



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## O DAVID DO BRENNAND: ASTÚCIAS DA PEDRA \*

Diego Souza de Paiva \*\*

Desde novembro de 2010, o Instituto Ricardo Brennand, em Recife, abriga uma cópia em tamanho real do David de Michelangelo, em lugar de destaque num dos jardins da instituição. Para contar a história desse objeto é preciso dizer, antes de tudo, que a história de uma cópia transcende a realidade de sua circulação e mesmo aquela de sua fabricação, uma vez que ela nos fala de um processo anterior, que é o de *iconização* da imagem, do objeto a que se liga. Nesse sentido, precisamos começar nosso trajeto com o David de Michelangelo.

A estátua de 5,17m de altura foi fruto de uma encomenda da cidade de Florença para as obras de sua Catedral. Iniciada sua construção em setembro de 1501, levou Michelangelo três anos para concluí-la. No dia 25 de janeiro de 1504, a escultura já começou a mobilizar a cidade por intermédio de uma comissão eleita exclusivamente para decidir qual seria o melhor lugar para colocá-la, uma vez que ela parecia transbordar a associação prevista inicialmente entre a figura do David e o domo da

---

\* A ideia implicada no título é a de, partindo da referência à astúcia da pedra da funda, que fez do David lenda bíblica e que o levou a virar pedra na condição de David de Michelangelo – *Il Gigante de Firenze* – pensar nas astúcias deste objeto, como elemento também mobilizador de relações que chegam, por intermédio de suas cópias, a dispersá-lo pelo mundo e até o Instituto Ricardo Brennand, em Recife.

\*\* Mestre em História – UFRN

Catedral. Participaram dessa comissão trinta pessoas pertencentes à classe política e artística, destacando-se entre elas, Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi e Leonardo da Vinci – as atas desse encontro foram conservadas.<sup>1</sup>

O debate, que abordou questões sobre a melhor exposição pública da obra, sua melhor conservação (contra ataques e a ação do tempo) e até sobre a sua nudez, acabou estipulando, segundo deliberações de 28 e 29 de maio daquele ano de 1504, que ela fosse colocada em frente ao *Palazzo Vecchio*, na *Piazza della Signoria*, à época o centro político da cidade.

O David manteve-se ali por mais de trezentos anos e passou a ser identificado cada vez mais como símbolo máximo da República de Florença. Sua importância se tornou tamanha que, diante a degradação a que estava exposto num lugar ao ar livre – questão que ele suscitava desde sua conclusão –, foi transferido, em 1873, para a Academia de Belas Artes de Florença, mais propriamente para o seu museu, a conhecida *Galleria dell'Accademia*, onde melhor podia ser conservado e admirado.

Interessante observarmos como, depois de concluída, esta obra começou a agenciar e ser agenciada por vários elementos.<sup>2</sup> A referência que ela faz (ou que ela é, materialmente falando) a um tema tomado como cívico e caro à cidade de Florença, a colocou como nó de uma trama de discussões, mobilizadas notadamente em função do sentido mais adequado a ser estabelecido na relação entre o objeto e o espaço. Definido este lugar de sentido, “topológico”,<sup>3</sup> a associação entre este artefato e a própria cidade foi, como colocado, se fortalecendo, ao ponto de gerar uma mobilização de recursos que o colocou na condição de caminhante, e como este se define na relação com os caminhos, um outro lugar definiria um outro David.

---

<sup>1</sup> Parte dessas atas está publicada em: RISALITI, Sergio; VOSSILLA, Francesco. *L'altro David*. Firenze: Cult Editore, 2010.

<sup>2</sup> A ideia de agenciamento aqui pressupõe uma certa reciprocidade dos termos envolvidos. Não se trata de mero “construtivismo subjetivo”. Segundo Maia, “Toda agência é ‘intra-ativa’, como diz Karen Barad (1999, 2001, 2007), ela ultrapassa a mera função interativa. Isto é, a agência é constitutiva das partes aí e assim envolvidas, é a forma de relação pela qual cada ser se faz e se refaz continuamente. Na agência é que os seres ganham suas existências. Existir é agenciar. A fenomenologia da existência é a fenomenologia da agência. (Maia, 2009b;18-19).

<sup>3</sup> A ideia de “topologia” está ligada a uma concepção de espaço não como extensão ou cenário, mas como relação, a partir da definição de Milton Santos que toma aquele como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (Santos, 2006; 12).

Ao ser transferido para a *Accademia*, o “Gigante de Florença”, vai ser posto em relação com outro espaço com o qual vai se definir relacionalmente, mutuamente: o David naquele lugar é outro e o lugar com o David também. Por estar agora num ambiente fechado, numa espécie de nicho (como nas igrejas) que limita os ângulos de visão, ele está maior e sem dúvida mais vivo. De fato, se trata de uma *Tribuna* construída especialmente para abrigá-lo. Interessante perceber que o David agora nos *fala* de uma *Tribuna*, de um lugar de honra que lhe confere autoridade.

Nesse momento, com a transferência para o novo espaço – entre outras coisas em razão da importância que adquiriu ao longo dos séculos – o David cria novas associações, antes de tudo com a instituição da própria *Accademia*, que teve sua fisionomia, literalmente, modificada em função do David, que acabou por eclipsar, sobretudo no curso do século XX, o importante patrimônio pictórico da instituição.<sup>4</sup> Não se trata mais de um monumento de praça, mas de peça de museu. Passará mais do que nunca a ser objeto de estudo, de exposições, de reproduções; se farão catálogos, miniaturas, *souvenirs*, cartões postais, calendários, alimentar-se-ão peregrinações turísticas.

No começo do século XX, na Praça do *Palazzo Vecchio*, foi colocada uma cópia onde outrora estava o Gigante, também ela feita de um único bloco de mármore; ocasião que nos fornece uma interessante oportunidade de experimentar a relação espacial entre o objeto na praça e o mesmo no museu. Ou seja, investigar as diferenças entre as relações de sentido que o objeto estabelece com o espaço onde se localiza e com os outros objetos à sua volta, considerando sempre que objetos e espaços se definem pelo intermédio dessas relações.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> FALLETTI, Franca. *El David y La Galeria de La Academia*. Bonechi, 1994.

<sup>5</sup> Na história do David de Michelangelo um evento em particular se revela interessante para pensarmos as relações entre corpos, objetos e espaços. Quando a primeira comissão foi reunida para deliberar sobre o lugar mais “adequado” para a escultura, entre as possibilidades aventadas estava o interior da *Loggia della Signoria* (nem tão exposta quanto ao ar livre, nem tão enclausurada quanto dentro do *Palazzo Vecchio*), ainda assim preterida em relação à frente do *Palazzo*. Pois bem, já no curso do século XIX, outras comissões foram instituídas e, diante da constatação *della cattiva salute della scultura*, a antiga solução do abrigo *della Loggia* foi retomada: desta feita foi confeccionada uma cópia de gesso, em tamanho original, a ser colocada no interior do prédio para que a opinião pública pudesse experimentar e avaliar essa possibilidade. Ali ficou por quatro meses. Finalmente foi descartada, uma vez que “no interior da *Loggia* o Gigante parecia “mortificado” e “comprimido”. Confundia-se com as outras estátuas, a luz não o favorecia, não conseguia impor a sua grandiosa unidade” (tradução minha) (Paolucci, 2008;10).

Todavia, depois da cópia, outra coisa se transforma: nesse momento, o David de Michelangelo se tornava ainda mais vivo, uma vez que com a cópia, nascia também outra coisa: o original. A cópia, assim, confere importância a algo que é digno de ser copiado e é somente na relação com aquela que o original pode ser concebido. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que pode ser tomada como expressão da notoriedade alcançada pelo David, a cópia entra como elemento compositivo de uma rede de relações que são responsáveis pela sustentação dessa mesma notoriedade. A integridade da forma, materializada na cópia, como um móvel-imutável, coloniza os espaços.

A questão da cópia vai nos conduzir a outro ponto importante para nós nesse momento. Na região da Toscana, famosa pela produção e fornecimento de mármore e pelos estúdios de escultura, duas cidades notadamente se destacam: *Carrara* e *Pietrasanta*.<sup>6</sup> Dentre os diversos estúdios que se distribuem pelas duas, um em particular nos interessa: o Cervietti Franco & Cia., em *Pietrasanta*, que se notabiliza pelo seu alto grau de especialidade e pelo trabalho praticamente exclusivo com cópias.

Fundado em 1962, por Danilo Cervietti, no centro da cidade, o estúdio se firmou como estabelecimento especializado em cópias de obras famosas. Contando com uma equipe profissional de artesãos, entre eles pessoas que trabalham exclusivamente com desbaste, no aprimoramento de formas ornamentais (exceto a figura humana) e com as figuras humanas, o estúdio reproduz esculturas clássicas e modernas, das quais podemos citar, como exemplo, cópias em tamanha original de obras de Bernini e Canova, e, é claro, de Michelangelo, destacando-se a Pietà e o David.

Daí saíram cinco cópias do David, apenas cinco. Destas, uma foi para o monumental cemitério de Los Angeles, nos Estados Unidos; a segunda, para Austrália, a terceira e a quarta, respectivamente, para o Museu e Fundação de Arte de Taiwan; e a última, concluída no ano de 2000, e que teve como destino inicial Curitiba, se encontra hoje no Instituto Ricardo Brennand, em Recife.

O David de Michelangelo, que caminhou da praça para o museu, passando pelas várias reproduções de sua imagem, agora, pelas suas cópias, é capaz de cruzar oceanos.

---

<sup>6</sup> YOHALEM, François (Consultor de arte – Washington, DC). *Escultura na Toscana: um guia*. (Texto cedido pelo Sr. Leonardo Dantas – Diretor do setor de pesquisa do Instituto Ricardo Brennand).

## O DAVID DO CAFÉ MARIA: O REJEITADO<sup>7</sup>

Aquele que viria a ser o David do Brennan foi encomendado no final da década de noventa pelo empresário italiano Carlo Nuovo e tinha como destino um dos novos endereços mais elegantes da cidade de Curitiba, o “Café Maria”.

Nuovo, genovês radicado em São Francisco, na Califórnia, tendo em vista a sua vivência empresarial na Inglaterra e nos Estados Unidos, decidiu investir em empreendimentos na cidade natal de sua esposa, Curitiba. Com esse propósito, adquiriu terrenos em zonas nobres da capital e, entre estes, uma área de 500 metros quadrados na esquina entre as ruas Padre Agostinho e Aristides Athaíde. Em parceria com o sócio Eder Fernandes, do ramo de restaurantes, inaugurou ali o “Café Maria”, que em pouco tempo começou a gerar um lucro considerável. Diante desse sucesso, o empresário italiano resolveu fazer um investimento seguindo uma receita que havia dado certo nos restaurantes norte-americanos, que consistia no uso de réplicas de peças clássicas para a decoração dos ambientes.

Apesar do alerta dado pelo seu sócio, de que aquele tipo de objeto não iria fazer o sucesso esperado em Curitiba, Nuovo, em 1998, contactou o estúdio de escultura *Cerviotti Franco e Cia*, e fez a encomenda de um David de Michelangelo, que levou dois anos para ficar pronto. Sua chegada a Curitiba, em 2000, mobilizaria a cidade.

Eder Fernandes ficou encarregado de receber a peça no Porto de Paranaguá e de lá viajou com ela acompanhando o caminhão por cerca de quatro horas até seu destino final, exigindo do motorista uma leveza extrema, sobretudo nas lombadas, para evitar qualquer dano à escultura, que manteve-se intacta. Ao chegar propriamente à cidade, o prefeito na ocasião, Rafael Greca, mandou que fosse fechada uma rua para que o David pudesse ser acomodado.

Interessante observar como esta figura, este móvel-imutável cuja forma tem mais de quinhentos anos, pela sua cópia continua mobilizando recursos, pessoas,

---

<sup>7</sup> Todas as informações apresentadas neste tópico, foram retiradas do artigo: FERNANDES, José Carlos. *Quem vai ficar com David? O rejeitado do Champagnat*. Jornal A Gazeta do Povo, publicado em 25/07/2009.

caminhos, fechando ruas. Contudo, a rede de relações que iria compor e na qual seria composto na cidade de Curitiba não lhe reservaria uma estadia agradável.

Logo de saída, o agora “David do Café Maria”, se tornou alvo de críticas e até se cogitou a elaboração de um abaixo-assinado exigindo que lhe fossem “cobertas as vergonhas”. E isso foi só o começo. A própria disposição da estátua nos jardins do Café criou controvérsia entre os sócios: a posição na qual foi colocado ali – segundo sugestão de Eder – com as costas para a Rua Padre Agostinho, de mão única, fazia com que as nádegas fossem a primeira imagem que se tinha do David para os milhares de motoristas que desciam aquela rua. Um muro foi erguido para amenizar essa relação, para dar privacidade ao gigante nu, aos motoristas, ou a ambos, mas a estranheza permanecia: diziam que ele parecia estar fazendo xixi.

Para completar, a clientela que frequentava o café não se agradou da peça. Depois de algumas taças de vinho, as piadas incidiam com frequência sobre as partes íntimas da escultura, e se nos Estados Unidos faziam-se filas para tirar fotos com o gigante, em Curitiba isso parecia ser no mínimo algo de mau gosto.

O Café Maria acabou fechando em 2005 e o prédio abrigou ainda o *La Capresi Ristorante*, também já fechado e cuja placa permaneceu por algum tempo aos pés do David. O terreno foi então vendido e a casa passou por reformas para se transformar, ironicamente, numa loja de mármore.

Tendo desistido do empreendimento, vendido o imóvel e abandonado a esperança de investir na cidade, Carlo Nuovo iniciou uma jornada para vender o David. Pelo preço, segundo o empresário, irrisório de 60 mil euros (mais de 120 mil reais), tentou oferecê-lo a marmorarias e restaurantes, mas o máximo que conseguiu de oferta foram “duas caixas de banana”, como conta.

Essa falta de compatibilidade de sentido entre a peça os espaços da cidade de Curitiba, uma relação topológica que gerou pouca simpatia para com o Gigante de Florença, nos remete a algumas questões interessantes que foram levantadas para tentar entender porque nesse lugar esta era uma figura não grata.

A primeira delas foi precisamente uma relação espacial, uma vez que, mesmo o Café Maria tendo um grande pátio, a área de 500 metros quadrados se tornava pequena

para a observação da escultura de mais de 5 metros de altura. Assim, um dos incômodos que a escultura causava, estava vinculado à relação entre o espaço de exibição e o objeto, mais especificamente, a uma certa desproporção entre as dimensões do David, do pátio do Café e dos corpos das pessoas que circulavam por ali.

Além disso, há em Curitiba uma opinião circulante no meio das artes e da mídia (bastante comum, aliás), que tende a olhar com desconfiança para as réplicas, tomadas em geral como tentativas de se criar uma “falsa ideia” de refinamento e cultura. Perspectiva que nos remete a questões interessantes como a ideia da autenticidade e, sobretudo, àquela de “contexto”; isto é, faltaria ao David um conjunto de outros elementos que pudessem viabilizar uma identificação, sem a qual ele se encontraria como que *fora de lugar*.

Por fim, para deslocá-lo ainda mais, a cidade de Curitiba tem uma história particular com sua arte pública: pois, apesar de ter formado grandes escultores, não chegou a criar uma espécie de “identidade visual própria” para seus espaços públicos, o que parece ter feito com que se proliferasse nesses ambientes um arsenal de cópias, ao que parece mal vistas, consideradas “bizarrices”, como, por exemplo, a “Estátua da Liberdade” do Havan, ou o “Cavalo Babão”.

Se a cidade de Florença, em 1504, foi mobilizada em função dos sentidos mais adequados entre a recém concluída escultura de Michelangelo e lugar ao qual seria destinada, a cidade de Curitiba, na primeira década do século XXI, levantou questões semelhantes entre objeto e espaço, mas agora no sentido de considerar um lugar menos incômodo para um rejeitado – o mesmo e certamente um outro David.

A possibilidade de aquisição da peça por uma escola especializada no estudo das artes plásticas foi descartada, basicamente, em função do custo relativamente alto de algo aparentemente “extemporâneo”, uma vez que o estudo de cópias de grandes obras (didática que teria entrado em declínio no século XIX), não se constituía mais na prática estruturante das academias de arte.

A instalação da peça em algum parque da cidade poderia ser uma possibilidade interessante para uma melhor visualização, tendo em vista a boa qualidade da cópia, mas isso apenas na medida em que ajudasse a compor o conjunto das outras réplicas notadamente mal vistas. Por fim, a compra para o acervo de algum museu público

esbarraria na prioridade que deveria ser dada à arte brasileira na destinação desse tipo e volume de recurso.

Depois de ter nascido da expectativa gerada pela forma como esse tipo de obra era vista nos Estados Unidos, e de ter mobilizado consideráveis recursos, desde sua compra, passando pelo transporte e pela sua instalação no pátio do Café Maria, o David começou a agenciar novos elementos: antes de tudo o próprio espaço do estabelecimento em relação ao qual primeiro se impôs (exigindo inclusive que se levantasse um muro para ocultar suas nádegas), depois as pessoas, aquelas que circulavam nas ruas e que frequentavam o Café; mobilizou também piadas, moralidades, abaixo-assinados, matérias em jornais, em blogs, discussões sobre sua “artificialidade”, sua falta de “identificação”, sua relação com as outras réplicas dos espaços públicos da cidade, enfim, sobre a sua “inadequação topológica” na relação entre objetos e espaços que fizeram dele um gigante mal visto, rejeitado. Para usar uma feliz imagem da professora Marize Malta, ao trabalhar com um outro artefato rejeitado, a famosa “Jarra Bethoven”,<sup>8</sup> podemos dizer que o David *desequilibrava* os lugares (tanto aquele no qual se encontrava, o Café Maria, como os outros possíveis na cidade de Curitiba), e nessa medida, pensando em relação, os lugares por seu turno também *desequilibraram* o David.

Ao que parece sem possibilidade de “sobrevida” em nenhum espaço da cidade de Curitiba, em função de vários elementos dos quais elencamos alguns, o David só teria uma via de escape, uma rota de fuga: ir a leilão. E foi precisamente o que aconteceu.

## O DAVID DO BRENNAND

Uma revista especializada e dirigida ao mercado de arte, antiguidades, leilões, galerias e centros culturais, chamada *A Relíquia*, publica então em novembro de 2010 uma nota dando notícia da entrada no mercado desta peça. O pesquisador do Instituto Ricardo Brennand, o Sr. Leonardo Dantas, toma conhecimento da venda e faz chegar a

---

<sup>8</sup> MALTA, Marize. *Jarra Bethoven e a incrível história de uma imagem-problema*. ArtCultura, Uberlândia, v.12, n. 20, p. 135-150, jan-jun. 2010.



informação ao próprio Brennand, que o encarrega de ir ao leilão e interceder em favor da instituição para a aquisição do David.

Realizada a compra, o David, que como pedra errante pelo poder da cópia já tinha cruzado um oceano, e do Porto de Paranaguá até o Café Maria, em Curitiba, se prepara para realizar mais uma viagem, desta feita de Curitiba a Recife.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A instalação do David nos jardins do Instituto Ricardo Brennand, final do nosso percurso nesse texto, nos coloca duas questões interessantes: a primeira é a de pensar, a partir da história do objeto, no processo que faz deste em particular um “ícone” (a propósito, David, do hebraico, quer dizer “querido”, “amado”). Ou seja, investigar em que rede de associações ele se constitui como agente mobilizador de relações, em que trama ele se define e se transporta até chegar a Recife. O que nos leva à nossa segunda questão, que é pensar nas relações de sentido que ele estabelece com o Instituto e com seu acervo (cuja parte considerável é constituída de cópias), ou seja, com aquele espaço e com os outros objetos – pensando de que forma ele faz sentido dentro da instituição e da sua coleção, que o definem e que são (re)definidos por ele.

Por fim, a ideia será tomá-lo como um viajante, ser errante, objeto astuto, como agente,<sup>9</sup> como ator, e segui-lo ao longo dos processos e caminhos que o constituem, que fazem dele um ícone e que o dotam de poder associativo,<sup>10</sup> até que possamos encontrá-lo novamente na ocasião em que seu caminho se entrelaça com o caminho do Instituto

---

<sup>9</sup> A ideia de objeto como agente nos remete às formulações da Teoria Ator-Rede (TAR). Dentro dessa perspectiva, para Bruno Latour, os objetos (denominados até o momento de “não-humanos”) “[...] Devem ser *atores* [...] e não simplesmente os infelizes portadores de uma projeção simbólica. Porém esta atividade não deveria ser o tipo de agencia associada até agora com as questões de fato ou aos objetos naturais. Portanto, se uma explicação usa um tipo de causalidade simbólica ou naturalista, não existe motivo para incluí-la no *corpus* da TAR, ainda que se diga parte do mesmo. Inversamente, qualquer investigação que atribua aos não-humanos um tipo de iniciativa mais aberta que a causalidade natural tradicional – porém mais eficiente que a simbólica – pode ser parte do nosso *corpus* ainda que alguns dos autores não queiram estar associados de nenhum modo com este enfoque. [...]” (Latour, 2008;26) (tradução livre minha).

<sup>10</sup> Nas formulações da mesma Teoria Ator-Rede está implicada uma perspectiva sociológica mais ampla, intitulado por Latour, a partir das premissas da sociologia de Gabriel Tarde, de “Sociologia das Associações”. Ver: LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. 2008; PAIVA, Diego Souza de. *Da visualidade a uma sociologia da arte: a proposta de um “social ampliado”*, 2011.

Ricardo Brennand e com a trajetória de sua coleção. Mas isso é percurso para uma outra história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FALLETTI, Franca. *El David y La Galeria de La Academia*. Bonechi, 1994.

FERNANDES, José Carlos. *Quem vai ficar com David? O rejeitado do Champagnat*. Jornal A Gazeta do Povo, publicado em 25/07/2009.

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

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. 1ª.ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

MAIA, Carlos Alvares. *A linguagem como ação: uma proposta pragmática de uma etnografia para a linguagem*. Variação lingüística, sociolingüística e dialetologia. Cadernos do CNLF, V. 18. XII. Nº16. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009b.

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

PAIVA, Diego Souza de. *Da visualidade a uma sociologia da arte: a proposta de um "social ampliado"*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. ([http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312500462\\_ARQUIVO\\_VisualidadeSociologiaarteDiegoPaiva.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312500462_ARQUIVO_VisualidadeSociologiaarteDiegoPaiva.pdf))

PAOLLUCCI, Antonio. *Il David Michelangelo*. Itália: Motta, 2008 (Coleção "Profili d'arte").

RISALITI, Sergio; VOSSILLA, Francesco. *L'altro David*. Firenze: Cult Editore, 2010.

\_\_\_\_\_. *Metamorfosi del David*. Firenze: Florens 2010 – Settimana Internazionale dei beni culturali e ambientale; Cult Editore, 2010.

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

YOHALEM, François (Consultor de arte – Washington, DC). *Escultura na Toscana: um guia*. (Texto cedido pelo Sr. Leonardo Dantas – Diretor do setor de pesquisa do Instituto Ricardo Brennand).