



**A obra errante é viagem e estrada: a trajetória de uma cópia do *David de Michelangelo* e outras possíveis histórias da arte**

**The wandering art piece is journey and road: a trajectory of a copy of Michelangelo's David and other possible art histories**

**Dr. Diego Souza de Paiva**

**Como citar:**

PAIVA, D.S. A obra errante é viagem e estrada: a trajetória de uma cópia do *David de Michelangelo* e outras possíveis histórias da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.2, p.311-327, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1066>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1066>

Imagem: Cópia do *David de Michelangelo* – *Studio Cervietti Franco & Cia*, 2000. Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE. Acervo do autor.

## A obra errante é viagem e estrada: a trajetória de uma cópia do *David* de Michelangelo e outras possíveis histórias da arte

The wandering art piece is journey and road: a trajectory of a copy of Michelangelo's *David* and other possible art histories

Dr. Diego Souza de Paiva\*

### Resumo

O artigo aborda a trajetória de uma cópia do *David* de Michelangelo, que veio a se integrar ao acervo do Instituto Ricardo Brennand (Recife/PE), ao final de 2010. Encomendada no ano de 2000 para decorar o jardim de um restaurante em Curitiba, a peça foi considerada um “objeto de mal gosto” e pivô de uma série de questões até ser leiloadada e adquirida pelo instituto pernambucano, passando por uma verdadeira metamorfose e construindo para si outros sentidos. Considerada em sua biografia e a partir das questões que mobilizou, a cópia se revelou um “objeto inquieto”, privilegiado para se discutir outras histórias possíveis da arte, ao considerar os sentidos das obras de arte não fixos em um determinado espaço-tempo, mas instáveis e construídos em suas trajetórias.

### Palavras-chave

Trajетória; Cópia; David de Michelangelo; História da Arte; Instituto RB.

### Abstract

The article discusses the trajectory of a copy of Michelangelo's *David*, who joined the collection of Ricardo Brennand Institute (Recife/PE) at the end of 2010. Commissioned in 2000 to decorate the garden of a restaurant in Curitiba, the piece was considered an "object of bad taste" and pivot of a series of questions, until it was auctioned and acquired by the Institute, undergoing a true metamorphosis and building other meanings for itself. Examined in his biography and from the questions he mobilized, the copy proved to be a privileged "restless object" to discuss other possible histories of art, in considering the meanings of works of art not fixed in a given space-time, but unstable and built into their trajectories.

### Keywords

Trajectory; Copy, David by Michelangelo, History of Art; Ricardo Brennand Institute.

## Preâmbulo

“(...) Quantos cabem dentro de nós?  
Ir é ser. Não parar e ter razão.”  
(Fernando Pessoa).

Na História da Arte fomos habituados a ver/compreender as obras entre outras coisas a partir da remissão a um dado *síte*: um lugar que, de forma geral, é o da história, da teoria e da crítica da arte, mas que também é, de forma específica, inscrito no espaço-tempo. O lugar no espaço físico, extenso, por vezes, é aquele do museu, ou o lugar público para o qual a obra foi projetada – é o caso de monumentos e, claro, de obras de arquitetura. O lugar no tempo é o do “contexto original”, da “origem” – autoritária, conquanto imprecisa – que se pretende o “lugar da verdade”, como diria Foucault na defesa de sua perspectiva genealógica (1979: 21). O ponto é que a chave de leitura mais comum para a compreensão das obras de arte nos remete a um lugar fixo no espaço-tempo e, portanto, também, a um determinado modo de exibir e de ver.

Tal lugar é legítimo e tem sua história, mas não se constitui na única forma de compreender as obras de arte. Considerá-las em sua errância, em sua trajetória, em seu devir, é uma forma de abrir outras possibilidades de indagação sobre a arte, ao entender, ou pressupor, que os sentidos de qualquer obra sempre podem ser colocados em jogo, em disputa, e que estão em permanente construção. Se consideramos que a obra inaugura uma forma plástica singular de estar e de agir no mundo, sua concepção sem dúvida nos interessa, mas também deve nos interessar a forma como esse objeto passa a atuar no mundo, as questões que passa a colocar, seus percursos, suas relações com outros agentes, outros objetos, outros espaços, outros discursos.

Ao levar em conta o alerta da escultora Patrícia Piccinini (2006), de que não devemos confundir criação com controle, deve ficar claro para nós, como bem aponta Coli, que, não se expressando por meio de palavras, as obras “provocam comentários, análises, discussões, que se alteram, ao infinito, conforme seja o analista, o universo cultural ao qual pertence, a geração da qual faz parte” (2010: 284). Acrescentaríamos que, ao provocar, elas são provocadas, ao mobilizar são mobilizadas e isso também se dá nas suas relações com espaços expositivos e outras obras. É nesse sentido, portanto, que cada obra tomada em sua trajetória – ou em suas trajetórias – mobilizará suas próprias questões.

A obra de arte, considerada como protagonista de uma trajetória, desperta o interesse de uma literatura particular. Um primeiro exemplo é aquele da *Mona Lisa* de Da Vinci, objeto de diversas publicações que abordam os aspectos de sua biografia, como é o caso do livro de Sassoon (2004), no qual a história da obra é contada com o propósito de entender o seu “caráter icônico” contemporâneo. Apresentando um contraponto a uma perspectiva de história da arte segundo a qual os sentidos de uma obra seriam intrínsecos à própria obra, o autor propõe que a reputação das obras se formaria a partir de uma complexa sequência de eventos, envolvendo vários agentes diversos, agindo com diferentes fins (Sassoon, 2004: 19).

Outra obra de fama reconhecida que tem a sua história contada é *Guernica*, de Pablo Picasso. Em livro, Van Hensbergen (2009) parte do caso em que a reprodução em tapeçaria do quadro, presente nas

Nações Unidas, foi coberta por um pano azul, em 2003, na ocasião em que o Secretário de Estado norte-americano, Colin Powell, defendia a guerra contra o Iraque. O simbolismo de tal situação se apresentou como o ponto de partida da história do grande quadro, desde a sua confecção e primeira exposição, em Paris, em 1937, até sua transformação em um “exemplo moral de ícone universal”, quando retornou à Espanha 44 anos depois. Ao seguir a trajetória do quadro nas relações que sua presença mobilizou, o autor chegou a duas conclusões relacionadas: a de que os sentidos da obra se modificaram à medida em que o tempo passou e que ela se relacionou com diferentes espaços e públicos; e a de que nesse percurso a obra ultrapassou o controle de Picasso, adquirindo “vida própria, criando uma relação com seu público que muitas vezes [ficou] inteiramente separada do gênio que a imaginou” (Van Hensbergen, 2009: 17).

Saindo do campo do jornalismo investigativo, outro exemplo no qual uma obra de arte se apresenta em posição de protagonista, é aquele do pequeno ensaio de Norbert Elias, sobre o quadro de Antoine Watteau, *Peregrinação à ilha de Citera*. Elias mostra como a “recepção social dominante” do quadro de Watteau oscilou entre adoração e desprezo a partir do período da Revolução Francesa e durante o século XIX, e nesse movimento aponta a mudança na configuração social europeia que cursou como declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia (Elias, 2005).

Aproximando-nos agora do âmbito da cultura visual, o artigo de Malta sobre a *Jarra Beethoven*, nos traz um significativo exemplo de objeto inquieto em trajetória. A autora aborda a história da referida jarra, confeccionada em 1895, em Portugal que, encomendada para uma sala de música, se revelou, por suas dimensões – 2,6 metros de altura – e formato, um objeto inadequado. Sem encontrar compradores em Portugal, veio para o Brasil, em 1899, onde também não encontrou interessados, até que foi doada ao governo brasileiro e posteriormente passou a integrar o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. A trajetória dessa peça permitiu a Malta, na busca pela historicidades dos sentidos a ela atribuídos, discutir as relações entre imagem, objeto e espaços, mostrando a transitoriedade dos sentidos, bem como o papel das instituições e dos discursos de competência no balizamento do juízo sobre o “objeto (de arte)” (Malta, 2005).

No âmbito da História da Arte, em artigo recentemente publicado (2017), Christo acompanhou a trajetória do quadro *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo, única pintura concluída de uma série, e que foi duramente criticado em sua primeira exposição no Rio de Janeiro por apresentar o herói aos pedaços. Depois de ser apresentado em Juiz de Fora/MG e comprado pelo município, o quadro foi doado, em 1922, ao Museu Mariano Procópio. E na peregrinação da obra abordada por Christo, que vai dos espaços internos do museu à participação em exposições, nos interessa em particular, nessas últimas, as relações que travou com as propostas e as obras da XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998) e a Mostra do Descobrimento, Brasil 500 anos (2000). Nesta, ao lado de obras como *Moema* (1866) de Victor Meirelles, e mesmo de outra obra do próprio Pedro Américo, *Pax e Concórdia* (1902), o *Tiradentes Esquartejado* apresentou-se como um desconforto, um contraponto às alegorias da República e ao Romantismo. Naquela Bienal, integrando o Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo, teve aspectos expressivos ativados pela proximidade com obras de Goya, Géricault, Francis Bacon (1909-1992) e com as *Trouxas ensanguentadas* de Arthur Barrio.

Cada um desses exemplos, à sua maneira, nos fala das limitações da compreensão de uma obra pela redução a um lugar fixo no espaço-tempo, bem como das potencialidades que podem ser exploradas quando as consideramos em suas trajetórias. Dessa forma, cada obra de arte tomada em seu percurso demanda suas próprias questões e nos oferece possibilidades de discutir aspectos que interessam ao campo da História da Arte, como os deslocamentos das obras, suas relações com espaços expositivos, com colecionadores, coleções e museus, as questões de mercado, aquelas que envolvem o que se entende por elementos intrínsecos e extrínsecos na construção dos sentidos da obra, o papel da crítica, sua vinculação a diferentes narrativas de história da arte etc.

Com relação ao nosso objeto de estudo neste artigo, assim como Sassoon com *Mona Lisa*, nos deparamos com um ícone da História da Arte. Assim como no caso da biografia de *Guernica*, tudo começa com uma cópia. Assim com a *Jarra Beethoven*, tratamos de um objeto inquieto, que causou desequilíbrio e que se desequilibrou, deslocando-se em busca de seu lugar. E assim como o *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, potenciais expressivos da obra foram de minados a reestimulados, na relação com outros objetos e espaços de exposição. O nosso caso é o da trajetória singular de uma cópia do *David* de Michelangelo.

#### **Do *David* do Caffè Maria ao *David* do Brennan: a singular trajetória de uma cópia**

Nosso encontro com a cópia do *David* [fig. 1] se deu em julho de 2011, seis meses depois da sua chegada ao Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB), em Recife/PE. A impressão que nos causou, antes de tudo, estava ligada ao fato de se tratar de uma escultura de grandes dimensões, posta em lugar que lhe oferecia boa visibilidade. Ao mesmo tempo, estávamos diante da reprodução de uma obra referencial na História da Arte e na cultura visual ocidental, cujo “original” conhecemos, conservado na Galleria dell'Accademia, em Florença. Tratava-se de algo que nos era, pela sua situação, ao mesmo tempo comum e estranho, próximo e distante, habitual e inquietante. Além disso, a impressão que nos causou estava também ligada ao fato da sua chegada haver operado um deslocamento de grandes proporções.

Até aquele momento, fazendo as honras do Instituto RB como anfitrião, outro gigante guardava aquele lugar: uma réplica do *Pensador*, peça certificada (oitava de uma série de vinte e três) pelo Museu Rodin. Sua localização não só era contornada pelo acesso principal da instituição, mas também era cardinal em relação aos três principais prédios (a Galeria, a Pinacoteca e o Castelo de São João). Era com essa presença que estávamos habituados, tão habituados que não nos despertava maiores questões.

Contudo, esse deslocamento de proporções monumentais mobilizou, provocou um deslocamento do olhar – o que implicava, necessariamente, por sua vez, um deslocamento de perspectiva – e nos fez levantar questões sobre aquela nova peça. Quem a executou? De que matéria seria feita? Teria sido fruto de encomenda? Que razões justificariam tal encomenda? De onde veio? Como? Haveria outras como aquela? Qual seria a sua história? Que caminhos a levaram até Recife? Como entender a sua presença na coleção? Tais questões feitas não só diante da escultura, mas de um movimento por ela operado – que depunha a favor de sua inquietude – nos conduziram a um caminho de instigação que nos fez pôr em questão algumas das chaves de leitura da História da Arte, ao propor a perspectiva da



trajetória das obras e, nesse movimento, pôr em questão o status crítico das cópias nessa mesma história. Caminho de investigação que se materializou na nossa tese (Paiva, 2017).



Fig. 1. Cópia do “David de Michelangelo” – *Studio Cervietti Franco & Cia*, 2000 – o mármore de carrara – 5,17cm – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor, nov. 2014).

A cópia que chegou ao Instituto RB, em dezembro de 2010, foi esculpida, assim como o original, em um único bloco de mármore de carrara, pelo *Studio Cervietti Franco & Cia*<sup>1</sup>, estabelecimento de escultura localizado na cidade de Pietrasanta, próximo a Carrara, na região da Toscana, Itália. A peça, que levou dois anos para ficar pronta, entre 1998 e 2000, foi fruto da encomenda de um empresário italiano, de nome Carlo Nuovo, para decorar o jardim do recém-inaugurado estabelecimento na cidade de Curitiba/PR, o café-restaurant *Caffe Maria*, empreendimento dividido com o sócio e empresário curitibano Eder Fernandes.

Segundo Fernandes (2016), a ideia da encomenda da cópia do *David* teria partido exclusivamente de seu ex-sócio. Nuovo, natural de Gênova, depois de trabalhar durante muitos anos no ramo de alimentação em navios cargueiros, se mudou para os Estados Unidos, onde montou seu próprio café-

restaurante, um pequeno estabelecimento no número 782 da Av. Columbus, no bairro italiano em São Francisco/Califórnia: o Michelangelo Caffè. Estabelecimento no qual, a propósito, expressou o gosto decorativo que pautou a concepção do Caffè Maria. Foi a partir da experiência nesse universo que a ideia de encomendar a cópia do *David* se fez possível.



Fig. 2. *Caffè Maria*, em plano aberto, com a cópia do “David” em seu interior – 2001-2005 – Curitiba/PR (Fonte: acervo Luís H. Rocha).

O Caffè Maria localizava-se na esquina das ruas Padre Agostinho e Aristides Athaide, no bairro nobre do Bigorriho/Champagnat, em Curitiba, e quando ainda estava em obras, Nuovo travou contato com o *Studio* para a aquisição da cópia, que teria custado à época, segundo Fernandes, cerca de 150 mil dólares (2016). Como peça integrante do projeto decorativo do Caffè, a ideia seria cobrar uma espécie de *couvert* para que os fregueses pudessem ver e fotografar a cópia do *David*, e quem sabe, talvez, fazer dele um ponto turístico da cidade. Mas a história da peça no jardim do restaurante e mesmo no âmbito do bairro e da cidade se desenrolaria dentro de outro enredo.

A proposta decorativa no interior do Caffè tinha como base reproduções em fibra de vidro de obras como a *Boca della Verità*, relevos das *Três Graças*, bem como de figuras femininas que compunham

falsas colunas, e um painel, também em alto relevo, que representava o trecho da *Criação*, do afresco de Michelangelo, na Capela Sistina – reproduzido, aliás, também no muro interno do jardim, por trás da cópia do *David*. Além do que, essas peças dialogavam com cabeças de animais empalhados, pela referência arquitetônica a casas de campo italianas. Era dentro desse universo que a cópia do “David”, instalada no jardim [fig.2] se integrava, e a partir do qual começava a construir os seus sentidos e ser julgada.

Em artigo publicado em 2009, na ocasião em que, depois de haver fechado o estabelecimento, em 2005, Nuovo tentava vender a cópia, o jornalista José Carlos Fernandes, levantou elementos para entender o insucesso da cópia. A primeira razão teria sido a desproporção da peça na relação com seu entorno: uma escultura de mais de 5 metros de altura, com um espaço de 11 m<sup>2</sup>, rodeado por um muro de quase 2 metros. Levando em conta essas informações, juntamente com a imagem [fig.2] é possível depreender que o espaço do jardim comprimia a escultura, condicionando os frequentadores do *Caffe* a uma perspectiva restrita que não favorecia uma visualização condizente com as dimensões da peça. Pela mesma razão, a visão de alguém que passasse pela rua era prejudicada pelo muro, que só permitia a visão da cópia a partir do torso. Havia também, como já apontamos, a relação da peça com a proposta decorativa do *Caffe*, uma vez que, conquanto fosse uma escultura certificada, feita de um único bloco de mármore de carrara, era compreendida e julgada como elemento daquele conjunto mais amplo de objetos. Relacionado a isso, apontava-se a falta de referências externas que valorizassem a peça, bem como o desprestígio comum atribuído às reproduções de obras de arte, tomadas como coisas vulgares, artificiais, e “fora de lugar”. Finalmente, constatava-se certa propensão da escultura a se enquadrar num rol de peças e lugares mal vistos e excêntricos na cidade de Curitiba.

Em relação a esse último ponto, de forma mais específica, a cópia do *David* passou a integrar um conjunto do que se consideravam “bizarrices” urbanas, como a reprodução em fibra de vidro da Estátua da Liberdade, da rede de lojas Havan, o *Cavalo Babão*, nome popular dado à escultura que compunha a Fonte da Memória, o *Homem Nu* e a *Mulher Nua*, esculturas públicas da Praça 19 de Dezembro. Peças consideradas descontextualizadas, artificiais e fora de lugar, como a reprodução da Estátua da Liberdade. Obras modificadas em relação ao seu projeto inicial e mal recebidas pelo público, como o caso do *Homem Nu*, projeto do escultor curitibano Erbo Stenzel, em parceria com o escultor carioca Umberto Cozzo, que deveria representar o “Homem do Paraná” em monumento ao centenário de emancipação do Estado, mas que após inaugurado, foi chamado de “tarado”, “mostro”, “Frankenstein” e “gigante”, considerado como deformado e desconforme com a imagem do homem paranaense (Pires, 1988:17). Esculturas descoladas de seu lugar de origem, como foi o caso da *Mulher Nua*, também projeto de Stenzel e Cozzo, que deveria representar a “Justiça” diante do Tribunal de Justiça do Paraná, mas foi rejeitada por juízes e desembargadores, que impediram a sua instalação, e por essa razão passou vinte anos nos fundos do Palácio do Iguazu (Palácio do Governo), até ser transferida para a Praça de 19 de Dezembro, a fazer par com o *Homem Nu*, embora se tratassem de projetos diferentes e de esculturas distintas em escala e técnica.

Algumas dessas peças, aliás, integravam um conjunto de outras intervenções às quais a cópia do *David* acabou por se aproximar, dentre as quais se destacam os diversos memoriais aos imigrantes que, ao longo da década de 1990, sobretudo em sua segunda metade, criaram novos marcos na cidade, aos



quais se associou, nesse caso em particular, a ideia de réplica (Navolar, 2011: 124). Nesse conjunto podemos destacar em primeiro lugar a Praça do Japão, que, apesar de datar de 1962, passou por uma grande reforma em 1993, que incorporou o Portal Japonês e o Memorial da Imigração Japonesa, esta última uma réplica de um templo japonês, incluindo o tradicional jardim com lago de carpas e cerejeiras importadas do Japão. Em 1995, foi inaugurado o Memorial Ucrâniano, no Parque Tingi, no qual se destacava, além da reprodução de uma casa típica e de um portal, uma réplica da Igreja de São Miguel Arcanjo (na escala de 1:1). No ano seguinte, foi inaugurado o Bosque Alemão, cujo Portal reproduzia a fachada da Casa Mila, residência construída pelos imigrantes alemães no centro histórico de Curitiba, em 1870, e já demolida (*Idem*: 125). No mesmo ano, no bairro de Santa Felicidade, foi inaugurado o Bosque Italiano, no qual se destacava uma réplica da fachada da Igreja de São José, primeira igreja italiana do bairro.

Foi, portanto, dentro desse universo de referências, digamos, “pouco favoráveis”, que a cópia foi situada, vista e, portanto, compreendida. Nascida, de certa forma, indistinta como reprodução no *Studio*, em Pietrasanta, a partir do momento que iniciou sua viagem, os sentidos da cópia foram sendo construídos e a mesma foi ganhando personalidade, passando a ser conhecida, dentro das associações que mencionamos, como o “O *David* do Caffè Maria”.

O Caffè fechou suas portas em 2005 e, segundo Fernandes (2016), um dos pivôs dos desentendimentos com o ex-sócio teria sido o mal fadado “gigante”. Depois de desfeita a sociedade e de Nuovo haver vendido todas as peças de decoração, seu item mais valioso, e que havia se revelado um fracasso como investimento, permanecia abandonado. O prédio foi arrendado para uma pizzaria, que substituiu o muro por grades, mas que também fechou suas portas, deixando como único sobrevivente o *David*. Em 2009, na ocasião em que Nuovo tentava sem sucesso vender a peça, é que a matéria de Fernandes (2009), da qual fizemos roteiro para explorar nossas questões, foi publicada. Nela constava a imagem da cópia por entre as grades [fig. 3], a espera de um lugar melhor.

Na última sessão do artigo, Fernandes levantou uma enquete a um grupo de especialistas a partir das possibilidades de destino para o “rejeitado” *David*. Foram consultados: o desenhista, curador e crítico de arte Ennio Marques Ferreira; os professores do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná, Fernando Bini e Paulo Reis; a professora da Faculdade de Artes do Paraná, Rosemeire Odahara Graça; e a galerista Zilda Fraletti. A esses foram apresentadas as seguintes possibilidades em relação à cópia: ir para uma escola de artes visuais, como a Faculdade de Artes do Paraná (FAP) ou a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap); ser instalada em um parque de Curitiba; ir para o bairro italiano de Santa Felicidade; ser adquirida para o acervo de algum museu da cidade; e, por fim, ir a leilão ou permanecer como propriedade particular.

Como relação à primeira possibilidade, os professores Bini e Reis se posicionam notadamente contrários, basicamente sob o argumento de que as escolas de arte não mais estruturam a sua didática por meio da cópia de obras clássicas, e embora pudesse ter alguma serventia em termos de estudo da escultura, o seu custo a tornaria inviável. A possibilidade de ser instalada em algum parque de Curitiba foi levada em conta por Fraletti, tento em vista que, apesar de “abominar” a ideia de reprodução, a qualidade da peça poderia justificar esse tipo de instalação, contanto que a ela fosse associada alguma

placa com sua descrição e com explicações sobre o original. Para Bini estaria melhor em lugar mais amplo que lhe permitisse boa visualização. Contudo, Reis desaprova também a segunda proposta, sob o argumento de que “arte pública não é sinônimo de ‘bibelôs’ espalhados pela cidade” (Fernandes, 2009). A terceira possibilidade, a de enviar a cópia para Santa Felicidade, bairro turístico de imigrantes italianos, poderia ser levada em conta, segundo Graça. Contudo, ainda que naquele lugar pudesse “fazer algum sentido”, talvez apenas contribuísse para a “imagem estereotipada” do bairro. Com relação à quarta possibilidade, ou seja, da cópia ser adquirida por algum museu, todos os entrevistados foram unanimemente contrários, tendo em vista que o valor da peça poderia ser usado para adquirir obras de artistas brasileiros de expressão. Por fim, a última possibilidade foi tomada como a mais viável, ir a leilão ou permanecer como propriedade particular. Assim, diante das possibilidades levantadas chegava-se à conclusão de que não haveria lugar de “sobrevida” para o *David* na cidade de Curitiba, segundo Reis, por fim, porque não se trataria de uma peça de arte, mas de uma reprodução (Idem).



Fig. 3: Cópia do “David” no terreno do antigo *Caffe Maria* – 2009 – Curitiba/PR (Fonte: Priscila Ferone – acervo do Jornal Gazeta do Povo).

Os argumentos colocados em cena nos falam antes de tudo e mais uma vez da relação de inadequação da peça ao espaço, pela falta de outros elementos que lhe dessem algum sentido positivo, bem como da concepção negativa associada às reproduções de obras de arte. Dessa forma, é pela relação entre esses dois fatores que podemos entender, em linhas gerais, a rejeição sofrida pela escultura e o fato de que, entre as possibilidades levantadas para sua realocação, ir à leilão tenha sido aquela tomada com única possível.

Entre os entrevistados na matéria de Fernandes (2009), nos foi possível aprofundar a questão junto a Graça e Fraletti. Para a primeira, antes de tudo, a localização em uma rua comercial e num pequeno espaço sem outras referências não favorecia a peça, ao que acrescenta que, por estar num jardim de um restaurante não teve a possibilidade de se tornar um marco, um ponto de referência. Em seguida, o sentido do “*David do Caffè Maria*” acabou sendo impregnado primeiramente por uma experiência negativa que a cidade teria com algumas obras em espaços públicos, e, segundo, com a própria imagem da cultura italiana, expressa no bairro de Santa Felicidade, onde já se encontrava uma reprodução do Leão de Veneza. Por fim, os custos da peça inviabilizariam qualquer possibilidade dentro da cidade, bem como o fato de ser uma escultura de grandes dimensões, que exige um espaço que ofereça perspectivas de amplas distâncias, o que também a cidade não oferecia em geral (Graça, 2016).

Para Fraletti, o principal problema em relação ao *David* seria o fato dele ter chegado à cidade “por mãos erradas” (2016), ou seja, ter sido introduzido por uma pessoa de fora da área das artes visuais e, portanto, não apresentado a princípio como “objeto de arte”. Não desconsiderando que o lugar onde foi colocado o desfavorecia, a questão principal, para a galerista, era a de que o propósito da peça não estava claro, de modo que passou a ser vista como algo sem propósito, de “quinta categoria”: “(...) Passou como uma coisa totalmente falsa, sem graça, os comentários eram ridículos (...) . Ninguém nunca o levou a sério” (*Idem*). Assim, levando em conta a forma como a peça se apresentou e os sentidos que se construíram sobre ela, não seria mais possível que passasse a ser entendida, na cidade, como obra de arte, de modo que, mesmo considerando a possibilidade de ser transferida para algum parque ou museu, permaneceria sempre a questão de ter sido uma cópia que estava em um restaurante. O problema, assim, não estaria relacionado à cópia estritamente, mas à forma como foi conduzida e ao espaço no qual foi inserida: “(...) ela não entrou como obra de arte. Eu, que sou do meio, não consegui dar valor como estava, por causa do entorno e porque nunca foi explicado do que se tratava, porque estava ali. Parecia uma coisa qualquer” (*Ibidem*).

Se as considerações de Graça corroboram com aquelas que levantamos a partir do artigo de Fernandes (2009), as observações de Fraletti (2016) nos trazem um elemento novo: a forma como a peça chegou, ou seja, juntamente com a relação espacial, a maneira como foi conduzida, apresentada. Elemento esse que nos ajuda a entender uma das distinções no que se refere à chegada da cópia a Recife, à sua apresentação como nova peça do acervo do Instituto RB.

A venda da cópia figurou em um número de 2010 da revista de leilões O curador e conselheiro do Instituto RB, Leonardo Dantas Silva teria tomado conhecimento do anúncio e o feito chegar ao colecionador Ricardo Brennand, que autorizou o primeiro a entrar em negociação com o leiloeiro responsável para adquirir a peça. Depois de concluída a compra, a cópia foi retirada do jardim do antigo

Caffe Maria e seguiu viagem para seu próximo destino, Recife. A escultura deixou Curitiba no dia 03 de dezembro, chegando ao Instituto RB no dia 19 do mesmo mês.

Instalada nesse outro espaço que favorece a sua visualização [fig. 1], na relação com outro ambiente, outra referência de arquitetura e outros objetos, se associará à cópia, em primeiro lugar, a perspectiva do curador Leonardo Dantas Silva, que publicará um texto, na revista *A Relíquia*, no ano de 2010, intitulado “O *David* do Instituto Ricardo Brennand” e que servirá de base para matérias que repercutiram na imprensa sobre a chegada da peça.

Em seu artigo, a cópia de antemão é apresentada de antemão como “(...) uma das cinco réplicas no mundo e a única da América Latina, da estátua do *David* de Michelangelo, produzida pelo estatuário *Cervietti Franco & Cia*, de Pietrasanta, na Toscana, Itália” (Silva, 2010). Em seguida, apresenta-se uma breve descrição da peça, em relação à sua matéria-prima, dimensões e peso, bem como a sua instalação no amplo espaço externo do Instituto RB, ao que se segue um breve histórico da obra original, realçando a representatividade da reprodução. O texto avança por considerações sobre o *Studio Cervietti & Franco*, destacando o trabalho especializado que naquele estúdio se realiza e as principais peças ali confeccionadas. Por fim, a cópia do *David* é considerada no âmbito das outras quatro realizadas pelo *Studio*, destinadas a diferentes partes do mundo<sup>2</sup>. É somente nesse momento que o autor faz a única e indicativa referência ao passado recente da peça “(...) e a quinta cópia foi concluída em 2000 com destino ao Brasil (Curitiba)” (*Idem*).

Diferentemente da forma como chegou a Curitiba – para seguirmos a indicação da questão colocada por Fraletti –, a cópia do *David* chega ao Instituto RB associada à outra perspectiva, na qual são destacados todos os elementos que a distinguem pela qualidade, exemplaridade e autenticidade. Da mesma forma que os elementos que poderiam pesar contra a peça e que se referiam à sua situação precedente – que fizeram dela uma “rejeitada” em Curitiba – não são levados em conta, embora eles tenham sido decisivos para que a escultura chegasse a Recife.

A repercussão na imprensa da chegada da escultura não foi muito extensa, contudo pode ser considerada significativa, tendo em vista que nenhuma outra peça mereceu tanto destaque quando de sua integração ao acervo da coleção. Como apontamos, as matérias seguem o roteiro do artigo de Silva. A revista on-line *Perto de Casa*, no dia 17 de janeiro de 2011, publica a matéria “Instituto RB adquire réplica de *David* de Michelangelo” (2011), cuja abertura dá destaque à raridade da peça, uma entre cinco certificadas e a única da América Latina. Além de reproduzir as informações e a estrutura do texto de Silva, a matéria avança na construção dos sentidos da escultura, uma vez que a considera inserida no que chama de “Galeria ao ar livre”. Dessa forma, a cópia é associada a outras peças do acervo, não só reproduções como a cópia do *Rapto das Sabinas* ou aquela em escala reduzida e em mármore travertino das *Três Graças*, de Canova, mas também peças “originais”, como as esculturas de Sônia Ebling e a *Mulher a Cavallo*, de Botero, que se encontram próximas ao *David*. Por fim, e mais uma vez, a referência ao passado da cópia é apenas indicativa e vaga.

Dois dias depois, em matéria do jornal *Folha de Pernambuco*, intitulada “*David* na era da reprodutibilidade” (Carvalho, 2011), são destacados os mesmos elementos apontados no artigo de

Silva, ou seja, a autenticidade vinculada ao *Studio Cervietti & Franco*, a qualidade da peça, esculpida em mármore de carrara e com todas as “características da peça original”, bem como as informações referentes à história da escultura original, acrescentando a associação da cópia à outra escultura, como aquela do *Pensador* de Rodin, a que veio substituir naquele lugar de destaque. Reproduzindo as outras referências, aqui também o passado da peça é apenas indicado.

Percebemos assim a que outros elementos aquele que outrora fora conhecido por “*David* do Caffè Maria” – agora “*David* do Instituto RB” – passa a se associar. Muito embora todos os elementos destacados na sua chegada a Recife sejam pertinentes à sua história (nenhuma das informações é falsa), essas novas associações, incluindo a desconsideração de seu passado recente, vão lhe construindo um outro sentido, operando uma verdadeira metamorfose.

Um último elemento que fundamenta essa modificação é que a peça ultrapassa um limite que separa a dimensão da esfera privada e o âmbito público de uma instituição. Sua nova situação não é só espacial, é também política; em outras palavras, a forma como passamos a vê-la não se transforma apenas por uma outra posição no espaço físico, mas associado a isso, por tudo o que implica a sua posição num espaço institucional – e tal mudança implica modificações nas atribuições de valores. A cópia do *David* se torna uma peça de museu, é classificada dentro de uma determinada tipologia de acervo e passa a ser identificada por meio de uma ficha catalográfica. Elementos que, no Caffè Maria, não fariam o menor sentido.

Uma das consequências dessa mudança parece ser, como observamos, a pouca atenção que se dá à história precedente da peça – nesse caso específico talvez porque tal história não forneça elementos que agregam valor no âmbito da lógica da instituição. Como bem coloca Malta, “tendemos a achar que quando um objeto adentra por um museu, ele ganha uma aura e passa a estar fortemente carregado de significados superiores, atribuindo à sua localização anterior um sentido de neutralidade que, na verdade, nunca existiu” (2012; 201). De fato, longe de ser neutra, a história precedente da peça é carregada de significados, sem os quais dificilmente poderíamos entender a sua presença na coleção.

#### **Diante da cópia: apontamentos para a história da arte**

Diante agora do “*David* do Brennan” [fig. 1] é possível entender que reduzir o valor e o sentido de uma peça ao que seria seu “*site* original”, sua referência fixa, é não fazer jus à sua história, é desconsiderar toda a densidade que se acumula em sua presença. O que fica claro quando estamos lidando com uma cópia cuja “origem”, em tese indistinta, a colocaria muito distante da possibilidade de figurar em uma pesquisa em história da arte.

Em sua trajetória, a cópia do *David* nasceu das pretensões caprichosas de um empresário italiano, radicado nos Estados Unidos, e que visava criar um elemento de atração para o seu restaurante em Curitiba. Foi encarada pelo *Studio Cervietti & Franco*, em Pietrasanta, como mais uma reprodução<sup>3</sup>. Foi considerada uma peça de decoração dispendiosa e fadada ao fracasso pelo sócio Eder Fernandes. Foi vista pela população como objeto de escárnio, “maldito”, associado a outros objetos e lugares mal vistos em Curitiba. Entre todas as possibilidades de realocação da peça na cidade, levantadas por Fernandes (2009), foi considerado um “rejeitado” pela opinião geral dos especialistas consultados. Foi esse



conjunto de relações que criou as possibilidades para que a peça fosse a leilão, sendo adquirida pelo colecionador Ricardo Brennand, para quem o *David* passou a ser o mais novo troféu. Por fim, já como peça de museu, foi apresentado como obra de arte pela crítica veiculada nos jornais da capital pernambucana, e como celebridade pelo público do Instituto RB, passando a figurar como elemento de destaque dos materiais de divulgação da instituição.

Contudo, em seu percurso, a cópia não só se modificou, mas modificou o seu entorno. A sua presença no jardim do Caffè Maria não só alterou o espaço e o ambiente do próprio estabelecimento, como mobilizou opiniões com relação aos sentidos da arte, às relações entre objetos de arte e espaços expositivos, entre originais e reproduções e do que se entende por “contexto próprio” e lugares próprios das obras de arte. Concepções, a propósito, que se inscrevem no gênero da “doxa”, reabilitado por Cauquelin em termos de “rumor teórico”, que acolhe e recolhe elementos de diversas teorias da arte, e que se apresenta como fundamental para compreendermos “(...) como se produzem aceitações e recusas, esquecimento e glorificação” (2015:21).

Além disso, seu “desequilíbrio”, para usarmos uma imagem mental fornecida pelo caso da *Jarra Beethoven* (Malta, 2010), não se restringiu àquele da relação com o espaço reduzido do jardim do Caffè Maria, mas também se estende a todos aqueles para os quais a sua transferência foi cogitada, e as associações levantadas como possibilidades permitiram percepções diversas desses outros espaços, bem como realçaram elementos da relação da cidade com seu mobiliário público. Ao desequilibrar os espaços, se desequilibrou, não tendo outra alternativa a não se ir a leilão.

Ao chegar ao Instituto RB, a cópia do *David* deslocou o *Pensador* de Rodin, assumindo um papel de destaque: anfitrião da instituição. Nesse outro espaço, nessa nova ação situada, passou a ser mobilizado por outros agentes, e a mobilizar outras relações, entre as quais destacamos três questões, duas que trazem implicações mais amplas para a História da Arte e uma terceira de interesse específico para a coleção do Instituto RB .

Primeiramente, diante da cópia e da sua biografia, partindo da impressão de estarmos frente ao mesmo, mas ao mesmo tempo a um outro *David*, somos conduzidos ao raciocínio de que quando pensamos no *David de Michelangelo* imediatamente nossa mente nos remete à obra do escultor florentino, mas a imagem que nos vem não é só a da escultura, e sim desta em uma dada situação, ou seja, numa ação situada: o mármore sob a tribuna ao final do corredor, na Galleria dell'Accademia, em Florença. A “obra” *David de Michelangelo*, nesse sentido, não se apresenta a nós só como um objeto, mas também como a relação singular entre um objeto e um espaço expositivo. Esse raciocínio – assim como aconteceu diante da cópia – nos coloca a questão da sua trajetória, isto é: se o *David de Michelangelo* enquanto “obra” é também uma ação situada, entender os seus sentidos é também se questionar sobre como e por quais caminhos a escultura chegou até aquele lugar em relação ao qual agora se constitui.

Esse questionamento nos conduz à história da escultura original, na qual é possível percebermos como a construção de seus sentidos esteve sempre ligada a relações com determinados espaços, primeiro o espaço religioso do domo da Catedral de Florença, para o qual foi originalmente encomendada, depois o espaço cívico-republicano da Piazza della Signoria, onde acabou por ser instalada, e, por fim, já no

século XIX, todas as possibilidades levantadas para o seu destino que acabaram na solução da construção de um espaço específico, aquele da tribuna na Galleria dell'Accademia – que a modificou e foi modificado por ela<sup>4</sup>. Como se pode perceber, a relação com um espaço expositivo esteve, na história da obra, frequentemente ligada à questão de um destino, de um deslocamento, questão colocada pela primeira vez quando a escultura foi concluída em 1504 e depois quando foi necessário protegê-la na segunda metade do século XIX.

Diante da cópia, nossa segunda questão parte do fato de que uma das razões de ter se tornado um objeto “mal visto” em Curitiba estava relacionada, simplesmente, ao fato de se tratar de uma cópia, do que se pressupunha ser algo fora de lugar, expressão de uma tentativa vulgar de sofisticação, algo artificial, “descontextualizado”. Aqui temos dois pontos: o primeiro está relacionado à nossa questão precedente e diz respeito ao papel desempenhado pelo espaço expositivo na forma como nos relacionamos com esses objetos, ao ponto de serem fruídos como “arte” ou não, dependendo do lugar em que se encontram; o segundo constitui propriamente a nossa segunda questão, e nos fala de uma dada noção de “cópia” que nos conduz a tomar a reprodução como termo de uma dicotomia que a opõe ao original. Noção, aliás, que nos coloca a mercê de uma expressão esvaziadora, que soa praticamente como uma objeção diante desse tipo de objeto: “é só uma cópia”. O choque entre o respeito à singularidade da cópia do *David* em Recife, conhecido o seu percurso, e essa objeção, que carrega uma desqualificação *a priori*, nos coloca a questão sobre aquilo que estaria pressuposto na desqualificação dessas reproduções. Essa provocação nos conduz, assim, a pôr em questão as noções de “originalidade”, de “contexto original”, bem como as bases do que entendemos por “obra de arte”, a partir da forma como lidamos com os objetos na História da Arte. Discussão essa que acaba por se tornar fundamental para o potencial crítico das reproduções e, em particular, das cópias (Paiva, 2015).

Diante da cópia nossa terceira questão é provocada por uma impressão particular, reforçada pelo conhecimento da sua história. Mesmo se apresentando a nós, a princípio, como algo “fora de lugar”, a escultura do “gigante” de mármore parece, de alguma maneira, estar adaptada àquele espaço. Como se alguma lógica que envolvesse aquele ambiente expositivo e a reunião daqueles objetos (por mais diversos que se apresente), acolhesse a cópia do *David*, lhe dando um sentido positivo, uma espécie de coerência. Com o propósito de entender como a cópia se insere no conjunto mais amplo da coleção, somos estimulados a investigar a formação do acervo mais amplo da instituição. A partir de fontes inventariais, de jornais, revistas, catálogos, além de entrevistas, identificamos o que denominamos de “indicação-chave” fornecida pelo próprio colecionador, que se considera um “copista nato”. Sensibilizados pelas questões colocadas pela cópia, é possível, portanto, estabelecer um percurso que se inicia pelo núcleo primeiro do acervo, aquele do Castelo de São João e segue, por meio dos elementos ali levantados, pela formação de outros núcleos, com destaque para aquele que se inscreve no tema do “Brasil Holandês”, e que se tornou “carro chefe” da instituição. Nesse percurso, que também passa, em linhas gerais, pelo acervo de esculturas, é possível identificar elementos-chave para o entendimento de uma certa “lógica do colecionador”, que se expressa nos mais diferentes espaços e que nos ajuda a compreender não só a singularidade da coleção, mas também a incorporação da cópia do *David*<sup>5</sup>.

O confronto com a cópia “em situação”, considerada em sua trajetória, dessa forma, mobilizou incômodos, desconfortos, indagações que, por meio da pesquisa, nos fazem entender que a compreensão do objeto de arte não pode ser reduzida a um lugar fixo no espaço-tempo, ou a uma relação unívoca e imediata entre gênio e obra, ou às chaves de leitura que essas perspectivas condicionam na História da Arte: a arte não pode ser tomada como um dado, mas sim entendida como uma conquista. O exemplo da trajetória da cópia do “*David do Brennand*” – nosso “objeto inquieto” – e de seu protagonismo nos espaços com os quais travou relações, aponta para outras possibilidades para a história da arte, por meio de mudanças de perspectiva, e pelo nosso deslocamento por outros lugares, físicos e teóricos, nos quais objetos por vezes tomados como desimportantes podem, nas inquietações que provocam, mobilizar questões interessantes.

## Referências

- CARVALHO, Paula. David na era da reprodutibilidade. *Folha de Pernambuco*. 19 jan. 2011 – Caderno Programa.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 21..
- COLI, Jorge. A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin. In: *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 267-284.
- CRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Percursos de “Tiradentes esquadrejado”, entre o museu e o pesadelo. *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/ IV Colóquio internacional coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional de Belas Artes, 2017, p. 301-311.
- ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor: seguida de seleção de textos sobre Watteau*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FERNANDES, Eder. [O *David* e o projeto do *Caffe Maria*]. Curitiba, 2016. Entrevista realizada no Restaurante Sale Pepe, 15 jul. 2016.
- FERNANDES, José Carlos. O rejeitado do Champagnat. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 25 jul. 2009.
- FRALETTI, Zilda. [Para aonde iria o *David* do *Caffe Maria*?]. Curitiba, 2016. Entrevista realizada na Zilda Fraletti Galeria de Arte, 21 jul. 2016.
- GRAÇA, Rosemeire Odahara. [Para aonde iria o *David* do *Caffe Maria*?]. Curitiba, 2016. Entrevista realizada Faculdade de Artes do Paraná (FAP), 20 jul. 2016.
- IRB adquire réplica de David de Michelangelo. *Revista Perto de Casa*. Recife. 17 jan. 2011 – Matérias Online – Acessível em: <[www.pertodecasa.blogspot](http://www.pertodecasa.blogspot)> Com p. ¼ - (SL Comunicações & Marketing)
- MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs). *Instituições da arte*. Porto Alegre/RS: Zouk, 2012.
- \_\_\_\_\_. Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 135-150, jan-jun, 2010.
- NAVOLAR, Jeferson Dantas. *A arquitetura resultante da preservação do patrimônio edificado em Curitiba*. Curitiba: Factum Pesquisas Históricas, 2011.
- PAIVA, Diego Souza de. Quando a pedra caminha: notas sobre a errância de um gigante. In: *Anais do XXIII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belo Horizonte: ANPAP;

Programa de Pós-graduação em Artes – UFMG, 2014, p. 1648-1664.

\_\_\_\_\_. “É só uma cópia”: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções. *Revista VIS*, v.14, 2015, p. 252-268.

\_\_\_\_\_. A originalidade de um copista nato: a coleção do Instituto Ricardo Brennand como prática de reprodução. In: *Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Redes e Conexões*. Santa Maria/RS: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, 2015. p. 1988-2002.

\_\_\_\_\_. No reino das cópias: A coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. (Orgs.). *Anais Eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS Histórias da Arte em Coleções – comunicações*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, v. p. 32-46;

\_\_\_\_\_. O David de Michelangelo através de suas cópias no século XIX: ou sobre o protagonismo dos coadjuvantes. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. (Org.). *Outros objetos do olhar: história e arte*. Niterói/RJ: LABHOI/UFF, 2016, p. 11-19.

\_\_\_\_\_. Das masmorras do Castelo de São João: o Instituto Ricardo Brennand e uma proposta de sentido para uma coleção. In: *Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/ IV Colóquio internacional coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Arte e seus lugares: coleções em espaços reais*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional de Belas Artes, 2017, p. 243-254.

PICCININI, Patricia. *In Another Life*. Catalogue. Wellington City Gallery. Wellington, NZ, 2006. Disponível também em: <<http://www.patriciapiccinini.net/writing/28/116/72>>

PIRES, Ângela Ceccato. BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Erbo Stenzel. Curitiba: FCC, v.15, n. 82, ag. 1988,

SASSOON, Donald. *Mona Lisa: a história da pintura mais famosa do mundo*. Tradução Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Leonardo Dantas da. O David do Instituto Ricardo Brennand. *A Relíquia*. São Paulo, mar. 2010.

VAN HENSBERGEN, Gijis. *Guernica: a história de um ícone do século XX*. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

## Notas

\* Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Professor substituto de História das Artes do Departamento de Artes da UFRN; e-mail: [domdiegosouza@hotmail.com](mailto:domdiegosouza@hotmail.com).

<sup>1</sup> Cf. Página oficial do *Studio Cervietti Franco & Cia*. Disponível em: <[http://www.cervietti.com/it\\_lab.htm](http://www.cervietti.com/it_lab.htm)>. Acesso em 13 fev. 2017

<sup>2</sup> Com relação às outras cópias, uma foi para o Monumental Cemitério de Los Angeles; uma para o centro comercial *Surf Paradise*, na Austrália; uma para um museu privado de Taiwan; e a última, por fim, para uma fundação de arte, também em Taiwan. Informações obtidas na página oficial do *Studio Cervietti Franco & Cia*. Disponível em: <[http://www.cervietti.com/it\\_lab.htm](http://www.cervietti.com/it_lab.htm)>. Acesso em 13 fev. 2017.

<sup>3</sup> Além de um desafio técnico, tendo em vista que foi o resultado de um terceiro bloco de mármore, danificados os dois primeiros no processo de desbaste (Fernandes, 2016).

<sup>4</sup> Para nossa apreciação sobre a trajetória da escultura original: (Paiva, 2014: 1648-1664); (Paiva: 2016: 11-19).

<sup>5</sup> Sobre a trajetória da coleção do Instituto RB a partir das questões colocadas pela cópia do *David*, cf. (Paiva, 2016: 31-46); (Paiva, 2015: 1988-2002); (Paiva, 2017: 243-254).

Artigo recebido em novembro de 2017. Aprovado em janeiro de 2018.