

DIÁRIO DA VIAGEM DO CAVALIERE BERNINI À FRANÇA



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

CARLOS RAUL ETULAIN – CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO

FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES – IARA BELELI

MARCO AURÉLIO CREMASCO – MARIA TEREZA DUARTE PAES

PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

VERÓNICA ANDREA GONZÁLEZ-LÓPEZ



Comissão Editorial da coleção Palavra da Arte

PATRICIA DALCANALE MENESES (Coordenadora)

LUANA TVARDOVSKAS – LUIZ CÉSAR MARQUES FILHO

MARCO AURÉLIO CREMASCO (Representante do Conselho)

PAUL FRÉART DECHANTELOU

DIÁRIO DA VIAGEM DO
CAVALIERE BERNINI À FRANÇA

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS: ALEXANDRE RAGAZZI

EDITORA
UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

C363d Chantelou, Paul Fréart de.
Diário da viagem do *Cavaliere* Bernini à França / Paul Fréart de Chantelou; tradução,
introdução e notas: Alexandre Ragazzi. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2023.

Tradução de: *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*

1. Bernini, Gian Lorenzo, 1598-1680. 2. Arte – História. 3. Arquitetura. 4. Escultura. 5. Pintura. I. Ragazzi, Alexandre. II. Título.

CDD

- 709

- 720

- 730

- 750

ISBN 978-85-268-1623-7

Copyright © by Alexandre Ragazzi
Copyright © 2023 by Editora da Unicamp

As opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas
neste livro são de responsabilidade do tradutor e não
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

A coleção é consagrada às fontes e à reflexão contemporânea sobre a tradição clássica, entendida como o processo histórico de “longa duração” pelo qual a história das formas constitui sua própria memória, transmitindo e transformando os modelos antigos. A coleção abriga estudos em história da arte, das retóricas e poéticas, divulgando em língua portuguesa as vias diversas pelas quais a tradição clássica foi apropriada por seus legatários.

SUMÁRIO

9	Apresentação e agradecimentos	
13	Introdução: Um retrato para o rei: Bernini na corte de Luís XIV	
	Arte, política e poder: sobre monumentos e consciência nacional ...	13
	O diário de uma missão artística e diplomática	36
	O autor do diário, os manuscritos e a fortuna crítica	47
	<i>Paul Fréart de Chantelou</i>	47
	<i>Os manuscritos de base e as edições modernas</i>	55
	O diário como crítica de arte	59
	<i>As impressões de Bernini sobre as artes</i>	59
	<i>O classicismo dos irmãos Paul Fréart de Chantelou</i> <i>e Roland Fréart de Chambray</i>	72
	O resultado da estada parisiense	84
101	Nota sobre a tradução	

DIÁRIO DA VIAGEM DO CAVALIERE BERNINI À FRANÇA

107	Junho de 1665	
137	Julho de 1665	
179	Agosto de 1665	
239	Setembro de 1665	
321	Outubro de 1665	
413	Referências bibliográficas	
	Edições do <i>Diário</i> em francês	413
	Traduções do <i>Diário</i>	413
	Bibliografia geral	414
425	Índice remissivo de personagens, obras, construções e lugares	
	Personagens	425
	Obras, construções e lugares	435

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS

O *Diário da viagem do Cavaliere Bernini à França* foi escrito por Paul Fréart de Chantelou para registrar um evento notável. Em 1665, o escultor e arquiteto Gian Lorenzo Bernini recebeu autorização do papa Alexandre VII para interromper a supervisão das importantes obras que executava em Roma e dirigir-se a Paris, onde deveria elaborar projetos para a renovação e ampliação do edifício do Louvre conforme os planos do jovem rei Luís XIV. Esse diário apresenta um relato detalhado dos quase cinco meses em que Bernini viveu na corte francesa, de modo que oferece um excelente panorama para a compreensão tanto da arte e da personalidade de Bernini quanto dos contextos artístico e social do início do reinado de Luís XIV. Esta é a primeira tradução desse texto para a língua portuguesa, a qual poderá ser útil seja a um público mais especializado – composto de historiadores da arte e da arquitetura, historiadores, museólogos, estudiosos de teatro, literatura e áreas afins –, seja aos amantes da arte de um modo geral.

Os capítulos que compõem o estudo introdutório deste livro começaram a ser escritos enquanto a tradução do diário era realizada. Assim, além de partes inéditas, compostas especificamente para essa introdução, estão aqui combinadas ideias expostas e debatidas em congressos, algumas das quais já foram publicadas nos anais desses eventos. Esses textos, agora reelaborados e ampliados em maior ou menor extensão, foram reunidos com o propósito de apresentar ao leitor de língua portuguesa o relato sobre a passagem de Bernini pela França, oferecendo-lhe um aparato crítico para a compreensão do contexto em que os fatos ocorreram, mas sem deixar de lhe propor que promova a atualização desse passado de quando em quando.

Ainda muito jovem, aos 22 anos, Bernini foi nomeado *Cavaliere* da Ordem Suprema de Cristo pelo papa Gregório XV. Ao longo do diário, Paul de Chantelou refere-se frequentemente a ele dessa forma, uma clara atestação da posição social que um artista renomado ocupava naquele período. Para esta tradução, optei por manter essa palavra em italiano com o propósito de causar algum estranhamento, para tentar resgatar ao menos uma porção da atmosfera em que o texto foi escrito. Como se perceberá, a leitura do diário conduz-nos por uma espécie de roteiro cinematográfico. Na posição de observadores privilegiados, presenciamos a passagem de toda a realeza francesa, de cardeais e prelados importantes, de embaixadores e

militares, da mais alta nobreza com seus condes, marqueses e barões, das mulheres mais influentes e sofisticadas da corte, além de pintores, escultores, arquitetos, literatos, intelectuais e estudiosos das mais variadas áreas. É como se um filme de época fosse projetado na imaginação do leitor a cada novo cenário descrito, a cada encontro, a cada intriga revelada.

Em termos de organização, a introdução à tradução do diário foi dividida em cinco capítulos. O primeiro foi escrito com a intenção de datar a tradução. Esse conceito, normalmente considerado por um viés negativo, foi aqui utilizado para situar a tradução no tempo presente, para reforçar o fato de que este trabalho foi realizado entre o segundo e o terceiro decênios do século XXI. Trata-se de um capítulo propositalmente “datado”, não no sentido de ser defasado e inatual, mas sim com o propósito de marcar o tempo e o lugar em que a pesquisa foi executada e de conferir um aspecto menos restrito a seu conteúdo. Intitulado “Arte, política e poder: sobre monumentos e consciência nacional”, nesse capítulo é apresentada uma reflexão sobre o significado dos monumentos arquitetônicos e artísticos e sobre como eles podem ser utilizados para a constituição das identidades nacionais. Para isso, foram utilizados não apenas exemplos relativos ao ambiente cultural e político da França do século XVII, mas também outros extraídos da realidade brasileira – notadamente a “Missão Artística” francesa e a parceria entre Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer – e do mundo contemporâneo – como os debates sobre a remoção de monumentos públicos que exaltam indivíduos que propagaram ideologias racistas.

O segundo capítulo da introdução é dedicado à viagem de Bernini entendida como uma missão não somente artística, mas também diplomática. O objetivo consiste em expor as razões políticas que fizeram com que o papa Alexandre VII autorizasse seu artista mais talentoso a colocar-se à disposição do rei da França. Além disso, no que se refere à realização de uma encomenda que Bernini recebeu apenas quando já estava em Paris, isto é, o busto de Luís XIV, desde logo é importante destacar ao leitor que o diário constitui um dos mais bem documentados registros que nos chegaram relativos ao processo de feitura de um objeto artístico. A quantidade de informações e detalhes oferecidos é imensa, estendendo-se desde questões técnicas concernentes ao ofício da escultura até as relações entre o artista e seu comitente. Com a exposição dessas informações, será possível constatar que o diário também se oferece como um registro exemplar da sociedade francesa no início do reinado de Luís XIV, das relações entre Itália e França e das semelhanças e diferenças de gosto artístico existentes entre essas duas nações.

A terceira parte da introdução é voltada ao texto do diário e a seu autor. De um lado, são expostos alguns dados biográficos de Paul de Chantelou, o bastante para se compreender sua relevância no contexto político e artístico francês. De outro, são fornecidas informações sobre as duas versões manuscritas do diário, isto é, a do Institut de France e a

da Fondation Custodia, ambos estabelecimentos situados em Paris. Além disso, foi dada atenção às edições modernas que o texto recebeu, tanto em francês quanto em outras línguas.

O diário como crítica de arte é o tema do quarto capítulo da introdução. Nessa seção, são analisadas algumas das impressões de Bernini sobre arte, sobretudo as direcionadas à assimilação e superação do legado da Antiguidade, de Annibale Carracci e de Michelangelo. Em vários momentos ao longo do diário são apontados os artistas que deviam ser imitados, mas também os que deviam ser evitados. Nesse ponto, o problema consiste em determinar se esses posicionamentos coincidiam com o pensamento de Bernini ou se eram apenas a expressão das ideias de Paul de Chantelou. Por isso foi necessário ressaltar o perfil intelectual desse cortesão. Além de ser um célebre comitente e colecionador de obras de Poussin, Paul de Chantelou foi, ao lado do irmão, Roland Fréart de Chambray, um dos principais promotores de um extenso programa de reabilitação da cultura figurativa clássica. Assim, através da exposição desses fatos, será possível compreender por que Poussin, celebrado como o Rafael do século XVII, é recorrentemente enaltecido ao longo do diário. De fato, Poussin e Bernini – este entendido como o mais extraordinário escultor depois de Michelangelo – são apresentados como os principais modelos para a constituição da arte do presente.

Finalmente, a última parte da introdução é voltada a uma análise do resultado da estada parisiense de Bernini através do busto de Luís XIV, de seu monumento equestre e do projeto arquitetônico para o Louvre. A hipótese aqui defendida consiste em assumir que essas três encomendas foram deliberadamente sobrepostas por Bernini com a intenção de criar um retrato grandioso e completo do Rei Sol.

Como dito, os capítulos que compõem a introdução deste livro foram realizados com trechos inéditos e com trechos apresentados sob a forma de conferências e comunicações em congressos, alguns dos quais publicados nos anais desses eventos. Foram valiosas as participações no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (Brasília, 2012) e no XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (Florianópolis, 2018), no XIII Encontro de História da Arte da Unicamp (Campinas, 2019) e no II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura da UFJF (Juiz de Fora, 2012), assim como uma publicação na revista *Imagem*, a qual é vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp (v. 1, n. 1, 2022).

Dentre os muitos agradecimentos que preciso fazer, deixo registrado o apoio do Programa de Capacitação Docente (Procad) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), através do qual me foi permitido realizar um estágio de pós-doutoramento na *Università degli Studi Roma Tre* entre dezembro de 2021 e novembro de 2022. Igualmente importante foi o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq),

que me concedeu uma bolsa de Pós-Doutorado no Exterior (PDE) para a concretização desta pesquisa.

Em Roma, pude contar com o suporte e a disponibilidade de Silvia Ginzburg, que aceitou supervisionar meus estudos durante minha permanência na cidade. A ela, minha enorme gratidão. Além do contato com as obras de Bernini, Roma proporcionou-me o acesso a suas extraordinárias bibliotecas, e aqui quero destacar a biblioteca da *Villa Médicis – Académie de France à Rome*, onde eu já havia sido recebido como hóspede residente por duas semanas em 2017, a biblioteca da *École Française de Rome* e, principalmente, a *Bibliotheca Hertziana*, onde passei um ano de muito trabalho e aprendizado. Também muito significativas foram as trocas de ideias com grandes estudiosos da obra de Bernini. Assim, agradeço a generosidade de Daniela del Pesco, Milovan Stanić e Evonne Levy, que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a finalização deste projeto.

Luiz Marques foi fundamental para a produção deste livro. Dele partiu a ideia da tradução e o estímulo para afrontar um texto tão extenso e complexo. Seu exemplo intelectual tem moldado minha conduta desde os tempos de orientação na pós-graduação, pelo que jamais poderei agradecer o bastante. Nesse mesmo sentido, não posso deixar de mencionar Jorge Coli e Luciano Migliaccio, cujos conhecimentos e erudição sempre me inspiraram e impressionaram.

Meus agradecimentos estendem-se também aos amigos e amigas com quem compartilho o entusiasmo pela História da Arte, sempre pacientes ao ouvir meus planos e minhas incertezas em relação à pesquisa. Dentre as várias pessoas importantes, destaco Cássio Fernandes, Fernanda Marinho, Iara Lis Franco Schiavinatto, Jonathan Nelson e Patricia Dalcanale Meneses, assim como os colegas do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA/Uerj) e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/Uerj), sobretudo Fernanda Pequeno, Maria Berbara, Marisa Flórido, Maya Suemi Lemos, Rafael Cardoso, Roberto Conduru, Tamara Quírico e Vera Beatriz Siqueira.

Minha mãe, meu pai e minha irmã jamais deixaram de apoiar minhas escolhas e decisões, pelo que serei sempre grato. Por fim, dedico este livro a Lisandra, amor de uma vida, que esteve presente em cada minuto de sua longa realização.

Alexandre Ragazzi

INTRODUÇÃO

UM RETRATO PARA O REI: BERNINI NA CORTE DE LUÍS XIV

Arte, política e poder: sobre monumentos e consciência nacional

Dois fatos marcaram profundamente o ano de 2020: a pandemia de covid-19 e a morte de George Floyd (1973-2020). Embora concomitantes, esses acontecimentos apontavam para sentidos opostos, pois se a pandemia recomendava o recolhimento e o distanciamento social, a brutal morte do afro-americano George Floyd exigia uma resposta coletiva e eloquente.

O caso de George Floyd, ocorrido em 25 de maio daquele ano, na cidade de Minneapolis, deu-se quando um policial branco, averiguando uma denúncia de que Floyd teria tentado efetuar uma compra com uma nota falsa de 20 dólares, deteve-o, deitado no chão, e estrangulou-o ao ficar por cerca de nove minutos com o joelho sobre seu pescoço. Nem as pessoas que assistiam à cena e a registravam com seus aparelhos celulares, nem os reprimidos gritos de Floyd, que repetidas vezes disse que não conseguia respirar, puderam impedir a abjeta e trágica ação daquele policial. Como consequência imediata, protestos espalharam-se em várias cidades dos Estados Unidos, reacendendo o movimento intitulado *Black lives matter*¹ – o qual, por sua vez, havia sido criado em 2013 em decorrência da libertação de George Zimmerman, que meses antes assassinara o afro-americano Trayvon Benjamin Martin (1995-2012).

Atos de protesto com reivindicações de caráter *descolonial* – termo aqui empregado em referência ao segundo processo de descolonização – foram então vistos de um lado a outro do Atlântico. Entre as muitas demandas, clamava-se por uma revisão das narrativas históricas, uma revisão que produzisse uma imagem mais condizente com o passado colonial e escravocrata que deu forma e estrutura a grande parte dos países ocidentais a partir da Primeira Época Moderna.

Uma ação emblemática ocorreu no Reino Unido, na cidade de Bristol, onde manifestantes arrancaram de seu pedestal uma estátua em homenagem ao comerciante Edward Colston (1636-1721) e lançaram-na às águas do porto de Bristol no dia 7 de junho de 2020. Colston foi escolhido como alvo

1 Vidas negras importam.

simbólico do protesto em virtude de sua biografia ser marcada por sua atuação no tráfico de africanos escravizados, tendo ele sido membro da *Royal African Company*, instituição que, entre outras atividades exploratórias praticadas na costa ocidental do continente africano, controlava o comércio de pessoas escravizadas para a monarquia inglesa.

Essa estátua de bronze, realizada pelo escultor John Cassidy (1860-1939), havia sido colocada naquele local em 1895 como forma de recordar os feitos filantrópicos de Colston, que tinha o hábito de fazer doações para escolas, abrigos, hospitais e igrejas. Como o Império Britânico havia proibido o tráfico de pessoas escravizadas em 1807 e abolido a escravatura em 1833, era claro que, no final daquele século, o poder político da cidade de Bristol deliberadamente optava por omitir uma parte importante da biografia de Colston. Efetivamente, esse procedimento estava alinhado com o que Ernest Renan (1823-1892) escrevera ao se propor a definir o que é uma nação, em conferência ocorrida em 1882. Renan considera que a essência desse conceito moderno reside no fato de que a população que compõe uma nação deve possuir muitas coisas em comum e, ao mesmo tempo, precisa esquecer outras notadamente reprováveis.² Trata-se, é claro, de um esquecimento fingido, uma espécie de condescendência não rancorosa do presente em relação ao passado, pois acontecimentos trágicos jamais são completamente apagados. Há aqui um jogo em andamento, jogo que tem lembranças e esquecimentos como adversários que se alternam em campo e que tem como objetivo fazer com que as falhas, individuais ou coletivas, sejam relevadas para que a nação não se desintegre a partir de conflitos internos. Dito de outro modo, e ainda mais simplificado, a homenagem feita em 1895 a Colston representava a institucionalização de uma prática corriqueira, a qual costuma acontecer assim que um indivíduo morre, quando, ainda em seu velório, todos os presentes preferem recordar as qualidades do falecido a apontar suas falhas.

Contudo, quase um século depois, nos anos de 1990, o passado tornou-se um incômodo intolerável para uma parcela significativa daquela sociedade, que já não mantinha laços afetivos com aquela figura histórica. Petições foram feitas para que a estátua fosse removida, mas elas nunca foram atendidas. A partir de 2017, houve então algumas tentativas de se colocar uma segunda inscrição na base do monumento, pois a primeira apenas informava que ele havia sido “erigido pelos cidadãos de Bristol em memória de um dos mais virtuosos e sábios filhos da cidade”.³ Para essa segunda inscrição, reivindicava-se que fosse esclarecido que grande parte da fortuna de Colston era proveniente de sua atuação como traficante de africanos escravizados, e ainda que nela constasse que pessoas que não compartilhavam das convicções

2 Renan, 1882, p. 9; cf. ainda Anderson, 2008, p. 272 e ss.

3 *Erected by citizens of Bristol as a memorial of one of the most virtuous and wise sons of their city AD 1895.*

religiosas e políticas dele não eram contempladas por suas obras de caridade. Uma placa chegou a ser fundida, mas, com o conteúdo atenuado, sua colocação foi adiada até que o texto fosse reelaborado. Antes que um acordo fosse alcançado, sobreveio o mencionado protesto de 7 de junho.

Um novo capítulo dessa história ocorreu pouco depois, no dia 15 de julho, quando uma estátua da ativista negra Jen Reid (1970-) foi colocada sobre o pedestal antes ocupado pela de Edward Colston. A obra, intitulada *Uma onda de poder*,⁴ foi concebida pelo britânico Mark Quinn (1964-), que explicou ter se inspirado na atitude de Reid durante a manifestação. De fato, no dia 7 de junho, depois de derrubada a estátua de Colston, Reid subiu no pedestal vazio com o punho direito erguido, gesto que se transformou em uma imagem amplamente difundida através de veículos de comunicação. A prefeitura de Bristol removeu a estátua de Reid logo no dia seguinte, alegando que Quinn não tinha autorização para aquela ação, não obstante o artista ter afirmado que se tratava de uma instalação temporária. Esse posicionamento político demonstra, de forma contundente, o poder de uma imagem inserida no espaço público. Os dirigentes da cidade sabiam que a nova estátua poderia converter-se em um agente capaz de dificultar o controle do Estado sobre a população, que agora se reconhecia mais na jovem ativista negra do que no conservador comerciante escravocrata.

Considerando a questão de forma mais geral, mas sem deixar de levar em conta o exemplo circunstancial proposto por Mark Quinn, pode-se afirmar que uma imagem, quando transformada em monumento, representa os valores morais de um povo, sua cultura, sua arte e sua história, ao mesmo tempo que pode revelar suas aspirações políticas ou suas crenças religiosas. Por isso, idealmente, o monumento deve ser muito bem justificado pelo proponente, depois discutido com a sociedade e, enfim, refletido pelo artista. Dessa maneira, será possível esperar que, individualmente, cada pessoa se reconheça no monumento, encontrando nele algumas de suas próprias características, sentindo como se estivesse diante de uma espécie de espelho. Por outro lado, no plano coletivo, os habitantes da cidade poderão encontrar no monumento uma identidade social pronta para oferecer a todos uma tranquilizadora noção de pertencimento.⁵ Isso acontece, vale ressaltar, porque o monumento é uma reprodução conscientemente extraída e idealizada da realidade, a qual dá sentido à vida cotidiana. O monumento, em síntese, é o registro da ideologia de uma época.⁶

É claro que, em um país em que o racismo se manifesta violentamente a todo instante como é o caso do Brasil, pode parecer estranho buscar exemplos de atitudes antirracistas nos Estados Unidos e no Reino Unido.

4 *A surge of power*. Escultura feita com resina negra e aço.

5 Cf. Castelnuovo, 2006, p. 8 (“Prefácio à edição brasileira”).

6 Para o conceito de ideologia, aqui estendido à ideia de monumento, cf. Lukács, 2013, p. 464 e ss.

Afinal, pessoas negras aqui têm sido mortas de forma repetida e atroz desde que os primeiros escravizados para cá foram trazidos, como foram – para lembrar apenas alguns nomes dessa lista imensa, cruel e dolorosa – os oito meninos⁷ da chacina da Candelária (1993), o ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza (1965/6-2013), a socióloga e vereadora Marielle Franco (1970-2018), o estudante João Pedro Mattos Pinto (2005-2020) e, também no ano de 2020 e em situação semelhante à de George Floyd, João Alberto Silveira Freitas (1980-2020). Entretanto, é preciso considerar que essa questão ultrapassa a pequenez e a transitoriedade das fronteiras geopolíticas e assume um caráter supranacional, posto que se trata da liberdade, da igualdade e da dignidade dos indivíduos. Não interessa de onde vem a fagulha, o importante é que ela encontre material combustível para produzir as transformações de que precisamos.

Dito isso, é fundamental que os monumentos, qualquer que seja sua história, mantenham seu significado ativo para as populações que com eles deparam diariamente. De fato, é para isso que servem, para trazer à lembrança algo notável ocorrido no passado. O grande problema é que os monumentos costumam ser naturalizados pela maioria das pessoas, normalmente não passando de um componente a mais da paisagem urbana. Contudo, um povo preocupado com seu destino será capaz de enxergar em seu passado as coisas que merecem ser lembradas e os motivos para tal. Nesse sentido, deve-se notar que isso tem a ver não apenas com as coisas que trazem boas lembranças, mas também com aquilo que não podemos esquecer. Estendendo aos monumentos o mesmo raciocínio que Peter Burke (1937-) e Eric Hobsbawm (1917-2012) aplicaram aos historiadores, será lícito dizer que os monumentos também têm a função de “lembrar às pessoas o que elas gostariam de ter esquecido”,⁸ de “relembrar o que outros esqueceram ou querem esquecer”.⁹ Efetivamente, heróis e salvadores da pátria não existem. Pessoas existem, com qualidades e defeitos, e em um monumento estão representadas essas características. Para que elas se revelem plenamente, para que estabeleçam uma comunicação com a população, é necessário considerar o contexto em que o monumento foi produzido e o contexto atual, o que ele significava e o que significa agora, e isso porque os conceitos atrelados a essas características se transformam com o tempo. Assim procedendo, os cidadãos poderão entender suas origens, o que são e mesmo o que desejam ser.

O caso de Colston é um ótimo exemplo, pois mostra que nos monumentos costumam estar expostos tanto as virtudes quanto os vícios dos povos, ainda que esses vícios tenham sido, originalmente, apresentados como

7 Paulo Roberto de Oliveira (11 anos), Anderson de Oliveira Pereira (13 anos), Marcelo Cândido de Jesus (14 anos), Valdevino Miguel de Almeida (14 anos), “Gambazinho” (17 anos), Leandro Santos da Conceição (17 anos), Paulo José da Silva (18 anos) e Marcos Antônio Alves da Silva (19 anos).

8 Burke, 2000, p. 89.

9 Hobsbawm, 2007, p. 9.

virtudes. Na realidade, é excelente quando uma operação desse tipo ocorre, quando uma geração se dá conta de que seus antepassados glorificaram algo reprovável. Isso indica que houve um progresso moral. Se antes se reconhecia uma virtude na representação de determinada pessoa ou evento marcante e agora isso se transformou, sendo considerado algo indesejável, então se pode afirmar que o monumento cumpriu com propriedade sua função, que é fazer a população questionar constantemente a razão de ele estar ali, para o bem ou para o mal. O que fazer com o monumento a partir desse ponto, esta já é outra questão, a qual foge aos propósitos deste texto.¹⁰ Especificamente em relação à estátua de Colston, aponto apenas que foi retirada das águas do porto de Bristol e que, entre junho de 2021 e janeiro de 2022, ficou exposta no *M Shed Museum* (Bristol). Apresentada deitada e preservando as pichações em vermelho e azul feitas no dia do protesto, os responsáveis pelo museu assim pretenderam dar continuidade ao debate sobre sua destinação. Uma consulta popular foi realizada em seguida, e decidiu-se pela exibição da escultura no acervo permanente do museu.

Em todo caso, é oportuno salientar que foi a partir da capacidade de registrar seus avanços tecnológicos que o ser humano conseguiu transmiti-los às gerações seguintes, passando então a acumular conhecimento. Desse modo, criou uma memória da memória. É, portanto, devido ao fato de ter o registro da memória – em objetos, edifícios, esculturas, pinturas, livros, discos rígidos de computador e assim por diante – que o ser humano pôde ganhar o mundo. A destruição completa do patrimônio histórico, seu aniquilamento, provoca incômodo porque é como se a característica mais marcante do engenho humano, sua prodigiosa memória, também estivesse sendo destruída, apagada. Inconscientemente, todos sabemos que a destruição da memória é a nossa própria destruição. Por isso o pavor das doenças senis, que degeneram a memória.

Ponderados esses argumentos, é muito importante ter em mente que as críticas *descoloniais*, ao exigir uma revisão das narrativas sobre o passado, não podem cair no erro de querer simplesmente apagar os vestígios de eventos indesejáveis. Isso não mudaria o que aconteceu, uma vez que apenas é possível alterar a forma com que a história é contada, não o próprio passado. A propósito, fazendo uma relação com a cultura yorubá, aqui vale a pena levar em consideração uma descrição de Exu contida em um poema de louvação (*oríki*), no qual se diz que “Exu atira uma pedra hoje e mata um pássaro ontem”.¹¹ Exu, o mensageiro, orixá do engano e da contradição, é aquele que

10 Para uma visão geral sobre a questão da iconoclastia e do vandalismo, cf. Gamboni, 2018. Para uma proposta a respeito do destino a ser dado aos monumentos coloniais, cf. Mbembe, 2006.

11 Eis aqui o *oríki* completo na tradução de Ulli Beier: *Eshu turns right into wrong, wrong into right. When he is angry, he hits a stone until it bleeds. When he is angry, he sits on the skin of an ant. When he is angry, he weeps tears of blood. Eshu slept in the house – but the house was too small for him. Eshu slept on the verandah – but the verandah was too small for him. Eshu slept in a nut – at last he could stretch*

desordena as convenções, podendo, a partir daí, produzir novas situações. Portanto, é uma divindade temida por aqueles que se interessam em manter o estado atual das coisas. É também por essa razão que foi associado ao demônio pelas sociedades escravocratas cristãs. Temiam as revoltas que podiam lhes tirar os privilégios e a fonte fácil e ignóbil de riqueza. Exu, que, como diz o *oríki*, “transforma o acerto em erro e o erro em acerto”, tem aqui o poder de reformular o passado, conferindo-lhe um novo significado à maneira do mais potente materialismo histórico. O passado agora é alegoria para o presente. Assim ocorreu, para citar um exemplo, com algumas experiências do Teatro de Arena. Na peça *Arena conta Zumbi*, é narrada a luta dos quilombolas de Palmares contra portugueses e holandeses. Contudo, tendo estreado em São Paulo em 1º de maio de 1965, essa luta então era revivificada para produzir efeito no contexto da ditadura brasileira.¹² Nessa via de mão dupla, em que o passado se oferece como inspiração para o presente, transformar o presente também pode significar uma revisão de nossa compreensão sobre o passado. É por isso que, de acordo com o mencionado *oríki*, Exu pôde produzir um efeito no passado a partir de sua atuação no presente.

Além disso, essa revisão das narrativas sobre o passado jamais pode desconsiderar o fato de que a vida é composta de atos de violência, sendo a história o registro das vitórias de pessoas sobre pessoas. Como nos ensina Walter Benjamin (1892-1940), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.¹³ Para narrar o passado a partir de uma perspectiva crítica é preciso estar ciente de que a história é uma construção simbólica criada pela humanidade, e criticar o passado não significa enfrentar a impossível tarefa de alterá-lo ou aniquilá-lo, mas sim deixá-lo exposto, ativo, seja como exemplo de algo digno e virtuoso (como é o caso da estátua do marinheiro negro João Cândido (1880-1969), líder da Revolta da Chibata),¹⁴ seja como registro de violências cometidas que não queremos ver

himself! Eshu walked through the groundnut farm. The tuft of his hair was just visible; if it had not been for his huge size, he would not be visible at all. Lying down, his head hits the roof; standing up, he cannot look into the cooking pot. He throws a stone today and kills a bird yesterday! (Beier, 1970, p. 28). Parte desse *oríki* foi citado por Robert Anderson em seu estudo sobre o Teatro de Arena, ao qual recorro logo aqui na sequência (Anderson, 1996). Para as características de Exu de um modo geral, cf. Verger, 2012, p. 119 e ss., p. 145 para o trecho do *oríki* aqui utilizado, embora, nessa versão, a ordem cronológica dos fatos tenha sido preservada: “Tendo lançado uma pedra ontem, ele mata um pássaro hoje”. Recentemente, o músico Emicida (1985-) também se valeu da parte final do *oríki* em seu documentário *AmarElo – É tudo pra ontem* (2020). Por fim, a respeito do gênero de louvações *oríki*, cf. Awe, 1974.

12 Cf. Anderson, 1996.

13 Do texto “Sobre o conceito da história”, em Benjamin, 1985, pp. 222-232, especialmente p. 225.

14 A Revolta da Chibata ocorreu em 1910, quando marinheiros negros, liderados por João Cândido, insurgiram-se contra as más condições de trabalho e os castigos físicos que ainda lhes eram impingidos pela Marinha brasileira. Somente em 2007 a estátua foi realizada, pelo escultor Valter Brito; colocada no palácio do Catete, no ano seguinte foi transferida para a praça XV, e desde novembro de 2022 está na praça Marechal Âncora, também no centro do Rio de Janeiro. Em todo caso, João Cândido já recebera um monumento muito maior em 1974, quando João Bosco (1946-) e Aldir Blanc (1946-2020) compuseram o samba “O mestre-sala dos mares”: “Glória a todas as lutas inglórias / que através da nossa história / não

repetidas (como no caso da estátua de Colston, agora inevitavelmente associada à *onda de poder* de Jen Reid). As cicatrizes têm sua razão de ser.

Enfim, essas questões foram aqui evocadas porque, ao tratar de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e das obras que lhe foram encomendadas por Luís XIV (1638-1715), estamos falando de arte, política e sistemas de arte. Colocar uma estátua em uma praça ou construir um edifício constitui um ato político, um ato que, se bem-sucedido, fará com que aquele monumento seja recebido e compreendido pelas gerações futuras, e de tal forma que de um fragmento será possível depreender o todo de um poder maior, como se se tratasse da ponta de um iceberg. É assim que o Partenon remete instantaneamente à cultura clássica grega, o Coliseu à Roma Imperial, Machu Picchu ao Império Inca. E é em razão disso que gregos, romanos e peruanos da atualidade conseguem orgulhar-se de descender daquelas civilizações, não lhes importando a distância temporal e as diferenças culturais a separar antigos e modernos, pois dali retiram uma parcela importante de sua identidade cultural e social.

A origem do Louvre remonta ao final do século XII, quando o edifício começou a ser construído na condição de fortaleza.¹⁵ Com o crescimento da cidade, essa função foi perdendo o sentido até que Carlos V (1338-1380) consolidou a conversão da construção em residência real, ainda que não permanente, através de obras de modernização. Foi nesse momento que o castelo medieval, que lentamente se convertia em palácio, começou a ser revestido de um significado político mais explícito. Estátuas representando o rei, sozinho ou acompanhado pela rainha, agora recepcionavam os visitantes nas entradas, e uma atenção especial foi dada à criação da biblioteca, que recebeu uma importante coleção de manuscritos.

Essa construção medieval seria progressivamente substituída a partir do século XVI por meio das transformações promovidas por Francisco I (1494-1547) e Henrique II (1519-1559). Era o Louvre do Renascimento. Os trabalhos, conduzidos majoritariamente pelo arquiteto Pierre Lescot (1515-1578) e pelo escultor Jean Goujon (c. 1510-c. 1567), mesclavam elementos clássicos da tradição greco-romana com referências importadas da arquitetura italiana contemporânea. Naquele momento, durante o reinado de Henrique II, tinha início o que mais tarde ficaria conhecido como o *grande projeto* do Louvre, o qual demoraria séculos para ser levado a cabo. A ideia geral consistia em mostrar que houve uma espécie de transferência de poder, como se a recepção da cultura clássica, aliada ao poderio militar da França, significasse que aquela monarquia era a herdeira mais bem preparada da Europa para assumir o posto outrora ocupado por Roma durante seu apogeu imperial.

esquecemos jamais // Salve o navegante [‘almirante’, na versão censurada pela ditadura] negro / que tem por monumento / as pedras pisadas do cais”.

15 Para informações mais pormenorizadas sobre a história do Louvre, cf. Carmona, 2004, e, sobretudo, Bresc-Bautier & Fonkenell, 2016.

Após a morte de Henrique II, Catarina de Medici (1519-1589) deu início à construção, logo ali ao lado, do palácio das Tulherias.¹⁶ Na sequência, a *Petite Galerie* também foi começada. Com o fim da dinastia dos Valois e a ascensão ao poder dos Bourbon, Henrique IV (1553-1610) impulsionou a ampliação do Louvre sobretudo com a construção da *Grande Galerie*, interligando dessa forma o palácio das Tulherias ao Louvre. Nesse espaço o rei alojou, no entressolho e no primeiro andar, artistas e artesãos que ficaram a serviço da corte. De fato, Henrique IV deu um rumo consciente ao *grande projeto*, e todos esses esforços tinham por objetivo criar um conjunto exemplar para as demais monarquias europeias.

Se Luís XIII (1601-1643) não conseguiu dar a atenção que desejava ao Louvre em razão de questões econômicas decorrentes de conflitos internos e externos, deixando algumas das obras da *Cour Carrée* incompletas ou apenas iniciadas, o jovem Luís XIV, mesmo já muito determinado a seguir com a construção do palácio de Versalhes, queria também situar seu reinado tanto como continuação da tradição iniciada por seus antepassados quanto como superação de tudo o que eles haviam feito.¹⁷ É por isso que Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), autor do diário da viagem de Bernini à França, menciona em duas oportunidades a intenção de Luís XIV de levar em consideração o que já estava construído ao encarregar Bernini do novo projeto para o Louvre. Em 4 de junho de 1665, dia do primeiro encontro entre o rei e o artista, depois de Bernini explicar que sua intenção era fazer algo mais impressionante do que tudo o que vira no trajeto entre Roma e Paris, Paul de Chantelou assim reporta o que Luís XIV disse: “o Rei tomou a palavra e disse que tinha alguma vontade de conservar aquilo que haviam feito seus antecessores; contudo, disse que, se não fosse possível fazer algo grandioso sem demolir o trabalho deles, o abandonaria; afirmou que, tratando-se de dinheiro, não economizaria”.¹⁸ Na verdade, Luís XIV desejava dar continuidade ao *grande projeto* já vislumbrado por Henrique II e Henrique IV.¹⁹ Era evidente que as alas norte e sul, praticamente concluídas desde 1664, não seriam modificadas substancialmente. A questão consistia em conferir harmonia ao conjunto, eliminando os resquícios medievais e dotando a construção de um estilo moderno e imponente. Assim, além do projeto para a fachada principal – a fachada leste, voltada para a igreja de *Saint-Germain-l’Auxerrois* (Figura 1) –, Bernini acabou sendo incumbido de projetar a fachada oeste,²⁰ voltada para as Tulherias (Figura 2), e a fachada

16 Em 1871, o palácio foi incendiado durante a Comuna de Paris e acabou sendo demolido em 1883.

17 Sobre essa questão, veja-se o início do próximo tópico, “O diário de uma missão artística e diplomática”.

18 Cf. o *Diário* em 4 de junho e também 7 de setembro, quando esse relato é reapresentado.

19 Bernini percebeu rapidamente essa intenção, como pode ser verificado em um texto que escreveu no início de junho, em que afirma que planejava uma obra “à medida” de Luís XIV, “sem, no entanto, destruir a memória das obras feitas por seus antepassados” (cf. o *Diário* em 9 de junho).

20 Cf. o *Diário* em 20 de junho.