

# 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

[Doutora em História da Arte  
pela Universidade Livre de Berlim]

## ABSTRACT

The present article analyses the practice of visiting museums of antique art by torchlight, which came into fashion in the last two decades of the eighteenth century in Rome. Our intention is to determine the role of the torchlight visit in the change from earlier modes of displaying antique art in the baroque palaces of the seventeenth century, to new exhibition strategies, which followed Winckelmann's innovative theories about the stylistic evolution of classical Greek art. The article also retraces the origin of the practice of torchlight visits to the older uses of torchlight in the context of the Academy, and academic teaching, indicating how a practice directly related to the instruction of painters in the Academies became an important instrument of art reception in the late eighteenth and early nineteenth century Italy. *Keywords:* sculpture; Antiquity; museums, Rome; Winckelmann.

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

\* 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.

dizer, a prática da observação noturna de estátuas à luz de tochas. 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 cidade<sup>1</sup>. Em 1787, por exemplo, Goethe descreveria em seu diário uma tal visita ao Museo Capitolino, realizada em companhia do amigo Heinrich Meyer<sup>2</sup>, e outros relatos equivalentes de Moritz, Herder, Archenholz, Stendhal, Madame de Staël, entre muitos outros, também podem ser encontrados<sup>3</sup>. 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 Bätschmann<sup>4</sup>, a prática de visitas noturnas a museus no final do século XVIII tem sido interpretada principalmente 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<sup>5</sup>.

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 Fascinio dell'Italia nel XVIII Secolo*, Roma, 1997.

2. Goethe era, de fato, um entusiasta dessa 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.

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 Bätschmann citado acima, os principais trabalhos que discutem o tema de um ponto de vista da nova estética da recepção são os seguintes: Bätschmann, “Belebung durch Betrachtung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption”, in: Mathias Mayer & 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 & W. Schweickard, (org.), *Die Schöne Verwirrung der Phantasie. Antique Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen, 1998, pp. 175-185 e Hörst Bredekamp, “Antikensehensucht und Machinenglauben”, in: Herbert Beck & Peter Bol (org.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin, 1982, pp. 507-559.

Em seu artigo, Bättschmann associa a prática de visitas noturnas a museus a outras formas de fruição estética, como os *Tableaux-Vivants*<sup>6</sup> e as “atitudes” de Lady Hamilton<sup>7</sup>, 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 *Tableau-Vivant* e das “atitudes”, deveria servir como estímulo 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”<sup>8</sup>. Herder, por exemplo, escreveria um pequeno poema sobre o tema, onde a chama da tocha é descrita como possuindo um tal poder vivificador:

O welchen Schatz des Holden und des Guten  
Hast Du, o Kunst, in manchen Stein gesenkt!  
Wie quillt's hervor, wenn mit den Flammengluten  
Den todten Stein die Lebensfackel tränkt!<sup>9</sup>

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, conseqüentemente 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 (Vênus, 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 retracado à descrição que Plínio faz da arte de Zéuxis 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.*

9. Uma tradução literal do poema poderia ser: “Oh, que tesouro de graça e bondade/Tu, ó arte, orgulhaste em certas pedras!/Como jorra quando a tocha da vida/Embebe a pedra morta com o brilho da chama!” Cf. Herder, citado em Michael Diers, *op. cit.*, p. 183.

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 Vênus, serviria de metáfora para essa nova prática estética, tornando-se um tema popular entre artistas do período<sup>10</sup>. Abordando o tema das visitas noturnas à luz de tochas desse ponto de vista, Bättschmann, 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 época<sup>11</sup>.

Com o presente artigo, procuraremos 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 neste artigo. Como veremos em maior detalhe a seguir, durante o

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

11. O tema das diferenças entre os gêneros artísticos é antigo, remontando à historiografia artística do Renascimento, onde se expressou 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 *Laocoonte* 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 europeia. Cf. Reynolds, *Discourses*, Londres, 1992, p. 234.

período 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 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 moderna<sup>12</sup>. 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 desenvolveram<sup>13</sup>.

\* \* \*

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 italianas<sup>14</sup>. Um dos primeiros exemplos desse

12. Não foi, portanto, uma coincidência que o “Perseus” de Antonio Canova foi escolhido para ocupar o lugar do Apolo Belvedere quando este foi confiscado pelas tropas de Napoleão e levado 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.

13. 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, *Light!* Catálogo de exposição, Museu Van Gogh, Amsterdam, 2000, p. 123.

14. 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 Bracciolini 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

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 Ammanati afirmaria<sup>15</sup>, o edifício fora 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 unificador<sup>16</sup>. 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 a 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, 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 terreno<sup>17</sup>. O esquema foi igualmente aplicado nas residências da família Mattei, dos Medici, dos Pamphili, entre outros<sup>18</sup>.

Liebenwein, “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 acconcò.) Vasari, *Vite*, Roma, 1993, p. 358.

15. Ammanati, citado em: Liebenwein, *op. cit.*, p. 471.

16. 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.*

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

18. 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 antigüidade será [...] utilizada para legitimar o domínio de cada papa através de promessas de um reinado benéfico. Depois da ascensão de um papa ao sôlio, o seu cardeal-nipote era encarregado de adquirir uma coleção de antigüidade, 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

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 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 em poucos pontos fixos de referência”<sup>19</sup>. Pouco ou nenhum espaço havia para a apreciação dessas obras fora do contexto maior do programa decorativo<sup>20</sup>.

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 equestre, que ele restaurou como sendo “Marcus Curtius”, o herói que se lançou em um abismo aberto no Fórum 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,

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.

19. “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.

20. Na verdade havia, sim, um espaço específico nesses palácios para a observação detalhada e apreciação de estátuas 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.

uma alusão ao poder do amor sobre a guerra<sup>21</sup>. Um exemplo ainda mais gritante desse uso da arte antiga é dado pela “restauração”, mais apropriadamente, “transformação”, por Bernini e Algardi, de um torso antigo de imperador em um retrato de Carlo Barberini, o irmão do papa Urbano VIII, em 1630. 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”<sup>22</sup>.

Outra prática associada à integração de esculturas antigas a um programa iconográfico mais amplo e unificado era a de raspar e polir a superfície das obras para harmonizá-las com os trechos acrescentados durante o processo de restauro. A prática foi executada em larga escala por Alessandro Algardi, com a aprovação de Bellori<sup>23</sup>. Comentando a prática alguns séculos mais tarde, Jacob Burckhardt lamentaria que em coleções como as dos Farnese e Medici, as esculturas antigas eram “infelizmente [...] associadas a um acabamento e polimento de toda a obra, através dos quais se visava harmonizar essas obras com os novos elementos acrescentados”<sup>24</sup>.

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 direito<sup>25</sup>. 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 superior

21. 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.

22. “[...] 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.

23. Pinelli, *op. cit.*, p. 224.

24. “leider [...] mit der Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zuthaten (*sic*) in Harmonie bringen wollte.” J. Burckhardt, Cicerone, citado em: Ulrike Müller-Kaspar, *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späten 18. Jahrhundert in Rom*, Tese de Doutorado, Bonn, 1988, p. 22.

25. 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.*

res; 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<sup>26</sup>. 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 obras<sup>27</sup>. 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 decadência<sup>28</sup>. Winckelmann ainda vinculou tal evolução à expressão dos mais altos valores éticos e morais dos povos da antigüidade clássica, considerando a descrição (*Beschreibung*) detalhada dessas esculturas gregas – que ele instituiu como seu método principal de investigação – o caminho privilegiado de acesso

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

27. 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.

28. 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 “belo”), vendo nessa postulação sua mais significativa contribuição para 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 sido 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.

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 obra<sup>29</sup>. 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 estabelecidos. [...] em primeiro plano estabeleceu-se a experiência sensória do que é visto, que ele havia captado por escrito em suas famosas descrições das estátuas do Belvedere<sup>30</sup>.

Na galeria ideal de Winckelmann, a escultura grega não se fundiria mais com os outros elementos de um programa maior, mas se relacionaria única e exclusivamente com sua própria história<sup>31</sup>. 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 “apagava” as qualidades formais da imagem para que a cena representada pudesse aparecer “como viva” diante dos olhos do observador<sup>32</sup>. A imagem

29. 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 [...]”).

30. “Mit dem Erscheinen Winckelmanns im Reisegeschehen des 18. Jahrhunderts waren neue ideelle Wahrnehmungsmaßstäbe gesetzt worden. [...] in der Vordergrund trat das sinnhafte Erfahren des Gesehenen, 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.

31. Lembramos novamente que essa história encontra-se atrelada a uma evolução da ética e da moral na antiguidade, intimamente relacionada às condições políticas e climáticas ideais da Grécia.

32. 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.

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 preciso<sup>33</sup>. 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, mas, em última instância, nunca o fazendo. Esse procedimento aparece claramente em sua famosa descrição do Torso Belvedere, por exemplo:

Vejo nos contornos poderosos desse corpo a força insuperada dos violentos gigantes, que se indignaram contra os deuses e foram por eles derrotados nos campos flegrus: e ao mesmo tempo, imagino os traços suaves desse contorno, que faz o edifício do corpo leve e móvel, o voltar-se ágil do mesmo na luta contra Aquelão, que com metamorfoses multiformes não pôde escapar às suas mãos. Em cada parte desse corpo revela-se, como em uma pintura, todo o herói em um feito determinado, e podemos ver, como vemos o objetivo correto na construção racional de um palácio, a qual feito cada uma das partes serviu<sup>34</sup>.

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<sup>35</sup>. Essa nova atitude privilegiava igual-

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

34. “Ich sehe in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegens der gewaltigen Riesen, die sich wider die Götter empörten und in den phlegräischen Feldern von ihm erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die die sanften Züge dieser Umrisse, 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.

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

mente 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.

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 romano<sup>36</sup>. 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<sup>37</sup>.

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 antigüidade clássica, foi decorada seguindo um programa unificado, em conformidade com a tradição barroca:

A observação das obras antigas na galeria [...] mostrou, portanto, que elas relacionavam-se, em sua temática e organização, às idéias apresentadas na ordem superior do programa de afrescos e, individualmente, desenvolviam, comentavam e acresciam-se a esse em um outro nível imagético. A decoração da galeria apresenta-

36. 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.

37. “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.

se, assim, em todas as suas partes, como um todo homogêneo em seu conteúdo, onde nenhum detalhe é casual ou arbitrário<sup>38</sup>.

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.

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<sup>39</sup>. 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.

\* \* \*

Heinrich Meyer, que em 1787 participou de uma visita noturna ao Museo Capitolino juntamente com Goethe, indagando-se sobre a novidade da prática, remonta-a ao século precedente:

O hábito de visitar os grandes museus romanos, como o Museo Pio-Clementino no Vaticano, o Capitolino etc. sob luz de tochas, parece ter sido ainda bastante novo

38. “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.

39. 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.

nos anos oitenta do século passado; por enquanto ainda não é de meu conhecimento quando de fato ele começou<sup>40</sup>.

Uma vez que “os grandes museus romanos”, como Meyer os define, surgiram todos no século XVIII, parece razoável pensar que ele estava, de fato, referindo-se a um uso anterior da prática, vinculado aos métodos de educação difundidos pelas Academias de Belas Artes<sup>41</sup>.

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<sup>42</sup>.

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<sup>43</sup>. Também Carlo Ridolfi afirma em seu *Meraviglia dell’Arte* que Tintoretto

40. “Der Gebrauch, die grossen römischen Museen, z.B., das Museo Pio-Clementino im Vatikan, das Kapitolinische etc., beim Licht von Wachsfackeln zu besuchen, scheint in den achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch ziemlich neu gewesen zu sein, indessen ist mir nicht bekannt, wann er eigentlich seinen Anfang genommen.” Citado em Goethe, “Italienische Reise”, in: *Goethe Werke*, HA, Bd 14, 1989, p. 439.

41. Hörst Bredekamp abre seu artigo “Antikensehnsucht und Maschinenglauben”, *op. cit.*, com uma referência a visitas noturnas à luz de tochas às galerias da Villa Albani, porém sem mencionar sua fonte (quando indagado pessoalmente, o próprio autor não soube mais me informar sua fonte). Ainda que seja tentador pensar que essas visitas ao coração da coleção supervisionada por Winckelmann de fato ocorreram, infelizmente não fui capaz de encontrar qualquer referência ao tema, tanto nos documentos e na literatura sobre a Villa Albani, quanto nos escritos de Winckelmann. Bredekamp também faz referência à conhecida anedota presente na autobiografia de Cellini, sobre a apresentação de uma de suas estátuas ao rei François I nas galerias de Fontainebleau, à luz de tochas. Porém, como Whiteley comenta, esse episódio foi provavelmente causado por um atraso nos procedimentos cerimoniais, e Cellini não tinha previsto o efeito positivo que tal iluminação causaria para o Imperador. Cf. Whiteley, “Light and Shade in French Neo-Classicism”, *The Burlington Magazine*, 117 (1975), pp. 768-773.

42. A maior parte das contribuições ao presente tema não diferencia 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 de recepção de obras escultóricas que emergiram ao longo da segunda metade no século XVIII.

43. 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.

usava pequenos modelos de cera feitos por Danielle de Volterra a partir de sarcófagos antigos da coleção dos Medici<sup>44</sup>. 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, tenha 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 incisão da luz sobre o modelo escultórico iluminado por tochas, em classes noturnas de desenho<sup>45</sup>. 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. O diário de viagem de Antonio Canova, por exemplo, está repleto de referências à sua frequência da Academia no Campidoglio, onde sessões noturnas de desenho eram oferecidas regularmente<sup>46</sup>.

Não é possível afirmar com precisão quando essa velha prática acadêmica foi introduzida nos museus, servindo não mais como um instrumento de treinamento de artistas, mas como um dispositivo de recepção de obras de arte. Porém, nos anos oitenta do século XVIII a prática encontrava-se sem dúvida bem estabelecida, ao menos em Roma.

\* \* \*

A nova disposição para ver as grandes obras de escultura legadas pela antigüidade 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, ao encontro de 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:

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

45. 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.

46. Antonio Canova, *I Quaderni di Viaggio (1779-1780)*, Elena Bassi (org.), Venezia e Roma, 1959.

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 [...] <sup>47</sup>.

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 experiência. Karl Philipp Moritz diria que sob essa luz particular: “As mais minuciosas elevações tornavam-se visíveis aos olhos [...]” <sup>48</sup>, 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 cético quanto ao poder da luz de tocha de ressaltar as belezas de uma estátua de qualidade [...] Frequentemente afirmei, com Thorvaldsen, que nas melhores estátuas antigas uma parte do sombreado era tão delicado e minucioso que não podia ser detectado pelo olhar e só era perceptível passando a mão sobre elas. Ele, 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 <sup>49</sup>.

Nesse desejo pelo exame minucioso das esculturas clássicas podemos reconhecer uma vontade de seguir o caminho aberto por Winckelmann. A experiência da visita noturna serve, 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 Roma <sup>50</sup> referente à rotina dessas visitas também sugere

47. “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.

48. “Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Augen sichtbar [...]”. Moritz, *Reisen. Schriften zur Kunst und Mithologie*, vol.2, Frankfurt a.M., 1993, p. 414.

49. “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 Thorvaldsen, 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.

50. 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

que elas visavam à 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 apenas as obras escolhidas, em meio à escuridão<sup>51</sup>. As esculturas visitadas, geralmente as mesmas consideradas por Winckelmann como de excepcional qualidade, construíam lentamente, à medida 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.

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.

Museo Pio-Clementino encontram-se no Archivio del Museo Pio-Clementino, sob o item “Visiti Soverani”. Agradeço a diretora do arquivo, Maria Antonietta de Angelis, por ter disponibilizado tal material para minha consulta e por seu apoio e interesse pelo trabalho.

51. 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, nos quais se regulamenta o número de visitantes permitidos por visita e se estabelecem 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).