova espressione nel dispiego più ampio di tali materiali negli ambienti interni dei casini e sulle loro facciate, nei giardini che assumono ora la dimensione di parchi, nelle fontane e nelle architetture decorative.) Cf. Wrede, “L’Antico nel Seicento”, in: *L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, vol. 1 (catálogo), Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2000.

atento às características específicas de cada uma das obras expostas. Nas palavras de Liebenwein: “As estátuas revelavam-se para o observador através de uma visão de conjunto, centrada em um, ou poucos pontos fixos de referência.”¹⁸ Pouco ou nenhum espaço havia para a apreciação dessas obras fora do contexto maior do programa decorativo¹⁹.

A integração de esculturas legadas da antigüidade clássica em grandes programas decorativos no período barroco faz-se notar particularmente através das práticas de restauro do período. Frequentemente, fragmentos antigos eram restaurados a fim de servir a um propósito específico e fazer alusão direta aos nomes e feitos de seus proprietários. Este foi o caso, por exemplo, da maioria das restaurações de Bernini para a Villa Borghese, e em especial a de um fragmento antigo de uma estátua eqüestre, que ele restaurou como sendo “Marcus Curtius”, o herói que se lançou em um abismo aberto no Forum para salvar a cidade de Roma, um comentário à visita realizada pelo Cardeal Scipione Borghese às vítimas de uma enchente do rio Tibre em 1606. A obra restaurada foi colocada na parede externa da Villa, onde ela permaneceria até 1776 como uma afirmação da coragem, benevolência e patriotismo dos Borghese. Bernini restaurou igualmente o Marte Ludovisi dentro do mesmo espírito, dando-lhe uma linha interpretativa através da adição de um pequeno cupido aos pés do deus, uma alusão ao poder do amor sobre a guerra.²⁰ Como nota Jennifer Montagu, esse procedimento, não incomum para a época, representa “uma assimilação do herói moderno ao seu protótipo antigo, uma incorporação da glória e do valor desses generais e imperadores romanos em seus descendentes tardios, tão eficiente, ainda que mais literal, quanto aquelas pinturas que glorificam os governantes contemporâneos travestindo-os de um herói ou deus antigo.”²¹

¹⁸ “Die Skulpturen erschliesst sich dem Betrachter in einer Gesamtschau, die auf einem oder doch nur wenige feste punkte bezogen ist.” Liebenwein, op.cit., p.471.

¹⁹ Na verdade havia, sim, um espaço específico nesse palácios para a observação detalhada e apreciação de estatuas antigas. Esculturas eram admiradas juntamente com outros objetos da antigüidade clássica, como gemas e moedas, em “gabinetes de arte” de teor intimista. Essas estátuas eram, porém, em sua maioria, estatuetas adequadas à manipulação e exame entre as mãos. Estátuas de grande porte não encontravam lugar aqui.

²⁰ Orietta Rossi Pinelli, “Sculptura antica e restauri storici”, in: Salvatore Sattis (org.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol.III, Torino, 1986, especialmente pp. 221-226.

²¹ “(...) an assimilation of the modern hero to his ancient prototype, an incorporation of the glory and valour of these Roman generals and emperors into their later descendants, quite as effectively, if rather more literally than those paintings glorifying contemporary rulers in the guise of an ancient hero or god.” Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven and London, 1992, p.157.

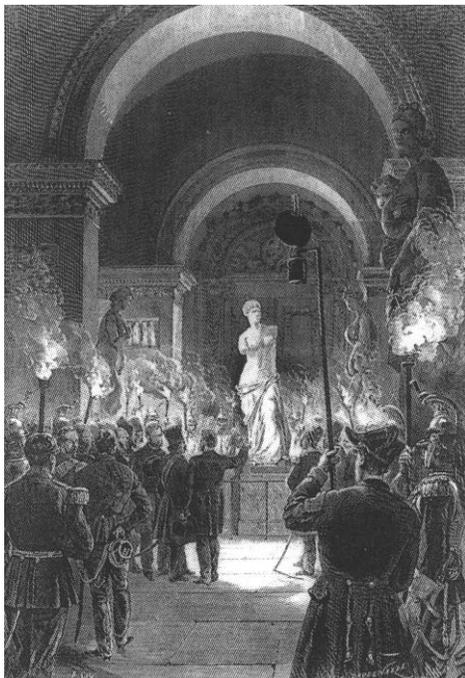


Fig. 1: Louis-Joseph-Amédée Daudenarde a partir de Frédéric Lix, “Visita de H. M. Naser od-Din Shah ao Louvre”, gravura, *Lê Monde Illustré*, 26 de Julho de 1873.



Fig. 2: Annibale Carracci, Galeria Farnese, Roma, 1597-1601.

Na Itália do século XVII, portanto, esculturas de grande porte eram em sua maior parte vistas em grandes salões, ou nos jardins dos luxuosos palácios, como parte de um programa maior, e não como objetos de arte individuais em seu pleno direito²². Evidentemente, como nos alerta Haskell e Penny no importante livro *Taste and the Antique (Gosto e o Antigo)*, algumas esculturas, em especial aquelas que se encontravam na coleção do Vaticano, tais como o Laocoonte, o Torso e o Apolo, eram consideradas de beleza e qualidade superiores, porém, após um longo período no qual o acesso ao Belvedere havia sido relativamente fácil – o que sem dúvida contribuiu para a enorme fama dessas obras – em 1566 elas foram retiradas de vista por ordens do papa Pio V, situação que permaneceu basicamente inalterada até o século XVIII.²³ Paradoxalmente, portanto, a dimensão estética dessas obras era apreciada basicamente através de gravuras e cópias e ainda que a utilidade de seu *concetto* como modelo para a arte contemporânea fosse universalmente reconhecida, elas de fato não tiveram um impacto decisivo no processo de estabelecimento das relações do público com originais antigos no contexto das galerias, ao longo do século XVII.

Essa situação foi substancialmente alterada no século XVIII, mas não tão rapidamente quanto costumamos imaginar. Desde a virada do século, podemos ver um interesse cada vez maior pelo legado cultural antigo em geral, e por esculturas antigas, em particular, e o crescimento dos estudos antiquários que lentamente posicionaram as obras da antigüidade clássica no coração do debate sobre a herança clássica. Estudiosos como o Conde de Caylus, Mariette e Barthelemy, fizeram as primeiras tentativas substanciais de organizar a arte antiga em períodos cronológicos, atribuindo uma autonomia inédita a essas obras²⁴. Porém a grande contribuição nesse sentido foi sem dúvida dada por Winckelmann que, ao estabelecer categorias estilísticas para a arte grega clássica, criou uma esfera própria para essa arte, organizada segundo a história da evolução desses estilos, de um primitivismo inicial à sua perfeição e posterior decadência²⁵. Winckelmann ainda vinculou tal evolução à expressão dos mais

²² A Villa Borghese é, até certo ponto, uma exceção nesse contexto, porém, mesmo nela os objetos encontravam-se organizados de forma a permitirem uma comparação entre a produção moderna (especialmente de Bernini) e antiga, assim como entre pintura e escultura, seguindo portanto também uma espécie de “programa” ligado ao tema do *Paragone* entre as artes, então em voga. Cf. Liebenwein, op.cit.

²³ Francis Haskell e Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven e Londres, 1998, pp.14.

²⁴ Para uma discussão sobre o ambiente antiquário e seus métodos de abordagem anteriores a Winckelmann, cf. Alex Potts, *Winckelmann's Interpretation of the History of Ancient Art in its Eighteenth Century Context*, Tese de Doutorado, Warburg Institute, Londres, 1978.

²⁵ Os estilos da arte grega descritos por Winckelmann são quatro: “primitivo” (*primitiv*), “elevado” ou sublime” (*höhe* ou *erhabene*), “belo” (*schöne*) e “imitativo” (*nachahmende*). Cf. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, 1993, p.207. Em seu livro *Flesh and the Ideal*, Alex Potts aponta para a importância fundamental de Winckelmann ter postulado dois estilos igualmente “perfeitos” em sua teoria, do ponto de vista da arte (os estilos “sublime” e o “belo”), vendo nessa postulação sua mais significativa contribuição para

altos valores éticos e morais dos povos da antiguidade clássica, considerando a descrição (*Beschreibung*) detalhada dessas esculturas gregas – que ele instituiu como seu método principal de investigação – o caminho privilegiado de acesso a tais valores, em grande parte perdidos para a modernidade. Assim, Winckelmann transformou a descrição dos aspectos formais das esculturas clássicas, em um instrumento fundamental para a interpretação do significado da obra²⁶. Ao desenvolver o seu método, portanto, ele estava ao mesmo tempo inaugurando um novo tipo de olhar sobre essas obras, não mais distraído e relacional, mas detido e inquisidor. Comentando o importante papel de Winckelmann como cicerone em Roma, Adelheid Müller ressalta exatamente esse aspecto ao afirmar que:

Com o aparecimento de Winckelmann no contexto das viagens do século XVIII, novos padrões da percepção ideais foram definidos. (...) em primeiro plano impôs-se a experiência sensorial do que é visto, captada por ele em suas famosas descrições das estátuas do Belvedere.²⁷

Na galeria ideal de Winckelmann, a escultura grega não se fundiria mais com os outros elementos de um programa maior, mas relacionar-se-ia única e exclusivamente com sua própria história²⁸. A investigação detalhada de cada obra era o que permitia ao observador, nesse novo contexto, estabelecer a posição relativa da mesma dentro do universo da produção artística clássica e determinar com isso sua qualidade e seu valor estético e moral.

Chegamos aqui a um ponto de grande importância: descrições de obras de arte, ou *ekphrasis*, formam uma parte central da historiografia da arte desde a antiguidade. Ela era, de fato, nada mais do que a contrapartida prática do famoso dito de Horácio – *ut pictura poesis* –, o qual postulava uma tradução não problemática entre as mídias visual e literária. De acordo com essa tradição, no entanto, uma pintura ou escultura (ou todo um programa decorativo) nada mais era do que um estímulo para o discurso literário. O discurso praticamente “apa-

a História da Arte. Pela primeira vez, não se tratava apenas de descrever a evolução da arte, de um momento de imperfeição até sua perfeição absoluta e posterior decadência – o que já havia um topos da historiografia da arte desde Vasari –, mas de criar critérios que possibilitassem a articulação de um discurso sobre a forma, interno a um mesmo período histórico. Cf. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origin of Art History*, New Haven e Londres, 1994.

²⁶ Winckelmann escreveria em seu *Geschichte* (op.cit., p.10): “A descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza (...)” [“Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen (...)”].

²⁷ “Mit dem Erscheinen Winckelmans im Reisegeschehen des 18. Jahrhunderts waren neue ideelle Wahrnehmungsmassstäbe gesetzt worden. (...) in der Vordergrund trat das sinnhafte Erfahren des Geschehenen, das er in seinen vielgerühmten Beschreibungen der Statuen vom Belvedere schriftlich gefasst hatte.” Adelheid Müller, “Winckelmann als Cicerone”, in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Catálogo Winckelmann Museum Stendal, 1998, p.163.

²⁸ Lembremos novamente que essa história encontra-se atrelada à uma evolução da ética e da moral na antiguidade, intimamente relacionada às condições políticas e climáticas ideais da Grécia:

gava” as qualidades formais da imagem para que a cena representada pudesse aparecer “como viva” diante dos olhos do observador.²⁹ A imagem funcionava como uma imagem de memória, nos moldes descritos por Yates em seu importante livro sobre *The Art of Memory (A Arte da Memória)*, como um elemento capaz de fazer lembrar o discurso a ser realizado num lugar preciso³⁰. A disposição das estátuas nas galerias barrocas funcionava essencialmente com essa lógica, buscando a substituição da imagem pelo discurso glorificador da linhagem e dos feitos de seus proprietários.

Ainda que funcionando dentro da tradição da *ekphrasis*, as descrições de Winckelmann são de natureza distinta e num sentido importante. Em suas descrições, ele nunca passa inteiramente da imagem ao discurso literário, mas permanece sempre a meio caminho, baseando sua interpretação numa rememoração cumulativa dos detalhes, cada um deles capaz de sugerir um discurso independente. Sobre o Torso Belvedere, Winckelmann escreveria, por exemplo: “Em cada parte desse corpo revela-se, como em uma pintura, todo o herói em um feito determinado.”³¹

De acordo com Winckelmann, portanto, um olhar atento para cada detalhe da obra era indispensável para compreender a intenção do artista. Não haveria mais um “mergulho” nas descrições literárias dos feitos dos heróis representados, mas uma construção lenta de seu caráter moral através de uma atenção a detalhes formais significativos.³² Essa nova atitude privilegiava igualmente a compreensão das esculturas como obras de arte autônomas, em seu pleno direito, relacionando-as apenas com outras obras de escultura clássica, mas ignorando qualquer programa decorativo que envolvesse outros meios, como pinturas, ou outros objetos de decoração.

²⁹ Um exemplo do uso da *ekphrasis* em sua acepção original em pleno século XVIII pode ser dado por algumas descrições oferecidas por Diderot em seus Salões, especialmente a famosa descrição que ele dá de uma paisagem de Joseph Vernet exposta no Salão de 1763.

³⁰ Francis Yates, *The Art of Memory*, Chicago, 1984.

³¹ “Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegters der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die die sanften Züge dieser Umriss, die das Gebäude des Leibes leicht gelenksam machen, die geschwinden Wendungendesselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte. In jedem Teile des Körpers offenbart sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held in einer besonderen Tat, und man sieht, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Palastes, hier den Gebrauch, zu welcher Tat ein jedes Teil gedient hat.” Winckelmann, “Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom”, in: Helmut Holtzhauer (org.), *Winckelmanns Werke*, Berlin e Weimar, 1969, p.58.

³² Sobre *ekphrasis* em Winckelmann, ver: Helmut Pfothenauer, “Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neuen Kunstgeschichte”, in: Gottfried Boehm e Helmut Pfothenauer (org.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Munique, 1995, pp.314-40.

Como mostramos acima, no entanto, a forma tradicional de incorporação de esculturas antigas nas galerias barrocas não fornecia um suporte adequado para essa visão inovadora. Ao contrário, o observador era convidado a não isolar as obras e a interpretá-las a partir de sua relação com os demais objetos presentes no espaço da galeria, com os quais formavam um conjunto unitário. Essa forma tradicional de exposição estava, de fato, tão bem estabelecida que no momento da construção dos primeiros museus abertos ao público no século XVIII na Europa – os museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma – este foi o modelo seguido, apesar da crescente popularidade das teorias de Winckelmann no ambiente intelectual romano³³ (Fig. 3). Comentando a decoração do Museo Pio-Clementino, Hans Steuben escreveria:

Enquanto tipo de coleção, a galeria seguia novamente os palácios romanos que desde o século XVI, seguindo o modelo francês, eram guarnecidos de galerias decoradas com estátuas (...). O pensamento histórico evolutivo de Winckelmann não conseguiu se impor diante dessa poderosa tradição.³⁴

Também um estudo detalhado realizado por Elisabeth Schröter demonstra que a própria Villa Albani (hoje Villa Torlonia), inaugurada em 1765 quando Winckelmann trabalhava para o Cardeal Alessandro Albani como bibliotecário e consultor para assuntos sobre antiguidade clássica, foi decorada seguindo um programa unificado, em conformidade com a tradição barroca.³⁵

Portanto, uma disparidade foi criada entre as novas idéias sobre escultura antiga propostas por Winckelmann e as formas de exibição adotadas nas galerias e museus do século XVIII, que continuavam atadas à lógica de exposição barroca. Essas foram as circunstâncias que levaram à adoção de uma velha prática de ateliê – a de observar estátuas à luz de tochas – no contexto museológico, onde ela adquiriria um papel inédito no processo de recepção de obras escultóricas.

³³ O primeiro museu europeu a organizar sua coleção segundo os critérios cronológicos propostos por Winckelmann foi a Gliptoteca de Munique, construída em 1830 por Leo von Kunze para Ludovico I. Cf. Alex Potts, “Die Skulpturenaufstellung in der Glyptothek München”, in: *Glyptothek München 1830-1980*, Munique, 1980, pp. 258-283.

³⁴ “Als Sammlungstypus folgt die Galerie wieder den römischen Palästen, die seit dem 16. Jahrhundert nach französische Vorbild mit statuen geschmückten Galerien ausgestattet waren (...) Gegen diese mächtige Tradition hat sich der entwicklungsgeschichtliche Gedanken Winckelmanns nicht durchsetzen können.” Hans Steuben, “Das Museo Pio-Clementino”, in: H. Beck et alii (org.) *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlim, 1981, pp. 154-155.

³⁵ “Die Betrachtung der Antiken in der Galerie (...) hat also gezeigt, dass sie sich in ihrer Thematik und Anordnung auf die Ideen des übergeordneten Freskenprogramms beziehen und diese im einzelnen auf einer anderen Bildebene fortführen, kommentieren, ergänzen. Die Ausstellung der Galerie stellt sich damit in allen ihren Teilen als ein inhaltlich homogenes Ganzes heraus, in dem kein Detail zufällig oder wahllos ist.” Elisabeth Schröter, “Die Villa Albani als Imago Mundi”, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, op.cit., p.281.

Porém antes de seguir adiante, uma palavra deve ser dita sobre o uso prévio de luz de tochas nos palácios e galerias barrocas. É um fato bem conhecido que em banquetes e outras festas pagãs e religiosas, complicados arranjos com tochas eram montados visando enfatizar a dimensão de espetáculo do evento social em questão. Poder-se-ia mesmo argumentar que muito da importância da luz como um elemento dramático na escultura e na pintura barroca relacionava-se diretamente ao gosto por tais espetáculos.³⁶ No entanto, sua disposição era estabelecida levando em conta exatamente seus efeitos sobre o programa decorativo como um todo. É portanto, precisamente por causa do uso corrente da luz de tochas como parte integrante do *ensemble* barroco, que somos forçados a olhar em outra parte para compreender a origem do novo uso instrumental da luz de tochas nas visitas noturnas a museus de escultura antiga no século XVIII, onde a luz era usada com o objetivo inverso de isolar a obra de seu contexto e não para sublinhá-lo.

Muito antes de ser introduzida no século XVIII como uma forma de recepção de esculturas no contexto da galeria, a luz de tochas já era usada em ateliês e Academias de Arte como um artifício para captar a distribuição de luz e sombra sobre o modelo. Um importante conjunto de material iconográfico que remonta, ininterruptamente, da “Accademia” de Baccio Bandinelli (1493-1560) ao final do século XIX, assim como a historiografia da arte desde o Renascimento, são testemunhos do uso da luz artificial no contexto da teoria e da prática da pintura, especialmente relacionadas aos problemas da distribuição de luz e sombra no quadro.³⁷

Desde o século XVI, tornou-se o hábito de muitos artistas executar pequenos modelos, iluminando-os com luz de velas para determinar de forma mais precisa o jogo de luz e sombras nas figuras a serem pintadas. Vasari nos relata, por exemplo, que Michelangelo trabalhava a partir de tais modelos e que Jacobo Sansovino produziu uma série deles para outros pintores do período.³⁸ Também Carlo Ridolfi afirma em seu *Meraviglie dell’Arte* que Tintoretto usava

³⁶ Jennifer Montagu comenta nesse sentido: “It has become a commonplace of art history to point out how the light effects of those ephemeral displays recur in the permanent art of baroque Rome.” Montagu, op.cit., p.178.

³⁷ A maior parte das contribuições ao presente tema não diferenciam entre essa iconografia e a diretamente relacionada à observação noturna de esculturas antigas nas galerias e museus, ainda que elas sejam de natureza distinta. Como veremos, o uso da luz de tochas na academia relaciona-se diretamente às teorias sobre pintura, enquanto que as visitas a museus são, como temos enfatizado, associadas acima de tudo às novas formas e recepção de obras escultóricas que emergiram ao longo da segunda metade no século XVIII.

³⁸ Vasari, *Vite*, citado em Thomas DaCosta Kauffmann, “The perspective of shadows: the history of the shadow projection”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.38, 1975, pp.258-287.

pequenos modelos de cera feitos por Danielle de Volterra a partir de sarcófagos antigos da coleção dos Medici³⁹. Ainda que no século XVII, como nos mostra Thomas Kauffmann, essa prescrição inicialmente prática para garantir a distribuição correta de luz e sombra em composições pictóricas complexas, teria adquirido uma base matemática, tendo sido assimilada pela teoria da arte como parte da ciência da perspectiva, sob o nome de ciografia, ao longo dos próximos séculos, o treinamento dos estudantes nas academias continuaria envolvendo o estudo da incidência da luz sobre o modelo escultórico iluminado por tochas, em classes noturnas de desenho⁴⁰. No final do século XVIII esse modo tradicional de treinar a mão para captar o jogo de luz e sombra sobre os objetos a serem representados ainda estava muito vivo. Num artigo sobre “Luz e sombra no Neoclassicismo”, Whiteley argumenta que o desenho à luz de tochas experimentou um verdadeiro renascimento nas academias do século XVIII, quando artistas começaram a demonstrar um interesse especial no contraste de luz e sombra na pintura. Nessas sessões noturnas de desenho a mão era frequentemente treinada em cópias das mais famosas esculturas da antiguidade, como podemos ver numa pintura de Johann Zoffany que mostra o salão da Royal Academy em Londres cheios de estudantes a desenhar a partir dessas esculturas, sob luz artificial. De acordo com Whiteley: “(...) esses gessos eram estudados sob luz artificial para treinar o aluno no domínio do claroescuro, mas também garantia que esses estudantes, antes de trabalhar diretamente com o vivo, fossem capazes de ver os modelos vivos através da experiência da escultura antiga.”

Ainda que o uso da luz de tochas em visitas a museus almejava um efeito bem diferente daquele desejado nas Academias e ateliês de arte, é possível que as sessões noturnas de desenho na Academia tenham aberto o caminho para seu uso posterior no contexto museológico. Um quadro de Wright of Derby intitulado: “A Academia a Luz de Tochas” (1769, Fig. 4), que apresenta vários jovens reunidos ao redor da estátua “Ninfa com Concha”, revela essa proximidade entre as duas práticas. Em primeiro plano, vemos um jovem bem vestido, desenhando concentradamente a estátua com giz preto e branco, sobre papel azul. Ao seu lado encontra-se outro rapaz segurando um portfólio, com ares de quem acabou de terminar seu trabalho e espera pelos amigos. Ambas as

³⁹ Carlo Ridolfi, citado em Thomas DaCosta Kauffmann, op.cit, p.260.

⁴⁰ Na realidade o método matemático introduzido primeiramente na Academia francesa por Abraham Bosse nunca foi integralmente adotado como parte da prática dos artistas ligados àquela instituição. Charles Lebrun não confiava no método e depois de um conflito público com Bosse terminou conseguindo expulsá-lo do corpo docente em 1661. Talvez também por essa razão o método de usar tochas para examinar na prática o jogo de luz e sombra sobre o modelo a ser pintado tenha sobrevivido dentro da prática acadêmica até o final do século XIX. Sobre as práticas de ensino nas Academias européias, ver: Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996.

figuras certamente representam a relação artista-modelo, bem estabelecida no contexto do ensino acadêmico. No entanto, no lado esquerdo da pintura um outro rapaz apresenta uma atitude bem diferente. Ele não está trabalhando, não tem nem papel nem lápis em mãos, mas está simplesmente olhando para a Ninfa com olhar sonhador. Perdido em sua contemplação ele é representado como um Pigmalião, apaixonado pela sua estátua, uma impressão que é reforçada pela posição da Ninfa que parece “tornar-se viva” para corresponder ao seu afeto. Wright of Derby apresenta lado a lado nessa pintura, as duas modalidades de uso da Luz de Tochas aqui em questão, mostrando que ao menos ele as via como relacionadas.

Porém mesmo admitindo que as visitas noturnas a museus tenham se originado na velha prática acadêmica do desenho noturno, ainda não sabemos quando e como a nova prática apareceu. O fato é que nas últimas duas décadas do século XVIII as visitas a luz de tochas a museus romanos era uma prática bem estabelecida e tornara-se uma verdadeira moda entre os Grand Turistas que chegavam a Roma.

Ao longo do século XIX esta prática também iria se tornar popular na França, como mostra a pintura de August Vinchon retratando uma visita de Louis-Philippe e sua família ao Musée de Pierre em 1839 para contemplar a estátua de Maria Antonieta sob luz artificial. Porém aqui tais visitas já eram feitas num espírito totalmente romântico.

A nova disposição para ver as grandes obras de escultura legadas pela antiguidade clássica como objetos de arte autônomos, num contexto em que critérios estilísticos e cronológicos deveriam prevalecer, era até certo ponto dificultada, como vimos acima, pela tradição herdada das galerias barrocas. O artifício das visitas noturnas vinha, portanto, de encontro a uma necessidade de reorganizar o espaço expositivo, tornando-o mais neutro e permitindo assim uma recepção focada na apreciação detida de cada uma das obras isoladamente. Registrando o pensamento de Heinrich Meyer, que evidentemente era também o seu, Goethe escreveria em seu diário de viagem:

Vantagens da iluminação com tochas: Cada peça fica isolada, e é observada separadamente de todo o resto e a atenção do observador permanece unicamente dirigida a ela; então, na luz poderosamente ativa aparecem mais claramente todos as nuances da obra (...).⁴¹

Essa ênfase na capacidade da luz de tochas de aguçar o olhar do observador é de fato um *leitmotiv* nos relatos de viajantes que passaram por tal expe-

⁴¹ “Vorteile der Fackelbeleuchtung: Jedes Stück wird nur einzeln, abgeschlossen von allen übrigen betrachtet, und die Aufmerksamkeit des Betrachters bleibt lediglich auf dasselbe gerichtet; dann erscheinen in dem gewaltigen wirksamen Fackellicht alle Nuancen der Arbeit wie deutlicher (...)” Heinrich Meyer, citado por Goethe em sua “Italienische Reise”, in: *Goethe Werke*, op.cit., p.439.

riência. Karl Philipp Moritz diria que sob essa luz particular: “As mais minuciosas elevações tornavam-se visíveis aos olhos (...)”⁴², enquanto que Lord Minto, um nobre inglês que participou de uma visita noturna ao Museo Pio-Clementino em 1821, faria a seguinte observação:

Sempre fui um pouco sético quanto ao poder da luz de tocha de ressaltar as belezas de uma estátua de qualidade (...) Frequentemente afirmei que nas melhores estátuas antigas uma parte das ondulações da superfície era tão delicada e minuciosa que não podia ser detectada pelo olhar e só era perceptível passando a mão sobre ela. [Tornaldsen], ao contrário, sempre afirmava que a mais mínima depressão ou elevação na superfície do mármore era facilmente detectada à luz de tochas e estou agora satisfeito por ele estar certo.⁴³

Nesse desejo pelo exame minucioso das esculturas clássicas podemos reconhecer uma vontade de seguir o caminho aberto por Winckelmann. A experiência da visita noturna servindo, nesse contexto, para capacitar um olhar ainda habituado às formas tradicionais de recepção à nova experiência estética.

De fato, o material primário guardado nos arquivos dos museus Capitolino e Pio-Clementino em Roma⁴⁴ referente à rotina dessas visitas, também sugere que elas visavam a construção de uma espécie de “galeria imaginária”, que se sobrepusesse ao espaço real do museu. As visitas previamente agendadas para grupos de no máximo quinze pessoas, cumpriam um itinerário estabelecido, durante o qual o grupo percorria as diversas salas do museu observando à luz de tochas, em meio à escuridão, apenas as obras escolhidas⁴⁵. As esculturas visitadas, geralmente as mesmas consideradas por Winckelmann como de excepcional qualidade, construíam lentamente, à medida em que se acumulavam na memória do visitante, um outro museu, mais de acordo com o novo discurso sobre arte que esse público estava ávido por reverter em prática.

⁴² “Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Augen sichtbar (...)”. Moritz, *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, vol.2, Frankfurt a.M., 1993, p.414.

⁴³ “I had always been a little sceptical with regard to the power of torchlight in bringing out the beauties of a fine statue (...). I often maintained, with Thorwaldson, that in the finest ancient sculpture some of the shading was so delicate and minute as not to be detected by the eye and only to be perceived by passing the hand over it. He, on the contrary, always asserted that the most minute depression or elevation in the surface of the marble was easily detected by torchlight, and I am now satisfied that he is right.” Cf. Ian Gordon Brown, “Canova, Thorvaldsen & the Ancients. A Scottish View of Sculpture in Rome, 1821-1822”, in: Hugh Honour (org.), *The Three Graces. Antonio Canova*, Catálogo de exposição, National Gallery of Scotland, 1995, p.76-77.

⁴⁴ Os documentos referentes às visitas ao Museo Capitolino encontram-se guardados no Archivio di Stato em Roma no conjunto referente ao Archivio della Presidenza. Os referentes ao Museo Pio-Clementino encontram-se no Archivio del Museo Pio-Clementino, sob o item “Visitù Soverani”. Agradeço à diretora do arquivo Maria Antonietta de Angelis por ter feito tal material disponível para minha consulta e por seu apoio e interesse pelo trabalho.

⁴⁵ O “Moto-Proprio” do Papa Gregorio XVI de 18/09/1838, traçando o regulamento para o Museo Capitolino, inclui dois itens referentes a tais visitas noturnas àquele museu, onde se regulamenta o número de visitantes permitidos por visita e se estabelece as responsabilidades e encargos referentes à sua execução. O documento encontra-se no “Archivio di Stato” em Roma: Archivio dalla Presidenza del Museo Capitolino, Busta 21, titolo 1: Regolamento e normative (1834-1854).

Por mais distante que essa experiência museológica pareça estar hoje de nós, ela certamente está muito mais próxima do que a experiência barroca, podendo ser considerada, sob muitos aspectos, o ponto de partida para as formas modernas de ver e expor arte.



Fig. 3: Vincenzo Feoli, Galeria dos Bustos no Museu Pio-Clementino, Gravura, século XIX.



Fig. 4: Joseph Wright of Derby, “A Academia a Luz de Tochas”, 1769, óleo sobre tela, 127 X 101 cm, Yale Center for British Art, New Haven.