#4 – (01/2024 – 06/2024) N° 01 - 2024

iMagem

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Revista internacional sediada no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Volume 4, Número 1 – Junho/2024/Guarulhos/Brasil

IMAGEM: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Revista internacional sediada no Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.
Volume IV, Número I – Junho/2024/Guarulhos/Brasil

Editor Chefe
Prof. Cássio da Silva Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Vice Editor
Prof. José Geraldo da Costa Grillo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Assistente Editorial
Lucas Olles
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Coordenação de Produção Editoral
Cíntia Chaves
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Secretaria Editorial
Janaina Silva Santana
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Julia Porto Santos D'Arienzo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Comunicação Editorial
Mariany Araujo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Divulgação e Eventos
Janaina Simões
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Júlia Beatriz Fernandes Leite
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Laura Camila Silva
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Livia Corigliano
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Willian Izidio Almeida
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Arte
Chai Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Diana Oliveira dos Santos
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Rachel Midori Sugo Miyagui
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Diagramação
Tikinet

Normalização
Letícia Machado
Tikinet

Revisão de Textos
Diana Oliveira dos Santos
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Fernanda Bredariol
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP / Brasil

Luís Fernando Beloto Cabral
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Mariana Fujisawa
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Rebecca Tavares Nishimura Abreu
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP | Brasil

Conselho Editorial
Profa. Ada Patrizia Fiorillo
Dipartimento di Studi Umanistici - STUM
Università degli Studi di Ferrara - UNIFE | Italia

Profa. Agustina Rodríguez Romero
Quillca, Programa de Estudios Visuales sobre Arte Colonial Sudamericano
IIAC-UNTREF | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
CONICET | Argentina

Profa. Alexandra Chavarria Arnau
Dipartimento dei Beni Culturali |Università degli Studi di Padova | Italia

Profa. Alicia Miguélez
Departamento de História da Arte - DHA
Universidade NOVA de Lisboa - NOVA FCSH | Portugal

Profa. Ana Bilbao Yarto
Department of History of Art
University of York | United Kingdom

Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Programa de Pós-Graduação Interunidades "Estética e História da Arte" - MAC-USP
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Prof. Arthur Valle
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ | Brasil

Profa. Beatriz Mugayar Kühl
Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Catalina Valdés Echenique
Magíster de Estudios de la Imagen - Departamento de Arte
Universidad Alberto Hurtado - UAH | Chile

Prof. David Chao Castro
Departamento de Historia da Arte
Universidade de Santiago de Compostela | España

Prof. David García Cueto
Grado en Historia del Arte
Universidad de Granada | España

Prof. Diego Vidart
Instituto de Historia, Arte y Patrimonio
Departamento de Humanidades y Comunicación
Universidad Católica del Uruguay | Uruguay

Prof. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS | Brasil

Profa. Fernanda Pitta
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Giuliana Tomasella
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica - DBC
Università di Padova | Italia

Prof. Ignacio J. López Hernández
Departamento de Historia del Arte - DHA
Universidad de Sevilla - US | España

Profa. Joana Brites
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes - DHEEAA
Faculdade de Letras - FLUC | Centro de Estudos Interdisciplinares
Universidade de Coimbra - CEIS20 | Portugal

Prof. Jorge Sala
Facultad De Filosofía Y Letras
Universidad de Buenos Aires | Argentina

Prof. José Manuel Rodríguez Domingo
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada - UGR | España

Profa. Laura Mercader Amigó
Departamento de Historia del Arte
Universitat de Barcelona | España

Prof. Luís U. Afonso
Departamento de História
Universidade de Lisboa | Portugal

Profa. Luísa Trindade
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes
Universidade de Coimbra - UC | Portugal

Prof. Manuel Botero Camacho
Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura
Universidad Complutense de Madrid | España

Profa. Margarida Brito Alves
Departamento de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - FCSH/ UNL | Portugal

Profa. Maria Berbara
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ | Brasil

Prof. Maurício de Bragança
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine
Universidade Federal Fluminense - UFF | Brasil

Profa. Megan A. Sullivan
Department of Art History
University of Chicago | United States of America

Prof. Michael Koortbojian
Department of Art and Archaeology
Princeton University | United States of America

Profa. Noemi de Haro García
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid | España

Profa. Paula Dittborn Orrego
Facultad de Arte
Universidad Católica de Chile | Chile

Prof. Paulo M. Kühl
Departamento de Artes Plásticas – DAP | Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP | Brasil

Profa. Raffaella Morselli
Storia dell'Arte
Università di Teramo | Italia

Profa. Renata Senna Garraffoni
Departamento de História - Dehis/Ufpr | Programa de Pós-Graduação em História - PPGHIS/UFPR
Universidade Federal do Paraná - UFPR | Brasil

Profa. Rocío Robles Tardío
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid - UCM | España

Profa. Silvina Díaz
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IHAAL Universidad de Buenos Aires- UBA
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET | Argentina

Profa. Sonia Ríos Moyano
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga | España

Prof. Stephane Laurent
School of Art History and Archeology
University Pantheon-Sorbonne | France

Profa. Suzanne Preston Blier
History of Art and Architecture and African American Studies Departments Harvard University | United States of America

Profa. Susana Maria Simões Martins
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Portugal

Profa. Yvone Dias Avelino
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP | Brasil

Conselho Científico Nacional - Brasil

Prof. Afonso Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Aldrin Moura de Figueiredo
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia - PPHIST
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Alexandre Ragazzi
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Alexandre Santos
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes -PPGAV-IA |
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Anderson Ricardo Trevisan
Departamento de Ciências Sociais na Educação - DECISE
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profa. Andréia Moassab
Integração Contemporânea da América Latina | ICAL e
Políticas Públicas e Desenvolvimento - PPD
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Prof. Ettore Quaranta
Departamento de História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Profa. Flávia Falleiros
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Departamento de História; Programa de Pós-Graduação em História e Espaços;
e Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Gabriel Ferreira Zacarias
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof. Guilherme Wisnik
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Helouise Costa
Programa Interunidades em Estética e História da Arte - PGHEA
e Programa Interunidades em Museologia - PPGMus
Universidade de São Paulo - Museu de Arte Contemporânea

Profa. Jane de Almeida
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Mackenzie

Profa. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHS
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Maria Inez Turazzi
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Maria Regina Candido
Programa de Pós-Graduação de História-PPGH e
Programa de PósGraduação de História Comparada - PPGHC
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Profa. Paula Ferreira Vermeersch
Departamento de Geografia - Faculdade de Ciências e Tecnologia- FCT
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP

Profa. Paula Priscila Braga
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGFIL
Universidade Federal do ABC – UFABC

Profa. Priscila Rossinetti Rufinoni
Departamento de Filosofia - FIL
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Raquel Quinet Pifano
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - PPG-ACL
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profa. Rita Luciana Berti Bredariolli
Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Profa. Roseli Maria Martins D’Elboux
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAUUPM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Sheila Cabo Geraldo
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Tiago Machado de Jesus
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Profa. Vera Pugliese
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade de Brasília – UnB

ÍNDICE

EDITORIAL
Os Editores 12

DOSSIÊ
ARTE E ARQUEOLOGIA DE POMPEIA: APRESENTAÇÃO
José Geraldo Costa Grillo, Pedro Paulo A. Funari 14

ART AND ARCHEOLOGY OF POMPEII: PRESENTATION OF THE DOSSIER
José Geraldo Costa Grillo, Pedro Paulo A. Funari 16

ARTE Y ARQUEOLOGÍA DE POMPEYA: PRESENTACIÓN DEL DOSSIER
José Geraldo Costa Grillo, Pedro Paulo A. Funari 18

ARTIGOS DO DOSSIÊ
POMPEIA E O INÍCIO DA ARQUEOLOGIA CLÁSSICA NO BRASIL: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DE TERESA CRISTINA E NÍSIA FLORESTA
Renata Senna Garraffoni 21

NUEVAS FORMAS DE VER LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: POMPEYA A TRAVÉS DEL ARCHIVO MADRAZO
María Eugenia Cabrerizo Barranco 43

LAS BAILARINAS POMPEYANAS DEL "RETRETITO REGIO" SEGOVIANO
María Martín de Vidales García 74

SINCRONÍA ICONÓFAGA: PICASSO Y LAS IMÁGENES POMPEYANAS EN EL ORIGEN DEL BALLET *PARADE* (1917)
Rafael Jackson-Martín 96

POMPEII, THE SECRET CABINET, OR HOW TO DEAL WITH SEX
Pedro Paulo A. Funari, osé Geraldo Costa Grillo 123

POMPEIA ENTRE A CENSURA E O FASCÍNIO: A COLEÇÃO DO *GABINETTO SEGRETO* DO MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE NÁPOLES
Gabriela Isbaes 146

***MARKETING*, ARQUITETURA E ARTE A SERVIÇO DO COMÉRCIO EM POMPEIA**
Paulo Pires Duprat 169

TRADUÇÃO
A SINGULARIDADE DO DRAPEADO OU A EXPRESSIVIDADE DO ORNAMENTO EM ABY WARBURG
Marie Schiele. Tradução e Apresentação: Maria Ivette Job 221

RESENHA
QUE EMOÇÃO! QUE EMOÇÃO?
Thiago Abercio Cordeiro de Oliveira, Flávio Weinstein Teixeira 244

EDITORIAL

Periódico científico do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, *Imagem: Revista de História da Arte* tem a honra de tornar público, com a presente edição, o seu quarto volume.

Com a inestimável contribuição de renomados especialistas do Brasil e do exterior, o volume é composto pelo Dossiê "Arte e Arqueologia em Pompeia", produzido pelo trabalho de organização de dois eminentes estudiosos brasileiros do tema: os Professores José Geraldo Costa Grillo, do Departamento de História da Arte da UNIFESP, e Pedro Paulo Funari, do Departamento de História da UNICAMP. O Dossiê, que se apresenta como uma publicação de extrema originalidade no contexto dos estudos de história da arte e arqueologia no Brasil, é composto por um conjunto de artigos que abordam variados desdobramentos relativos ao tema, promovendo uma atualização das pesquisas sobre arte e arqueologia em Pompeia. São analisados e debatidos aspectos disciplinares e metodológicos relativos à temática em questão, com o intuito de compreender o modo como a descoberta das cidades sepultadas pelo Vesúvio no século XVIII impactou a forma como se entendia a Antiguidade. Considera problemas relativos à importância das escavações de Pompeia para os estudos brasileiros no campo da Arqueologia Clássica e à recepção das descobertas arqueológicas em Pompeia no âmbito das artes em épocas posteriores, além de trazer reflexões sobre o tema da sexualidade e suas implicações epistemológicas e, até mesmo, a questão da publicidade no contexto das pesquisas sobre Pompeia.

O volume é completado por dois trabalhos: a resenha consistente, de autoria de Thiago Abercio, que trata a temática da "emoção" na obra do filósofo Georges Didi-Huberman; e a cuidadosa tradução, realizada por Maria Ivette Job, do texto de Marie Schiele sobre o tema do drapeado e do ornamento nos escritos de Aby Warburg.

Imagem: Revista de História da Arte abre seu quarto volume, desejando a todas e todos uma excelente leitura!

Os Editores

DOSSIÊ

ARTE E ARQUEOLOGIA DE POMPEIA: APRESENTAÇÃO

José Geraldo Costa Grillo[1]
Pedro Paulo A. Funari[2]

Fruto das mudanças epistemológicas, ocorridas nas últimas duas décadas, na História da Arte, *Arte e Arqueologia* é o estudo das artes da Antiguidade Clássica considerando questões de forma, função e contexto de cada obra artística, com os objetivos de compreender a finalidade e utilização de edifícios e objetos, e como estes operam dentro de seu tempo e lugar; como foram intencionados a serem percebidos; quais mensagens eles transmitem, e como o meio ambiente, físico, histórico, econômico, político, social e cultural moldam seus significados para os observadores.

Arte e Arqueologia é, também, Arqueologia Clássica no sentido pleno, visto estudar a cultura material da Grécia e da Roma antigas, considerando todos os vestígios materiais, de modo compreender quem foram os gregos e os romanos.

De igual modo, obras recentes sobre Arte Grega e Arte Romana têm tomado a mesma direção. Algumas ainda desenvolvem uma narrativa cronológica; mas, a tendência majoritária é a de obras organizadas por temas com a participação de pesquisadores e pesquisadoras, que adotam abordagens específicas, conforme a natureza dos objetos estudados.

Entre as *abordagens*, destacamos a Sócio-histórica, a Antropológica, os Estudos de gênero, os Estudos da recepção e a Historiografia da arte romana. Quanto aos *temas*, além daqueles voltados às questões tradicionais de arquitetura, escultura e pintura, destacamos os seguintes: A arte romana e o artista; Arte em casas romanas; Arte nas villas romanas; Arte nos túmulos romanos; Arte romana e natureza; Arte romana e espetáculo; Arte romana

1 Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: jgcgrillo@unifesp.br ORCID: 0000-0003-3498-977X

2 Departamento de História da Univesidade Estadual de Campinas. E-mail: ppfunari@uol.com.br ORCID: 0000-0003-0183-7622

e mito; O debate sobre o patrimônio cultural; Conservação da arte romana; Exibição de arte romana em museus modernos; Arte romana na Universidade (séc. XIX-XXI).

Com estas abordagens e temas em mente, bem como outras e outros que fossem pertinentes, foram incentivamos estudos que abordassem os mais variados e diversos aspectos da cidade: os espaços urbano e suburbano, públicos e privados; os edifícios, fóruns, templos, teatros, termas, palestras, necrópoles, casas, villas etc.; que se dedicassem à análise de obras de arte, imagens, moedas, inscrições etc.; em suma, a objetos de toda sorte, que contribuíssem para a compreensão geral do que foi e ainda é Pompeia hoje.

Como resultado, o dossiê Arte e Arqueologia de Pompeia está composto por sete artigos. Os quatro primeiros estão ligados aos Estudos da recepção de Pompeia no Brasil, na Espanha e em duas obras artísticas de Pablo Picasso. Na sequência, dois artigos abordam o Gabinete Secreto do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles focados na problemática da Exibição da arte romana em um museu moderno. Por fim, um artigo, considerando a arte, a arquitetura e a epigrafia, argumenta pela existência da noção de marketing na Pompeia antiga.

ART AND ARCHEOLOGY OF POMPEII: PRESENTATION OF THE DOSSIER

José Geraldo Costa Grillo[1]
Pedro Paulo A. Funari[2]

The result of epistemological changes, which have occurred in the last two decades, in the History of Art, *Art and Archeology* is the study of the arts of Classical Antiquity considering questions of form, function and context of each artistic work, with the objectives of understanding the purpose and use of buildings and objects, and how these operate within their time and place; how they were intended to be perceived; what messages they convey, and how the physical, historical, economic, political, social and cultural environment shape their meanings for observers.

Art and Archeology is also Classical Archeology in the full sense, as it studies the material culture of ancient Greece and Rome, considering all material remains, in order to understand who the Greeks and Romans were.

Likewise, recent works on Greek Art and Roman Art have taken the same direction. Some even develop a chronological narrative; however, the majority trend is towards works organized by themes with the participation of researchers, who adopt specific approaches, depending on the nature of the objects studied.

Among the *approaches*, we highlight the Socio-historical, the Anthropological, the Gender Studies, the Reception Studies, and the Historiography of Roman art. As for the *themes*, in addition to those focused on traditional issues of architecture, sculpture and painting, we highlight the following: Roman art and the artist; Art in Roman houses; Art in Roman villas ; Art in Roman tombs; Roman art and nature; Roman art and spectacle; Roman art and myth; The debate on cultural heritage; Conservation

1 Department of Art History - Federal University of São Paulo. ORCID: E-mail: jgcgrillo@unifesp.br ORCID: 0000-0003-3498-977X

2 Department of History - Campinas State University. E-mail: ppfunari@uol.com.br ORCID: 0000-0003-0183-7622

of Roman art; Exhibition of Roman art in modern museums; Roman art at the University (19th-21st century).

With these approaches and themes in mind, as well as others that were relevant, we encouraged studies that addressed the most varied and diverse aspects of the city: urban and suburban, public and private spaces; buildings, forums, temples, theaters, baths, palestras, necropolises, houses, villas, etc.; who dedicated themselves to the analysis of works of art, images, coins, inscriptions, etc.; in short, to objects of all kinds, which contributed to the general understanding of what Pompeii was and still is today.

As a result, the dossier Art and Archeology of Pompeii consists of seven articles. The first four are linked to Reception studies of Pompeii in Brazil, Spain, Spain, and two artistic works by Pablo Picasso. Next, two articles address the Secret Cabinet of the National Archaeological Museum of Naples, focusing on the issue of exhibiting Roman art in a modern museum. Finally, an article, considering art, architecture, and epigraphy, argues for the existence of the notion of marketing in ancient Pompeii.

ARTE Y ARQUEOLOGÍA DE POMPEYA: PRESENTACIÓN DEL DOSSIER

José Geraldo Costa Grillo[1]
Pedro Paulo A. Funari[2]

Como consecuencia de los cambios epistemológicos ocurridos en las dos últimas décadas en la Historia del Arte, *Arte y Arqueología*, es el estudio de las artes de la Antigüedad Clásica, considerando la forma, función y contexto de cada obra artística, con lo objetivo de comprender el propósito y el uso de edificios y objetos, y cómo estos operan dentro de su tiempo y lugar; cómo estaban destinados a ser percibidos; qué mensajes transmiten y cómo el entorno físico, histórico, económico, político, social y cultural da forma a sus significados para los observadores.

Arte y Arqueología es también Arqueología Clásica en sentido pleno, ya que estudia la cultura material de Grecia y Roma antiguas, considerando todos los restos materiales, para comprender quiénes fueron los griegos y los romanos.

Del mismo modo, trabajos recientes sobre arte griego y arte romano han tomado la misma dirección. Algunos incluso desarrollan una narración cronológica; sin embargo, la tendencia mayoritaria es hacia trabajos organizados por temas, que adoptan enfoques específicos, según la naturaleza de los objetos estudiados.

Entre los *enfoques*, destacamos el Sociohistórico, el Antropológico, los Estudios de género, los Estudios de recepción, la Historiografía del arte romano. En cuanto a las *temáticas*, además de las centradas en cuestiones tradicionales de arquitectura, escultura y pintura, destacamos las siguientes: El arte romano y el artista; Arte en casas romanas; Arte en villas romanas; Arte en tumbas romanas; Arte romano y naturaleza; Arte romano

1 Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: jgcgrillo@unifesp.br ORCID: 0000-0003-3498-977X

2 Departamento de História da Univesidade Estadual de Campinas. E-mail: ppfunari@uol.com.br ORCID: 0000-0003-0183-7622

y espectáculo; Arte romano y mito; El debate sobre el patrimonio cultural; Conservación del arte romano; Exhibición del arte romano en museos modernos; El arte romano en la Universidad (siglos XIX-XXI).

Con estos enfoques y temas en mente, además de otros que eran relevantes, impulsamos estudios que abordaran los más variados y diversos aspectos de la ciudad: espacios urbanos y suburbanos, públicos y privados; edificios, foros, templos, teatros, baños, palestras, necrópolis, casas, villas, etc.; quienes se dedicaron al análisis de obras de arte, imágenes, monedas, inscripciones, etc.; en definitiva, a objetos de todo tipo, que contribuyeron a la comprensión general de lo que fue y es hoy Pompeya.

Como resultado, el dossier Arte y Arqueología de Pompeya consta de siete artículos. Los cuatro primeros están vinculados a Estudios sobre la recepción de Pompeya en Brasil, España y dos obras artísticas de Pablo Picasso. A continuación, dos artículos abordan el Gabinete Secreto del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, centrándose en la cuestión de la exposición de arte romano en un museo moderno. Finalmente, un artículo que analiza el arte, la arquitectura y la epigrafía, defiende la existencia de la noción de marketing en la antigua Pompeya.

ARTIGOS DO DOSSIÊ

POMPEIA E O INÍCIO DA ARQUEOLOGIA CLÁSSICA NO BRASIL: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DE TERESA CRISTINA E NÍSIA FLORESTA[1]

POMPEII AND THE RISE OF CLASSICAL ARCHAEOLOGY IN BRAZIL: APPOINTMENTS ON TERESA CRISTINA'S AND NÍSIA FLORESTA'S CONTRIBUTIONS

Renata Senna Garraffoni[2]

Resumo: O presente artigo possui como objetivo central apresentar uma leitura sobre como as escavações de Pompeia impactaram o cotidiano brasileiro no século XIX e, também, iniciaram o acesso à Arqueologia Clássica que, então, nascia. Para tanto, parto de alguns dos resultados de minhas pesquisas junto ao projeto RIPOMPHEI, *Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica*, coordenado por Mirella Romero Recio, da Universidade Carlos III, Madri, ainda não publicados no Brasil e apresento algumas análises inéditas sobre a participação de Teresa Cristina no processo e, tam-

1 O presente artigo apresenta os principais resultados de uma pesquisa realizada entre 2019 e 2022 no âmbito do projeto RIPOMPHEI, *Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica*, coordenado por Mirella Romero Recio (PGC2018-093509-B-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER/UE), Universidade Carlos III, Madri. Dada a quantidade de material levantada, a coordenadora, junto com o professor Jesus Sallas, da Universidade Complutense de Madri, propôs uma continuação e amplicação dos objetivos incluindo, também, Grécia. Então, atualmente sou membro do projeto ANTIMO – Proyecto de I+D+i *La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica*, (PID2021- 123745NB-I00, MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER) e sigo fazendo pesquisas junto com o grupo. Agradeço a confiança de Mirella Romero Recio, de Jesus Sallas, de Laura Buitrago, Ricardo del Molina e demais colegas de trabalho de pesquisa, além do apoio das estudantes da UFPR Barbara Fonseca e Heloisa Trippia, por ocasião do levantamento de dados que apresento no artigo, e Pérola Sanfelice, pelas parcerias anteriores. Por fim, agradeço a José Geraldo Costa Grillo e Pedro Paulo Funari pela oportunidade de publicar alguns dos resultados neste dossiê, com amplo acesso ao público brasileiro. A responsabilidade pelas ideias expressas recai apenas sobre a autora.

2 Departamento de História da Universidade Federal do Paraná. Email: resenna93@ufpr.br ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4745-8161.

bém, das reflexões de Nísia Floresta sobre sua viagem a Pompeia. Ao eleger duas mulheres para alicerçar os argumentos centrais do artigo, busco analisar o interesse pelo início da Arqueologia Clássica a partir de um viés menos usual, destacando a participação feminina no processo. Trata-se, então, de um artigo que explora as relações políticas e culturais entre Brasil e Itália em um momento de surgimento da Arqueologia Clássica, explorando os silêncios da historiografia brasileira sobre o tema.

Palavras-chave: Pompeia; Arqueologia Clássica; Agência feminina.

Abstract: The aim of this paper is to discuss how Pompeii's excavations impacted Brazilian daily life in the 19th century and started the access to Classical Archeology, which was then emerging. To this end, I shall start presenting some of the results of my research at the RIPOMPHEI project, *Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica*, coordinated by Mirella Romero Recio, from the Carlos III University, Madrid, not yet published in Brazil and some new analyzes on Teresa Cristina's participation in the process and also Nísia Floresta's reflections on her trip to Pompeii. By choosing two women to support the central arguments of the paper, I seek to understand the begging of Classical Archeology in Brazil from a less usual perspective, highlighting female agency in the process. The paper discusses the political and cultural relations between Brazil and Italy at a time of the begging of Classical Archeology, exploring the silences in Brazilian historiography on the subject.

Keywords: Pompeii; Classical Archaeology; Femeale Agency.

INTRODUÇÃO

Há algumas décadas tenho me dedicado ao estudo dos grafites parietais de Pompeia. Interessada pela diversidade social, étnico e cultural que os grafites poderiam prover e motivada por publicações inovadoras de Funari (1986, 1989, 1993) sobre o *ethos* artístico e semiótica própria dos grafites dos anos 1980 e início de 1990, fiz uma primeira abordagem sobre as inscrições parietais na minha tese de doutorado sobre os gladiadores e, de lá para cá, de uma forma ou de outra, grafites e Pompeia, sempre estiveram presentes em minhas reflexões[3]. Neste processo, além dos estudos epigráficos, passei a me dedicar ao conceito de espacialidade da escrita, ou seja, não analisar o grafite somente pelo seu conteúdo escrito, mas também considerar o lugar em que foi grafado e, a partir disso, as possíveis relações dos antigos com os deslocamentos urbanos.

Ao aprofundar meus estudos sobre a relação entre inscrições e o contexto na cidade, consultar relatos arqueológicos se tornou importante, da mesma forma que conhecer os processos de escavação e as maneiras de produção dos relatórios. Como a cidade é sistematicamente escavada desde o final do século XVIII e, de certa forma, foi importante para o desenvolvimento da própria Arqueologia Clássica como ciência, analisar como o material foi retirado e organizado em diferentes momentos históricos foi se tornando algo mais presente em minhas pesquisas. Além disso, como Pompeia tem uma história muito particular, afinal foi soterrada pelo vulcão Vesúvio no final do século I da nossa era e sua redescoberta causou um forte impacto tanto cultural como político e social na Modernidade, passei a notar que os entrelaçamentos entre presente moderno e passado romano poderiam ser uma outra forma de pensar a cidade. Como arqueóloga interessada no cotidiano romano, quando iniciei minhas pesquisas, a história da escavação do sítio me parecia algo menos importante, mas percebi, a partir dos estudos que fui desenvolvendo primeiro sobre usos do passado na Arqueologia e, depois, sobre recepção dos clássicos na Modernidade, que este processo era fulcral para entender não somente o desenvolvimento da Arqueologia Clássi-

3 A tese foi defendida em 2004 e, recentemente, publicada uma segunda edição ampliada e revista no qual me dedico a questões de gênero, que não estavam contempladas no original. Cf. Garraffoni, 2021.

ca como ciência, mas também o estabelecimento das formas hegemônicas de cultura e poder na Modernidade, bem como sua contestação.

Passei, aos poucos, então, a perceber que a quantidade de material encontrada e a preservação da vida cotidiana romana, apesar de toda a tragédia, fizeram com que muitos fossem visitar a cidade ao longo do século XIX. Pompeia, diferentemente de Herculano que, na ocasião só era acessível por túneis, por estar a céu aberto, passou a integrar o *Gran Tour* e suas ruinas em meio a natureza receberam, em um primeiro momento, aristocratas, mas aos poucos foi aberta para escritores, artistas e viajantes (Recio, 2010). Assim, a Arqueologia, que se iniciava e buscava profissionalizar as escavações, lidava com um fluxo de visitantes no sítio. Além disso, a fotografia, propiciou a produção de cartões postais que facilitou a circulação das imagens de forma antes nunca vista, pois antes do advento desta tecnologia, a circulação dependida dos desenhos e das publicações dos livros, que era, sem dúvidas, bem mais lenta. Pompeia, uma cidade osca e dominada por romanos, ao ser redescoberta foi atravessada, então, por tudo que era moderno: *Gran Tour*, fotografia, ciência, imaginação (pintura e literatura) e, ter isso em mente, amplia e muito as nossas formas de abordá-la.

São essas conexões que me interessam abordar neste artigo, pois são variadas e instigantes. Misturam política, ciência e artes, criando uma profusão de discursos que tiveram sua circulação aumentada pelas novas tecnologias nascentes. Portanto, é um tema amplo e complexo que precisa de recortes. Quando iniciei por essa perspectiva de análise, parti de algo que chamava muito a atenção: os usos políticos das escavações na primeira metade do século XX. Considerando as afirmações de Cavicchioli (2004), que analisou, em suas pesquisas, as atividades de Amedeo Maiuri, superintendente das escavações em Pompeia e Herculano dos anos 1920 até a década de 1960, passando pela a ascensão, estabelecimento e final do fascismo italiano, entrei em contato com muitas formas de abordar o tema: pelas publicações, pelas fotografias, pelas notícias de jornais. Mas também pelas transformações urbanas, pois como aponta Ray Laurence (2005), Maiuri se articulou com Mussolini e a criação da estrada de ferro que ligava Roma ao sítio trouxe outra dimensão para as visitas, iniciando o turismo de massa que, até hoje, é relevante economicamente para a região, pois Pompeia recebe milhares de visitantes por ano.

Neste sentido, quando comecei a me debruçar sobre a relação entre política e escavação, passei a me perguntar sobre como a ideologia fascista e

Arqueologia romana se encontraram de forma a fomentar e sustentar autoritarismos. Fiz, então, em parceria com a Pérola Sanfelice discutindo como questões identitárias e autoritarismos ao longo do século XX moldaram as escavações de Pompeia e as escolhas dos passados que seriam narrados (Garraffoni & Sanfelice, 2013a; 2013b; 2014; 2017). Era, portanto, um estudo específico, a relação entre temporalidades e como aspectos do fascismo foram construídos a partir de releituras de valores romanos, aos moldes de estudos de usos do passado, como proposto no Brasil por Silva (2007) ou Rufino (2013).

Ao mesmo tempo que realizava essas análises focadas em Pompeia e o fascismo italiano, comecei a sensibilizar meu olhar para o Brasil: como seria a presença dos clássicos no final do século XIX e primeira metade do XX em nosso país? Romanos e/ou gregos antigos estiveram presentes na construção da identidade nacional do Brasil? Se sim, por quê? Quais os significados simbólicos de se retomar culturas antigas em um lugar que não estiveram historicamente? Todas essas questões me levaram para um campo que me sentia mais confortável, a história de São Paulo, suas esculturas equestres e os bandeirantes. Levantamentos realizados com Funari indicaram que seria possível uma reflexão sobre patrimônio, cidade, arte e circulação de saberes (Funari & Garraffoni, 2012), pretendia seguir esse caminho e aprofundar as pesquisas, até que por acaso, em 2012, me deparei com um mundo completamente desconhecido: a presença greco-romana em Curitiba (Garraffoni, 2018; 2020).

Foi a partir destes trabalhos sobre os impactos da Antiguidade greco-romana em Curitiba que fui convidada, em 2019, para fazer parte do projeto Recepción e influjo de Pompeya y Herculano em España e Iberoamérica (RIPOMPHEI, 2020-2022), coordenado por Mirella Romero Recio e financiado pela Espanha. Com uma equipe formada por pesquisadores espanhóis e latino-americanos, o projeto visou levantar os impactos das escavações arqueológicas de Pompeia na Espanha e América Latina. Os resultados foram bastante instigantes: os diálogos com colegas de diferentes nacionalidades me permitiram perceber como Pompeia foi relevante no imaginário das elites brasileiras do século XIX e como sabemos pouco sobre esse tema. Como o material foi todo publicado no exterior (Garraffoni, 2023a; 2023b; 2023c), o convite para participar deste dossiê me pareceu uma oportunidade interessante para compartilhar com o público brasileiro, em acesso livre, alguns dos resultados e, também, argumentar que olhares desde uma perspectiva

latino-americana e de gênero podem contribuir para novas formas de compreender tanto o passado romano como as relações de Pompeia com o Brasil.

O PROJETO RIPOMPHEI: ALGUNS RESULTADOS BRASILEIROS

O projeto RIPOMPHEI - *Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica* – coordenado por Mirella Romero Recio, da Universidade Carlos III de Madri, foi financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades da Espanha[4]. Com uma equipe interdisciplinar e com pesquisadores da Espanha e de diferentes países latino-americanos, o principal objetivo do projeto foi a realização de um catálogo e mapa com geolocalização dos lugares em que aparecem edifícios com desenho ou decoração inspirados nos achados de Pompeia ou Herculano. As atividades se desenvolveram entre 2019 e 2022 e atuei representando o Brasil. Como o período do projeto coincidiu com o da pandemia de coronavírus, as viagens foram suspensas e todo o processo de pesquisa foi feito a partir de levantamento bibliográfico na internet e da documentação presente no site da Biblioteca Nacional. Portanto, todos os dados levantados, por exemplo, do Salão Pompeiano do Palácio do Catete, que se encontram no mapa do projeto, vieram deste meio, sem visita ou pesquisa *in loco.*

Embora este tenha sido o desafio de todos e todas no projeto, cada membro, diante de suas condições de trabalho, adotou estratégias distintas, o que tronou os resultados bastante interessantes apesar de todas as dificuldades que nos foi imposta no momento da crise sanitária. Do ponto de vista bibliográfico, por exemplo, com o apoio de Barbara Fonseca, realizei um levantamento do que temos publicado, no Brasil, sobre Pompeia, a partir da década de 1980. Encontramos cinquenta artigos e quarenta capítulos de livros acadêmicos, publicados no Brasil e exterior, por pesquisadores de diferentes níveis, em especial na região sul e sudeste. Isso sem contar teses, mestrados e publicações variadas em anais de eventos, o que indica que, desde o fim da ditatura civil-militar, pesquisa sobre Pompeia e sua cultura material no Brasil é feito de forma recorrente em diferentes universidades brasileiras.

Se esse panorama foi importante para ter uma ideia dos temas tratados nestas últimas décadas, predominantemente cultura popular, história

4 https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/ripomphei/page/inicio_rimpophei

da arte, história das mulheres, gênero e sexualidade, o que seria esperado por coincidir com as novas perspectivas de análise abertas pela escola dos *Annales*, pelos marxismos, estudos de gênero e pensamento pós-colonial, por outro lado, a pesquisa de documentos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foi de fato bastante surpreendente indicando que a presença de Pompeia no Brasil, em diferentes instâncias, tem uma longa trajetória desde o século XIX. Assim, paralelamente a este levantamento da produção acadêmica das últimas décadas, organizei, com o apoio da estudante de graduação em História da UFPR, Heloisa M. Trippia[5], um levantamento dos impactos das escavações de Pompeia no cotidiano brasileiro no século XIX, para explicar sua presença na materialidade da cidade, como o caso do Palácio do Catete. A quantidade de informações que encontramos foi vasta, bem como a diversidade de documentação. Assim, criamos uma metodologia de pesquisa, dentro do recorte do projeto RIPOMPHEI, buscando na base de dados os termos "Pompeia" e "Vesúvio" no período de 1840, pouco antes do casamento de Teresa Cristina com D. Pedro II, até 1930, fim da Primeira República. Esse recorte, além de estar dentro da temporalidade do projeto, permitiu uma comparação entre o período imperial e início da República no Brasil e, para nossa segunda surpresa, não diminui de relevância com o fim da Monarquia, ao contrário, foi ressignificado no início do período Republicano. Destaco este ponto, pois parecia meio óbvio o aumento do interesse por Pompeia com o casamento do imperador, afinal, Teresa Cristina era a princesa das Duas Sicílias, nascida na região vesuviana e teve sua imagem popularizada no país a partir da pintura atribuída a José Correia de Lima, discípulo de Debret, no qual se vê uma bela jovem a frente com o Vesúvio lançando fumaça ao fundo, contrastando sua beleza e juventude com a natureza temível do velho vulcão. Mas as relações, como veremos, são bem mais complexas e a morte do republicano e abolicionista Silva Jardim, em um acidente no Vesúvio em 1891, tem um papel importante na ressignificação discursiva da presença de Pompeia no Brasil. Se Pompeia resiste no imaginário brasileiro, mesmo com as mudanças políticas, não é difícil entender a longevidade do Palácio do Catete e as particu-

5 O levantamento gerou a pesquisa de iniciação científica voluntária que atualmente a estudante desenvolve sob minha orientação intitulada *Os Últimos Dias de Pompeia: A recepção de Pompeia no Brasil através da produção cinematográfica de Arturo Ambrosio (1913)*. Nesta pesquisa a estudante aborda a recepção de Pompeia no cinema silencioso, por meio do estudo do filme *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e, também, a circulação da película no Brasil no período.

laridades da recepção de Pompeia que ele sintetiza: financiado por um rico barão da época imperial, projetado por um prussiano, inspirado pelos edifícios renascentistas e as pinturas de Pompeia, o casarão guarda oficialmente a memória da República com um nome de origem tupi-guarani, Catete.

Ou seja, com o levantamento documental sobre a presença de Pompeia no Brasil, em um momento que não havia universidades, ficou claro que entrecruzamentos entre a Arqueologia que nascia, política e arte, criou espaço para a construção e circulação de uma visualidade pompeiana que se espalhou pelo país a partir do Rio de Janeiro. Com essas buscas por palavras-chave, os meandros destas políticas e os gostos que se formavam apareceram de forma volumosa no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o que indica uma variedade de fontes de abordagens possíveis do fenômeno.

Para uma noção mais concreta, vale à pena, neste momento, retomar alguns dados que publiquei em outra ocasião (Garraffoni, 2023a, p. 158), pois indicam a dimensão da diversidade dos dados levantados. Na busca que fizemos com as palavras-chave comentadas encontramos notícias de jornais sobre Pompeia publicadas em todo o Brasil no período, além de livros que são parte do acervo da Biblioteca Nacional e coleções de fotografias tanto de viajantes como da própria imperatriz Teresa Cristina. Para que se tenha uma ideia da circulação de livros ilustrados no Rio de Janeiro, por exemplo, há no acervo da Biblioteca Nacional obras variadas como *Estampas de Roma e Pompeia* (1793)[6], *Suite des vues pittoresques des ruines de Pompeii et un précis historique de la ville* (1819)[7], *Le case e di monumenti di Pompei* (1854)[8], *Les fresques de Pompei* (1936)[9], entre vários outros títulos desde o século XVIII até meados do século XX. Todas as obras, além de análise e descrições são repletas de imagens e desenhos de ruinas romanas variadas, mas com especial atenção às cidades vesuvianas.

Além de livros e relatos de viagens ilustrados, há um importante acervo fotográfico disponível sobre Pompeia, na coleção Thereza Christina Maria. Este acervo fotográfico específico, que leva o nome da imperatriz, tem mais de 23 mil fotografias pertencentes às coleções do casal imperial e doadas a Biblioteca Nacional, dentre essas, muitas são de suas viagens a Nápoles

6 http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon146307/icon146307.pdf
7 http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1513875/icon1513875.pdf
8 http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon604257/icon604257.pdf
9 http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon25752/icon25752.pdf

e Pompeia[10], além de mais de cem fotos de Michele Amodio e suas visitas a Pompeia entre 1867-1873. Já no que tange as notícias de jornais, a quantidade de informações é bastante volumosa, aumentando significativamente no início do século XX, em especial no que se refere às descobertas arqueológicas após as sistematizações e políticas de difusão de notícias no período em que Maiuri foi superintendente do sítio.

Como as notícias são variadas e portadoras de uma ampla quantidade de informações que é possível explorar, se tornaram objeto de buscas mais detalhadas e foram base dos artigos que publiquei. O levantamento foi organizado por temas e, até o momento, já foram mapeadas em torno de 500 notícias em jornais de diferentes localizações no Brasil que de alguma maneira mencionam Pompeia ou o Vesúvio. Por amostragem, foi possível ensaiar os primeiros recortes para uma tipologia: 1. do ponto de vista artístico, há charges, notícias de peças teatrais sobre Pompeia e cinema, em especial no início do século XX; 2. descrição de descobertas arqueológicas que variam de acordo com o momento histórico, sendo as mais antigas do valor das peças – quando de prata, ouro ou bronze – ou de sua beleza artística, e as mais recentes, mais para o final do século XIX e depois do desenvolvimento das técnicas de escavação de Fiorelli, com ênfase na ciência e sofrimento humano no ato da explosão do vulcão; 3. chegada de peça originais no Brasil para a coleção do Museu Nacional; 4. metáforas políticas diversas, isto é o Vesúvio como metáfora conservadora para se referir a revoltas de escravizados ou das mortes causadas pela crise sanitária da febre amarela; 5. Resenhas de livros publicados na Europa – ficção ou ciência; 6. relatos de viajantes, sendo que muitos são das salas do Museu Burbônico, atual Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, em especial do chamado "gabinete secreto", que continha materiais de Pompeia considerados, na época, pornográficos; 7. Comércio: compra e venda de cerâmica do estilo pompeiano, artes em geral que remontam às cidades vesuvianas e, o que chamou a atenção, venda de muitos exemplares de *O último dia de Pompeia,* romance publicado em 1834 pelo Lord Bulwer – Lytton, que é base para todos os filmes homônimos do século XX.

---

10 https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/thereza-christina-maria
Parte do acervo específico sobre Egito e Pompeia pode ser visitado em uma exposição virtual no site da própria Biblioteca: http://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/uma-viagem-ao-mundo-antigo-egito-e-pompeia-nas-fotografias-da-colecao-d-thereza-christina-maria/ (acesso em 23/02/2024).

Esses dados, resumidos aqui, indicam que a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional guarda um importante *corpus* documental para o estudo da visualidade e do imaginário sobre Pompeia no Brasil. Lustosa (2022) já chamou atenção para a importância da Hemeroteca Digital Brasileira que permite, hoje, o acesso facilitado a boa parte dos periódicos desde o início da imprensa no Brasil em 1808, por meio de seu banco de dados. Tanto a miríade de jornais que circularam no século XIX como os esforços da Biblioteca Nacional em arquivar e disponibilizar o acesso indica, para Lustosa, o papel ativo da imprensa na formação, transformação e, por que não, conservação de parte do pensamento da sociedade brasileira. Por essa razão, entendo que essas notícias de jornais permitem entender aspectos dos gostos, valores e reflexões das elites masculinas letradas, como entrelaçam passado pompeiano e presente brasileiro na construção de seus lugares na modernidade ocidental. Aqui ressalto masculinas, pois apesar da presença das mulheres neste processo, suas vozes pouco aparecem neste meio, tema que passo a abordar a seguir.

SILÊNCIOS HISTORIOGRÁFICOS E AGÊNCIA FEMININA

A leitura das notícias de jornais que circularam no Rio de Janeiro e demais estados no século XIX nos permite construir uma espécie de cartografia das produções de sentido sobre o passado romano entre os homens letrados do período. Nos jornais cariocas, por exemplo, que pude ler com mais cuidado, nota-se que as notícias sobre Pompeia se cruzam com assuntos cotidianos da política brasileira, por exemplo, indicando uma inserção destes homens em ambientes internacionalizados e, também, um deslocamento em suas percepções de mundo. Se mais para meados do século XIX as notícias, em especial relatos de viagem, tinham mais teor estético e moral, o desdobramento dos estudos arqueológicos ou sobre química e física decorrentes da erupção, ampliam os debates e, também, redefiniram suas noções de conhecimento e ciência. Fica claro que, mais do que ter bom gosto e postura moral, aos poucos, conhecer as implicações científicas da erupção do Vesúvio reordena as suas construções discursivas e, por consequência, suas visões de mundo. Isso explicaria, então, os gostos estéticos e as políticas culturais com a Itália mais presentes na primeira metade do século XIX e a explosão de metáforas que conectam Vesúvio, abolição e revolução nos artigos publicados

mais para o final do século, em especial com a morte de Silva Jardim. Ou seja, as transformações políticas no Brasil coincidem com o contexto da profissionalização das escavações e dos estudos científicos que se desenvolvem no sítio. Assim, há uma mescla de discursos científicos sobre o evento (Almeida, 2017) e os embates entre ideias republicanas, monarquistas, abolicionistas e anticlericais (Carvalho 2014). Nestes debates, nota-se, portanto, que o conhecimento científico sobre o mundo antigo se desenvolve e se mescla a reflexões sobre cidadania, sobre política, sobre democracia, sobre direito, sobre escravidão, sobre império, sobre república e tantas outras variáveis possíveis. Embora a cultura material pompeiana não seja a única presente nas disputas discursivas, no Brasil, Pompeia acaba desempenhando um papel relevante na medida em que Teresa Cristina é napolitana e, por ocasião do destino, Silva Jardim vem a falecer em território italiano. Entre o Romantismo revolucionário que narra a morte de Silva Jardim (Hardman, 1998) e a política cultural dos Bourbons, Pompeia e o Vesúvio proliferam nos jornais, criaram gostos e definiram percepções políticas.

A polifonia das notícias, portanto, permite com que entendamos que o público brasileiro letrado tinha acesso quase imediato tanto às narrativas das erupções do Vesúvio naquele período, o que aumentou o interesse pela vulcanologia emergente em uma nação sem vulcões (Almeida, 2017), como também ao que foi escavado, ao passado romano *per se*. É, portanto, fonte inestimável de acesso para entender como o passado romano, por meio de uma arqueologia emergente, circula no país que ainda se organizava em termos de instituições de pesquisa. Ao mesmo tempo que é volumosa, complexa e variada, pelo recorte de gênero, como apontado, são vozes masculinas. Há dois silêncios que me chamaram muito a atenção ao ler os jornais: a falta de dados sobre a atuação de Teresa Cristina e as viagens de Nísia Floresta.

O caso de Teresa Cristina é bastante peculiar. A historiografia brasileira, em especial desde a obra de Schwarcz (1998), entende que D. Pedro II era um homem inclinado à tecnologia e a ciência, há trabalhos inclusive que o coloca entre os egiptólogos de seu tempo e destacam seus esforços em trazer múmias para o Museu Nacional (por exemplo, Bakos, 2004; Funari & Funari, 2010; Costa, 2012), mas quase nada sabemos das ações da imperatriz que foram fundamentais para estabelecer o início da Arqueologia Clássica no Brasil. Nascida em Nápoles em 1822, a princesa das Duas Sicílias se casa com o imperador D. Pedro II por procuração, chegando ao Brasil em 1843 onde

vive até 1889, vindo a falecer em Portugal pouco tempo depois. Com presença muito discreta na historiografia brasileira sobre o Segundo Reinado, pouco se estudou sobre a política cultural conduzida por ela com a Itália que facilitou o intercâmbio de lotes de peças etruscas, gregas e romanas por trabalhos indígenas nacionais, ações que são importantes para estabelecer as bases das coleções greco-romanas do Museu Nacional do Rio de Janeiro e o início da Arqueologia Clássica no Brasil[11].

Talvez o trabalho que mais destaque essas ações seja o de Avella (2014), pois em sua biografia sobre a imperatriz dedica um capítulo às suas práticas arqueológicas, com várias cartas traduzidas que serviram de base para alguns estudos que se seguiram. As cartas são variadas, há pessoais da imperatriz com o irmão, Ferdinando I, como entre os responsáveis pelas coleções. Por meio desta documentação, como destaquei em outra ocasião (Garraffoni, 2023b), nota-se que, além do presente diplomático por ocasião do casamento, que incluía antiguidades pompeianas, a partir de 1856 começa a atuar, pessoalmente, nos intercâmbios. Sua atuação, segundo Avella, se dá de duas formas: os intercâmbios entre Museus do Rio de Janeiro e de Nápoles e as escavações financiadas por ela em suas terras em Veio, região próxima à Roma. As peças provindas das três campanhas de escavações realizadas entre o final da década de 1850 e 1880 tiveram destinos distintos, muitas permaneceram na Itália, mas algumas peças emblemáticas, como o busto de Antinoo, encontrado em 1878, se encontra, até hoje, sob guarda da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Essas ações, do ponto de vista artístico, com apoio a jovens com bolsas de estudos para irem à Itália, levou a difusão do estilo neopompeiano nas artes plásticas brasileiras e, também, o desenvolvimento da Arqueologia Clássica. Mesmo que no primeiro caso a participação da imperatriz seja mais indireta, provendo material arqueológico que foi utilizado para estudo na Escola de Belas Artes, Camila Dazzi (2006, 2009, 2014, 2017, 2018) aponta que o estilo neopompeiano, pouco pesquisado no país, foi importante para a forma como o neoclássico se estruturou no Brasil. Artistas como os irmãos Henrique e Rodolpho Bernadelli ou Zeferino da Costa, todos bolsistas das Belas Artes, fizeram pontes importantes entre Itália e Brasil ao se dedica-

11 O levantamento feito por María Martín de Vidales García aponta, por um viés crítico de gênero, a pouca atenção que a historiografia brasileira dedicou à imperatriz. Cf. Mantín de Vidales García, 2023c.

rem a *pittura antica di genere* para atender os gostos de uma elite intelectual burguesa em formação. Atualmente, algumas destas obras se encontram no Museu Nacional de Belas Artes, como *Pompeana* de Zeferino da Costa que inaugura o estilo neopompeiano no Brasil em 1876 ou *Messalina* de Henrique Bernadelli, outras em coleções privadas como as obras de Weigärtner.

Se por um lado os estudos de Dazzi permitem perceber a relação entre cultura material pompeiana e a arte no Brasil, Santos (2015, 2018) e Azevedo (2019) nos apresenta os impactos científicos das ações de Teresa Cristina, considerando sua atuação junto ao Museu Nacional do Rio de Janeiro. Com mais de 700 peças de origem grega, etruscas e romana, a Coleção Teresa Cristina era, até o terrível incêndio de 2018, a maior coleção de Antiguidade Clássica na América Latina. Santos (2018) aponta que as primeiras peças chegaram em 1843, ocasião do casamento e estabelecimento no Brasil, sendo que 260 chegaram em 1856, negociadas diretamente com Ferdinando I. Nos levantamentos realizados por Azevedo (2019), 2/3 da Coleção são, de fato, resultados de ações direta da imperatriz, seja pelas negociações dos objetos de Pompeia ou pelas escavações por ela financiada no Veio.

Dada a destruição causada pelo incêndio, trabalhos como de Santos (2015; 2018), Cavicchioli (2004) e Azevedo (2019) são fundamentais para entendermos o tipo de artefato que chegou ao Brasil no século XIX, junto com a documentação já comentada, levantada por Avella (2014). A coleção era bastante diversificada, formada por peças etruscas, gregas, da Magna Grécia e romanas. Do contexto etrusco havia vasos *bucchero nero,* Grécia e Magna Grécia uma coleção de vasos da Ática, Campânia, Apúlia e Lucânia e, do contexto romano, peças de Pompeia e Herculano, principalmente, como os amuletos fálicos estudados por Cavicchioli (2004) ou os afrescos do Templo de Isis. A coleção da região do Vesúvio era bastante variada e Azevedo (2019) afirma que sua seleção não aponta, necessariamente, para escolhas estéticas, mas sim de continuidade à política cultural de Carlos III. Neste sentido a estudiosa entende que mais do que valor artístico, tais artefatos chegaram ao Brasil com o objetivo de criar pontes entre o novo e o velho mundo e Teresa Cristina propiciaria trânsito intelectual e científico nas esferas de poder.

Além das questões políticas e intercâmbios culturais, vale ressaltar, nesta ocasião, outro aspecto pouco explorado quando se fala sobre as relações entre Pompeia e o Brasil do século XIX: a viagem de Nísia Floresta e os seus relatos nos diários que escreveu. Potiguar, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-

1885) foi uma das primeiras brasileiras a publicar textos na grande imprensa, comentando questões que envolvem direito das mulheres, dos indígenas e dos escravizados (Lima, 2018). Entre tantas obras importantes que escreveu, destacamos aqui seus diários de viagem, escrita que predomina no campo masculino, pois viagens ao exterior no século XIX era quase exclusividade de homens, mas que Nísia maneja com muita habilidade, afinal, Nísia não só viajou como seus diários de viagens foram publicados em francês, em Paris, ainda no século XIX e foram traduzidos ao português somente mais de um século depois.

Itinéraire d'un Voyage en Allemagne e Trois ans en Italie, suivis d'un voyage em Grèce, portanto, é composto por dois volumes, publicados em Paris. O primeiro, de 1857, de acordo com Duarte (2018, p. 13), foi traduzido para o português somente em 1982 por Francisco das Chagas Pereira e o segundo, dividido em duas partes publicadas em 1864 e 1872, permaneceu inédito em português até 1998, quando a primeira parte traduzida também por Francisco das Chagas Pereira. Até o momento da pesquisa, encontrei um único trabalho acadêmico sobre os dois volumes da obra, a tese de Sônia Lúcio (1999) que, como ela mesma afirma, é a primeira versão completa dos livros em português com comentários. Neste trabalho de tradução bastante primoroso e comentários profícuos, Sônia Lúcio insere esses livros de Nísia no contexto dos relatos de viagem do século XIX, principalmente dos viajantes românticos, buscando entender os paralelos que a autoria compunha: mulher, nordestina, viajante, escritora, Nísia lança mão de seus conhecimentos literários e apresenta análises cruzadas sobre as cidades greco-romanas que visitou com críticas sociais aos países que se encontram naquele momento. Ou seja, Sônia Lúcio (1999) destaca, em suas análises, não só a erudição literária de Nísia, que comenta Shakespeare ao visitar Verona, por exemplo, como também suas críticas e perspectiva histórica que estabelece ao visitar as ruinas. Para que se tenha uma ideia de como descreve parte de Pompeia, entre a erudição literária e conhecimentos históricos, destaco a seguinte passagem na tradução de Sônia Lúcio):

> Pompéia foi soterrada, como se sabe, no ano 79 da era Cristã, e só em 1748 foi descoberta por camponeses, que ao cultivarem suas vinhas nesse solo fértil encontraram alguns objetos de arte. O rei Charles III mandou fazer escavações regulares em 1750, e desde então os trabalhos continuam, muito lentamente, para descobrir toda a cidade, cuja parte que já veio à luz pode ser considerada como a maior curiosidade, não só da Itália, mas do mundo. É uma coisa admirável e surpreendente a cidade saída das entranhas da terra, com todas as suas riquezas e suas curiosidades, tais quais estavam

> quando o Vesúvio vomitou sua cólera sobre ela. Encontra-se em Pompéia toda a real antigüidade e por assim dizer, toda viva. Chateaubriand disse com razão: "se todos os objetos descobertos em Pompéia tivessem sido deixados em seus lugares, com os cuidados necessários e fáceis de serem tomados para sua conservação, ela seria o mais maravilhoso museu da terra. (...)
> Seguimos o guia que nos mostrava as principais curiosidades, porém não prestei atenção ao que ele dizia. Meu espírito estava imerso no passado, não como ficou diante das ruínas de Roma, devastadas pela fúria dos homens e do tempo. Aqui eu caminhava por entre as sombras de uma população que mostrava-me suas obras primas, fazia-me assistir suas festas, suas brilhantes reuniões, abria suas casas para mostrar-me suas preciosidades, deixando-me penetrar no *peristylium,* pórtico interior, no *sacrarium* (capela doméstica), no *lararium,* nicho onde queimavam uma lâmpada em honra ao deus Lares, e de repente ela foi enterrada viva pela mais terrível das catástrofes que a natureza pode produzir. Parece que eu via o terror, o mais monstruoso pavor pintado no rosto das milhares de criaturas, ouvia seus derradeiros gemidos de desespero, uns procurando escapar das cinzas que os sufocavam, os outros nela desaparecendo, abraçando os entes queridos junto ao peito, ou chamando seus nomes na última agonia!.... Não são as ruínas de urna florescente cidade, vencida e devastada por um inimigo poderoso a quem combatera por muito tempo, usando todos os recursos de arte, toda energia do espírito, toda a força do corpo, até o instante em que a resistência tomando-se inútil, entregou-se ou preferiu a glória de morrer lutando. É uma magnífica cidade, vasto túmulo de uma população inteira que pereceu de repente, sem glória e sem luta, e que levantou-se toda inteira com seus imensos tesouros e seus esqueletos, do seio da terra onde ficara escondida, por quase dezoito séculos, dos olhares das gerações que lhe sucederam e floresceram ao seu lado! (pp. 176-178)

Nestas passagens sobre Pompeia, Nísia entrelaça vários dos elementos que destaquei ao longo do texto. Pouco antes comentava sobre seus passeios realizados junto a um cônego, então, pela sua narrativa percebemos a presença cristã, reflexões sobre o tema religioso quando na Itália, mas no que tange a Pompeia, nota-se o predomínio da perspectiva arqueológica. Seu relato indica que conhece o histórico das escavações até então e, em vários momentos, cita quem por lá esteve, como é o caso, na passagem de Chateaubriand. Além disso, alguns aspectos são interessantes de mencionar: aparece a relação morte/vida em vários momentos do texto, tema esse caro aos românticos. Pompeia maravilha pelo impacto da natureza sobre a vida humana, o vulcão, que soterra, mata, mas preserva a vida cotidiana do passado que podemos hoje conhecer. Essa relação tensa entre vida e morte, passado e presente, tesouros e esqueletos nutrem boa parte das descrições e dos imaginários que se criam sobre a cidade. Pompeia, diferente de Roma,

desgastada pelo tempo e pela ação humana, segundo Nísia, se abre para a vida cotidiana, para as festas, para a arte, para os deuses de outro tempo. A cidade vesuviana, por sua situação ímpar, suas ruínas que são também túmulos, abrigam vidas de outrora e sua materialidade a transforma em um museu singular em que a vida surge pelas esquinas, dispensando guias. É uma imersão de diálogo entre presente e passado, uma experiência sensível.

A forma como organiza o relato indica, como bem ressalta Duarte (2018, p. 14), que não é uma turista alienada que está ali, mas uma mulher com consciência política que maneja conhecimentos eruditos. Nísia não só fez o trajeto do *Gran Tour* como fez questão de deixar pública sua análise sobre o contexto histórico, político e social dos lugares que esteve. Por meio do tema das ruinas, teceu seu lugar na literatura de viagens. Sair da América do Sul para viagem cultural na Europa não era um feito simples no século XIX, era necessário ter muitos recursos, por isso essas viagens se restringiam a membros das elites e, praticamente, todos eles homens. Conhecemos pouco sobre as mulheres que fizeram esses trajetos, razão pela qual, Laura Buitrago (2023), também membro do projeto RIPOMPHEI, está fazendo sua tese de doutorado sobre mulheres latino-americanas que viajaram a Pompeia. Portanto, Nísia não estava só, mas dentro de um movimento em que mulheres de elite, inseridas nos debates liberais, passaram a orbitar neste ambiente majoritariamente masculino.

Até encontrar o diário de Nísia ou conhecer as viajantes latino-americanas estudadas por Laura Buitrago, coincida com o comentário de Sônia Lúcio (1999, p. 5) que aponta que sempre que pensamos em literatura e *Gran Tour,* com exceção de madame de Staël, são os homens, do norte global, que aparecem e nutrem nossas referências: Goethe, Chateaubriand, George Sand, Musset, Gautier, Nerval, Keats, Gogol, Havthorne, para citar alguns exemplos indicados pela própria Sônia Lúcio. Mas estas referências que compartilhamos no projeto RIPOMPHEI muda esta perspectiva, afinal, a partir da unificação italiana e as mudanças na autorização para entrada no sítio, o perfil dos visitantes se altera bastante e as mulheres passam a atuar na construção de imaginários sobre Pompeia. Talvez por isso o relato de Nísia seja peculiar, afinal, trata-se de uma mulher, sul-americana com voz pública, defendendo seus posicionamentos políticos e religiosos entre as ruinas greco-romanas. Neste sentido, entendo que seus diários de viagens contém muitas informações que podem ser exploradas a partir de muitas facetas, precisam, com urgência, serem abertos, lidos e discutidos por mais pessoas interessadas em

entender os meandros das conexões que o Brasil estabeleceu com a cultura greco-romana e com a nascente arqueologia clássica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste breve balanço do que pude levantar a partir de minha participação no projeto RIPOMPHEI, é possível argumentar que o Brasil possui uma relação intensa e diversificada com as escavações do sítio arqueológico de Pompeia. Impulsionada com a chegada da imperatriz Teresa Cristina ao Brasil, as relações com Pompeia foram se mesclando e transformando diferentes discursos nacionais: nas artes plásticas, na literatura, nas viagens, na política, na ciência. Quando iniciei a pesquisa em 2019 pouco conhecia deste contexto e mesmo com as dificuldades impostas pela pandemia de coranavírus, o universo de abordagens que seu abriu, a partir do site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foi minha maior surpresa. Por essa razão, um dos objetivos centrais deste artigo foi de destacar a potencialidade desta ferramenta não só para o estudo da História da Arqueologia Clássica do Brasil, como também para o seu ensino. O banco de imagens da Hemeroteca é, de fato, primoroso para novos *insights* e pesquisas e, também, para uso em sala de aula. As fotografias nos dão uma dimensão importante dos processos de escavação do sítio no século XIX, conectando os nossos e as nossas estudantes com este momento e, claro, proporcionando o exercício crítico, desde uma perspectiva do sul global, do que tais relações de poder implicaram. Suas notícias de jornais, por sua vez, facilitam o acesso ao imaginário, ao comércio, às curiosidades. Permitem, sobretudo, pensar, também, nos silêncios, sejam de classe, de raça ou gênero.

Ao trazer para essa reflexão e juntar aos silêncios sobre as mulheres busquei ressaltar a riqueza do material disponível e, também, algumas participações neste universo masculino da profissionalização da arqueologia. Talvez tenha sido este o maior impacto do projeto nas minhas pesquisas: quando se trabalha com uma equipe multidisciplinar e com pessoas de várias nacionalidades é possível redimensionar o objeto de estudo e encontrar outros pontos de conexão antes não percebidos. Entre tanta documentação disponível, não há dúvidas que saber que ao menos algumas mulheres viajaram, participaram dos debates públicos sobre escavações arqueológicas em seu tempo e foram ativas no processo, abre novas formas de se entender o início da Arqueologia Clássica no Brasil.

REFERÊNCIAS

Almeida, A. (2017). Pavoroso espetáculo: o culto ao Vesúvio no Rio de Janeiro oitocentista, *Topoi*, *18*(36), 490-513. https://doi.org/10.1590/2237-101X01803603

Avella, A. A. (2014). *Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz napolitana nos trópicos 1843-1889*. Eduerj.

Azevedo, E. (2019). A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil, *Concinnitas*, *3*(34), 116-125. https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/39890

Bakos, M. (Org.). (2004). *Egiptomania: O Egito no Brasil*. Paris Editorial.

Buitrago, L. (2023). El mundo que yo vi: viajeras americanas em Pompeya y Herculano (1853-1908). In M. R. Recio, J. S. Álvarez, & Buitrago, L. (Orgs.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América* (pp. 53-68). L' Erma di Brestschneider..

Carvalho, J. M. (2014). *A formação das Almas: O imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras.

Cavicchioli, M. R. (2004). *As Representações da Sexualidade na Iconografia Pompeiana* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas].

Costa, K. L. (2012). *Anacronismo em Charges: as análises da Egiptomania* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da PUCRS. https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2436

Dazzi, C. (2006). *As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre a obra de Henrique Bemardelli (1880 a 1900)* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas]. Repositório Unicamp. https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/366248?guid=1709251205967&returnUrl=%2Fresultado%2Flistar%3Fguid%3D1709251205967%26quantidadePaginas%3D1%26codigoRegistro%3D366248%23366248&i=11

Dazzi, C. (2009). Pedro Weingärtner e a Pintura Neopompeiana. *19&20*, *IV*(2). http://www.dezenovevinte.net/obras/pw_pneopompeiana.htm

Dazzi, C. (2014). Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. *Visualidades*, *11*(1), 109-151. https://doi.org/10.5216/vis.v11i1.28188

Dazzi, C. (2017). Pôr em prática a reforma da antiga Academia: Dificuldades enfrentadas pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895). *Visualidades*, *15*(1), 171-198. https://doi.org/10.5216/vis.v15i1.35265

Dazzi, C. (2018). O Ensino na Escola Nacional de Belas Artes: o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia. *Revista Gearte, 5*(1), 130-144. https://doi.org/10.22456/2357-9854.78893

Duarte, C. L. (2018). A viajante ilustrada. In: N. Floresta (Org.), *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia* (pp. 11-17). Editora da IFRN (Trabalho original publicado em 1864).

Funari, P. P. A. (1993). Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii. *Journal of European Archaeology Archive 1*(2), 133-150.

Funari, P. P. A. (1986). Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível. *Revista Brasileira de História*, *7*(13), 33-48.

Funari, P. P. A. (1989). *Cultura Popular na Antiguidade Clássica*. Contexto.

Funari, P. P. A., & Funari, R. S. (2010). Ancient Egypt in Brazil: a theoretical approach to contemporary uses of the past. *Archaeologies*, *6*(1), 48-61.

Funari, P. P. A., & Garraffoni, R. S. (2012). The uses of Roman heritage in Brazil. *Heritage & Society*, *5*(1), 53-76.

Garraffoni, R. S., & Sanfelice, P. P. (2013a). Em tempos de culto a Marte por que estudar Vênus? Repensando o papel de Pompeia durante a II Guerra.

In: F. V. Cerqueira, A. T. Gonçalves, E. Medeiros, & J. L. Brandão (Orgs.), *Saberes e poderes no mundo antigo* (pp. 65-84). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Garraffoni, R. S., & Sanfelice, P. P. (2013b). Arqueologia e poder: o caso de Pompeia. In *Anais I Semana de Arqueologia – Arqueologia e Poder* (pp. 1-10). IFCH.

Garraffoni, R. S., & Sanfelice, P. P. (2014). Homoerotismo nas paredes de Pompeia. In A. M. Esteves, K. T. Azevedo, & F. Frohwein (Orgs.), *Homoerotismo na Antiguidade Clássica* (pp. 219-248). Editora da UFRJ.

Garraffoni, R. S., & Sanfelice, P. P. (2017). Escavando Pompeia no início do século XX: Arqueologia, Nacionalismo e identidades em Conflito. In G. J. Silva, R. S. Garraffoni, P. P. A. Funari, J. Gralha, & R. Rufino (Orgs.), *Antiguidade como Presença: Antigos, Modernos e usos do passado* (pp. 269-296). Prismas.

Garraffoni, R. S. (2018). *Os Antigos Gregos: No acervo do Museu Paranaense: Recepção dos Clássicos, Poesia Simbolista e Política.* Museu Paranaense.

Garraffoni, R. S. (2020). Recepção greco-romana em Curitiba: Literatura, Patrimônio e novas abordagens do centro histórico. *Revista Memória em Rede, 12*(23), 222-244. https://doi.org/10.15210/rmr.v12i23.19219

Garraffoni, R. S. (2021). *Gladiadores na Roma Antiga: dos combates às paixões cotidianas* (2a ed.). Editora da UFPR.

Garraffoni, R. S. (2023a). Excavating the past and framing new identities in the nineteenth century: Vesuvius, Pompeii and modernity in Rio de Janeiro. In M. R. Recio (Org.), *Pompeii in the visual and performing arts: its reception in Spain and Latin America* (pp. 153-170). Bloomsbury.

Garraffoni, R. S. (2023b). Pompeya y el Vesubio en la prensa de Rio de Janeiro (1870-1889). In M. R. Recio, J. S. Álvarez, & L. Buitrago (Orgs.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América* (pp. 105-122). L'Erma di Brestschneider.

Garraffoni, R. S. (2023c). Pompeia, o Vesúvio e o Rio de Janeiro: os encontros entre passado antigo e o cotidiano carioca na segunda metade do século XIX. In: L. Buitrago, R. Del Molino García, & A. Parra López (Orgs.), *Ecos pompeyanos: recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América Latina* (pp. 213-234). Universidad de Externado.

Hardman, F. F. (1998). Silva Jardim: a República e o vulcão. *Estudos avançados*, *12*(34), 277-287. https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000300025

Laurence, R. (2005). Tourism and Romanità: a new vision of Pompeii (1924-1942). *Ancient History*, *35*, 90-110.

Lima, D. C. (2018). "Uma viajante brasileira". In N. Floresta (Org), *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia* (pp. 11-17). Editora da IFRN (Trabalho original publicado em 1864).

Lúcio, S. V. M. (1999). *Uma Viajante Brasileira na Itália do Risorgimento. Tradução Comentada Do Livro Trois Ans En Italie Suivis D'un Voy Age En Grece (Voi I-1864; V Oi Ii- S.D) de Nísia Floresta Brasileira Augusta* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Unicamp. https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/222172

Lustosa, I. (2022). Jornais: uma ampla janela aberta sobre o século XIX. *Almanack,* (30), er00222. https://doi.org/10.1590/2236-463330er00222

Recio, M. R. (2010). *Pompeya. Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*. La Esfera de los libros.

Rufino, R. N. (2013). *O bimilenário de Augusto na Espanha (1939-1940): construções discursivas do franquismo sobre a Antiguidade romana* [Dissertação de Mestrado Universidade Estadual de Campinas]. Repositório Unicamp https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/906045

Santos, S. F. (2015). *Espaços femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italio-*

tas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C. [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Santos, S. F. (2018). A Coleção Teresa Cristina do Museu Nacional do Rio de Janeiro: as possibilidades de uma coleção. *Revista do Museu Arqueologia Etnologia, 30,* 148-160. https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2018.116341

Schwarcz, L. (1998). *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras.

Silva, G. J. (2007). *História antiga e os usos do passado: um estudo de apropriação da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944).* Annablume/FAPESP.

Vidales García, M. (2023). Intercambios transoceánicos: del interés a la nostalgia Teresa Cristina de Borbón y su actividad cultural en Brasil. In L. Buitrago, R. Del Molino García, & A. Parra López (Orgs.), *Ecos pompeyanos: recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España y América Latina* (pp. 95-115). Universidad de Externado.

NUEVAS FORMAS DE VER LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: POMPEYA A TRAVÉS DEL ARCHIVO MADRAZO

NEW WAYS OF SEEING CLASSICAL ANTIQUITY: POMPEII THROUGH THE MADRAZO ARCHIVE

María Eugenia Cabrerizo Barranco[1]

Resumen: Los Madrazo ocuparon puestos de gran relevancia dentro del panorama artístico y cultural español desde finales del siglo XVIII y durante gran parte del siglo siguiente, lo que les permitió tener acceso, en ocasiones fruto de la casualidad, a la Antigüedad real que estaba surgiendo, con el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Este artículo pone el foco en este aspecto muy poco o nada tratado sobre ellos, que es el haber sido testigos y cronistas privilegiados de episodios fundamentales del redescubrimiento de la Antigüedad clásica y estudiar cómo queda reflejado en su documentación personal y archivo. Este particular acercamiento se realiza a través de cartas y fotografías que expresan mejor que ningún medio su interés, o al menos su curiosidad inicial y su formación en temas clásicos.

Palabras clave: Pompeya; cronista; fotografía; monumento; arqueología

Abstract: The Madrazo´s occupied positions of great relevance within the Spanish artistic and cultural panorama from the end of the 18th century and for much of the following century, which allowed them to have access, sometimes as a result of chance, to the real Antiquity that was emerging, with the discovery of Pompeii and Herculaneum. This article focuses on this aspect

1 Conservadora de museos estatales. Subdirección de Registros y Documentación de Patrimonio Histórico. Ministerio de Cultura. Email: meugenia.cabrerizo@cultura.gob.es ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2480-1382

that has been little or nothing discussed about them, which is having been privileged witnesses and chroniclers of fundamental episodes of the rediscovery of classical antiquity and studying how it is reflected in their personal documentation and archive. This particular approach is carried out through letters and photographs that express better than any medium his interest, or at least his initial curiosity and his training in classical themes.

Keywords: Pompeii; chronicler; photography; monument; archaeology

Este artículo tiene por objetivo dar unas pinceladas sobre algunos miembros de los Madrazo, los hijos del Federico, Raimundo (1841-1920) y Ricardo (1852-1917), que al igual que su padre, su tío Luis y su abuelo José, serán testigos de excepción de la Antigüedad clásica en su época. Acercándonos a la década de 1860, tanto las tendencias artísticas como científicas han avanzado. El Romanticismo da paso al realismo y a nuevas formas de representación de la realidad, en las que la fotografía tendrá un papel destacado; y no solo para el arte sino también para la arqueología, como veremos más adelante.

En primer lugar, baste decir que los nietos de José de Madrazo tuvieron una educación similar a la de sus progenitores. Raimundo de Madrazo y Garreta[2] se inició en los estudios de su padre y de su abuelo. En sus *Memorias* recordaba que "a los 7 años se ocupó mi abuelo de mi enseñanza y me dio unas narices y ojos para que los copiara. Parece que lo hice bastante bien porque recuerdo que Frates, mi maestro de primeras letras, dio su aprobación, también mamá y el abuelo. Pero me dijo "no midas los originales, hazlo todo a ojo". Cursó los estudios elementales y superiores en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ingresando en 1854. Concluidos sus estudios en Madrid, Raimundo viajó a París, sin beca, para evitar a su familia los conflictos por temas de favoritismos. Allí trabajó en el taller de Ingres (López y Ayxelà, 2007, pp. 21-22) que, como hemos visto tuvo especial relación tanto con su abuelo como con su padre; al respecto señala Julián Gallego (1985) que "cada hijo obediente da los primeros pasos asido al maestro de su padre, Fe-

2 https://dbe.rah.es/biografias/12567/raimundo-de-madrazo-y-garreta [consultado el 11.09.2021] https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-y-garreta-raimundo-de/c01c352f-9b38-4504-b54e-29c70a1bfe7e [consultado el 14.03.2024]

derico a David, Raimundo a Ingres. De su padre ha heredado, además de su alta posición social de aristócrata de la pintura europea, un gran talento de retratista, aunque sus modelos parezcan menos vivos, más petrificados en una casi fotográfica exactitud [...] Olvida el ejemplo de las antiguas Atenas y Roma. Sus desnudos ya no son heroicos, ni siquiera exóticos como los de Ingres: son de estilo rococó" (p. 52).

Ricardo de Madrazo y Garreta[3], al quedar huérfano de madre a los dos años, creció bajo la tutela de sus abuelos paternos, de su tío Luis y de su hermana Luisa. A los siete años entró en el colegio del Padre Masallera como externo. Desde su infancia vivió el arte en los estudios familiares y a los trece años conoció al pintor Mariano Fortuny, yerno de Federico, que se convirtió en su protector y maestro. Destinado a dedicarse a la escultura, se inició pronto en el ejercicio del dibujo y en realizar copias en el Museo del Prado. En 1868, Federico confió la educación de su hijo a su yerno por lo que este viajó a Roma con el matrimonio Fortuny. En la Ciudad Eterna ingresó en el estudio del escultor Luigi Amici, pero abandonó pronto el modelaje para dedicarse a la pintura. Acuarelista, en sus inicios, aprendió y siguió las pautas técnicas y temáticas de Fortuny con el que convivió y colaboró durante seis años, hasta la muerte de este (López & Ayxelà, 2007, p. 23).

1. RICARDO DE MADRAZO, CRONISTA DEL AMBIENTE NAPOLITANO

A este respecto resulta significativa la temporada que pasó en compañía de Mariano Fortuny y Cecilia Madrazo en la zona de Nápoles. En el epistolario conservado en el Museo del Prado, en algunas cartas dirigidas a su padre nos muestra la impresión que le causan las ruinas de Pompeya, el parecido de Nápoles con algunas ciudades españolas y el interés que muestra hacia el Vesubio:

> Querido papá:
> Supongo que habrás recibido la carta escrita en el dibujo, en la cual te decía que venía aquí. Papá, esto es muy interesante. Cuando vaya a Roma es preciso que vengas aquí. Como te gustara esto, es una ciudad preciosa. Parece una ciudad de España. Hemos aprovechado los billetes de ida y vuelta

3 https://dbe.rah.es/biografias/12569/ricardo-de-madrazo-y-garreta [consultado el 11.09.2021] https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/madrazo-y-garreta-ricardo-federicode/05afacb4-2141-449b-bb76-4c5bcc8400a7 [consultado el 14.03.2024]

> que sirven para 10 días, y siento que no nos queden ya más que 2 días, pero en fin, ya hemos visto bastante, principiando del Museo Borbónico (ahora Nacional). Mucho me ha gustado y me alegro de haberlo visto, porque aquí es donde se ve la escultura. La colección de bronces es magnífica; aquí es donde está el bronce del fauno que tienes en casa. Y después, la colección de todas las cosas que se han descubierto en Pompeya es interesantísima. Sería preciso un mes para verlo todo y no se vería bien. [...]
> El otro día fuimos a Pompeya. No te puedo explicar la impresión tan rara que me ha hecho, da gusto lo bien que se ve la vida de los romanos, es tan pacífica, el único habitante que se ve son las lagartijas. Siguen siempre haciendo excavaciones bajo la orden del Sr. Fiorelli, que es también director del Museo Nacional, y ahora todo lo que se encuentre lo van a dejar en el mismo sitio. Mañana puede ser que vayamos a Herculano [...]
> El Vesubio solamente echa humo. (Madrazo, 2017, p.187)[4]

De este texto podemos extraer algunas ideas interesantes. No deja de notar el cambio en la denominación del Museo Nazionale de Nápoles, que originariamente desde su fundación había sido el Museo Borbonico y con la unificación italiana en 1860, pasó a llamarse Museo Nacional de Garibaldi[5]; así como la figura del arqueólogo Giuseppe Fiorelli[6], que fue director de excavaciones (1860 – 1875), sirviendo al mismo tiempo como director del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles desde 1863, y que introducirá una nueva forma de gestionar el yacimiento y un nuevo sistema de excavación: en vez de excavar primero las calles, a fin de excavar las casas del suelo al techo, impuso un nuevo sistema de excavar de arriba abajo— lo cual constituía una mejor forma de preservar todo lo que se descubría. De este modo, toda la información recogida durante las excavaciones podía ser utilizada para ayudar a restaurar los edificios antiguos y sus interiores— es a lo que se refiere Ricardo con lo de que "ahora todo lo que se encuentre lo van a dejar en el sitio"[7], a pesar de que la mayoría de las pinturas y los mosaicos de las paredes continuaban siendo arrancados y enviados a Nápoles. Además, organizó la topografía de la ciudad y la dividió en un sistema de "regiones", "insulae" y "domus", el cual se sigue utilizando actualmente. Igualmente destaca la mención a la conocida estatua del *Fauno Danzante*, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que procedía originariamente de la Casa del Fauno en Pompeya

4 Madrazo, 2017: 187. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1869.

5 https://mannapoli.it/en/museum-history/ [consultado el 14.03.2024]

6 https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-fiorelli_(Dizionario-Biografico)/ [consultado el 14.03.2024].

7 Madrazo, 2017: 187. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874

hasta que se colocó una reproducción y la estatua original, como tantas otras, pasó a las colecciones del museo. En la carta se comenta la existencia de una copia que el propio Federico pudo tener entre las muchas obras clásicas que guardaba en su estudio, algo que no era infrecuente en los estudios de artistas en el siglo XIX.

Igualmente, en la correspondencia de Ricardo se percibe la tradicional vinculación de los territorios napolitanos con España, que se manifiesta en el parecido de la ciudad. En una carta fechada el 10 de julio de 1874 escribe: "Qué bonitos son los pueblos que están en la bahía, qué alegres. Yo no he visto en ningún sitio cosa semejante. Nápoles, el interior de la población tiene mucha analogía con el mediodía de España, tanto que algunas veces se me figura que no estoy en Italia" (Madrazo, 2017, p. 252)[8]. Y en la misma, al final incluye la habitual referencia al Vesubio: "El Vesubio continúa sin novedad. Lástima que no haya una pequeña erupción" (p. 252)[9]. Siguiendo con esto, en otra carta escribe:

> "La casa tiene un piso solamente y encima terrazas (como en las casas de África). Además, es muy fresca. Los pisos son de los que te gustan a ti, de azulejos, muy parecidos a los de España. Sabrás que Portici está situado a las faldas del Vesubio. Desde nuestra terraza lo vemos muy de cerca (lástima que no haya una pequeña erupción). El ferrocarril pasa por delante de casa, es decir, entre el mar y casa. A Pompeya se puede ir desde aquí en media hora y a Herculano en un cuarto de hora [...] esto se parece mucho a Andalucía, Sevilla o Granada, pero lleva ventaja por el mar. La playa es bastante buena; el color de la arena no es como la de España, claro. Aquí es negra, de lava [...] aquí nos quedaremos hasta mediados de octubre, si es que el Vesubio no nos echa antes" (Madrazo, 2017, p. 254)[10] (Fig. 1).

8 Madrazo, 2017: 252. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874.

9 Madrazo, 2017: 252. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 10/07/1874.

10 Madrazo, 2017, p. 254. Carta a Federico de Madrazo, Nápoles, 19/07/1874.

Figura 1: Mar, al fondo el Vesubio, Mariano Fortuny y Marsal, 1874.



Fuente: Museo Nacional del Prado[11]

La fascinación que siente Ricardo por el Vesubio, y que se traduce en las frecuentes alusiones en sus cartas escritas desde Nápoles era algo habitual en los viajeros que visitaban la zona; fascinación e interés por el paisaje que muchas veces podría incluso superar al de las propias ciudades enterradas, como señala una guía de viajes del siglo XIX sobre *Europa pintoresca,* en su capítulo dedicado a Nápoles: "Para el viajero amante de la ciencia, el

11 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mar-al-fondo-el-vesubio/19de6b66-9064-48a0-86d8-75490cfc3194

Vesubio será tal vez lo que más le atraiga a Nápoles; pero seguramente es lo que más llama la atención de todos y hasta podría decirse que su aspecto produce una especie de fascinación mezclada de asombro" (VV.AA., 1882, p. 241; Recio, 2012) (Fig. 2).

Figura 2: El Foro de Pompeya con el Vesubio al fondo, 1841, Christen Schjellerup Købke.



Fuente: Getty Museum Collection[12]

2. LOS MADRAZO Y LA FASCINACIÓN POR LA FOTOGRAFÍA

Sin duda esta curiosidad que expresa Ricardo de Madrazo en sus escritos por lo que le rodea se manifestará posteriormente en el desarrollo de su obra artística. Pero más allá de estas consideraciones, el estilo artístico

12 https://www.getty.edu/art/collection/object/103RGN

que practicaron ambos es el Realismo. Este realismo va acompañado de verismo en todas sus formas. Y quizá lo más significativo que pueda observarse es el muy probable y más directo uso de la fotografía en este sentido.

Recientemente, Helena Pérez Gallardo ha realizado un trabajo de investigación en el que analiza el impacto y la recepción de la fotografía en los Madrazo, y especialmente a través de Federico. Señala que "Federico fue el primer artista español en conocer de primera mano los experimentos de Daguerre en París y uno de los primeros directores de una pinacoteca europea que abrió sus salas a la reproducción fotográfica, y Luis de Madrazo, que utilizaría la fotografía en sus retratos y sería un pionero coleccionista de fotografías, hoy conservadas en el Museo Nacional del Prado" (Gallardo, 2015, p. 140). Por tanto, su papel resultó fundamental en los primeros pasos del conocimiento y la difusión de la práctica fotográfica en España. Testigo de primera mano como alumno de Ingres en París, donde daba los primeros pasos el daguerrotipo y defensor de su utilización en las principales instituciones museísticas, la relación de Federico de Madrazo con la fotografía caminó a lo largo de su vida con la ambigüedad propia de los grandes artistas e intelectuales del siglo XIX. Será una reacción de fascinación y defensa del nuevo invento, a la vez que, de rechazo, en relación a su posible finalidad como usurpadora de las funciones del artista, siendo muy temprana su clara definición en este sentido (Gallardo, 2015, p. 141). En la presentación del daguerrotipo, el propio Daguerre ya planteó los adelantos que este podría acarrear en los campos de la astronomía, la biología, el arte o la arqueología, entre otros.

Resulta especialmente interesante en este sentido, los comentarios y las impresiones que le transmite el propio Federico a su padre José, a través de su epistolario. La primera carta en la que Madrazo explica a su padre las novedades de Daguerre está fechada el 18 de enero de 1839, convirtiéndole, por tanto, en el primer difusor en castellano del invento de Daguerre, anterior incluso a la publicación de los primeros artículos en la prensa española (Gallardo, 2015, p. 142):

> Estos días no se habla aquí más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre. Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc etc. El célebre Arago ha dado ya su dictamen acerca de este prodigioso des-

> cubrimiento y se trata de pedir ahora a estas Cámaras un premio para el pintor que consiste en una pensión de 20 mil francos anuales.
> Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que este es un descubrimiento tan útil para la pintura, como es raro, pues en los ensayos o reproducciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia) se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua. Dauzats lo ha visto y me dice que es maravilloso. Mr. Taylor me habló de ello el domingo y nos prometió un billete para Daguerre para que veamos esto. ¿No le parece a V. admirable estos dos descubrimientos, y que *qui non ci son chiachiere*, pues el más incrédulo puede verlo y palparlo? Dícese que el procedimiento de Daguerre todo el mundo lo conocerá en cuanto se le vote la recompensa por las Cámaras y que todo el mundo podrá a muy poca costa (pues el aparato cuesta poco) obtener los mismos resultados. De estos dos grandes descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente, el grabado y la litografía dejarán de existir [...].
> En cuanto me pueda procurar alguna estampa o cosa que lo valga del Daguerrothipe, se la mandaré a V. (Madrazo, 1994, p. 183-185)[13]

A través de estos comentarios, ya se puede adivinar la acertada opinión de Federico acerca del futuro prometedor e imparable que tendrá la fotografía, y las posibilidades que se abren a su utilización. Otros medios de difusión de imágenes y conocimiento utilizados hasta entonces como las estampas y los dibujos pasarán a un segundo plano en favor de la aparente exactitud de la fotografía. No menos interesante resulta la respuesta de José de Madrazo, en una de sus cartas de Federico, en relación con la aplicación de este novedoso método:

> Me imagino de que se habrían grabado o grabarán del modo más correcto posible los bajos relieves y demás figuras del Partenón de Atenas. Si lo llegasen a realizar desearía me tomases un ejemplar. Me parece que el mejor medio de producir copias exactísimas sería el Daguerrotypo y probablemente no se descuidarán de hacer uso de él para otro objeto, pues lo que he visto me ha admirado por la exactitud y por los conocimientos que suministra a los efectos de la luz, pues establece máximas y principios que no debe descuidar ningún pintor. Lo más pronto que pueda y en cuanto se me presente la oca-

13 Madrazo, 1994, p. 183-185. Carta a José de Madrazo, París, 18/01/1839.

> sión le remitiré las pruebas que te he ofrecido para Mr. Ingres, a quien darás muchas expresiones de mi parte (Madrazo, 1998, p. 390)[14].
> Los conocidos debates en torno al posible carácter artístico de la fotografía y su consideración respecto a la pintura se prolongarán durante todo el s. XIX, en los que sin duda participó Federico de Madrazo. La polémica enfrentaría, durante años, a grabadores y fotógrafos. El circuito comercial de las fotografías pronto entró en competencia con las tradicionales reproducciones grabadas. Los debates en torno al valor artístico de la fotografía se pueden considerar superados, globalmente, tras la Exposición Universal de Londres de 1862 (Reyero, 2005, p. 72).

3. BREVES COMENTARIOS SOBRE LA FOTOGRAFÍA EN EL SIGLO XIX

Desde los orígenes de la fotografía, surgen diferentes tipos de procedimientos de reproducción visual que contribuyen a configurar diversas percepciones y valoraciones de las temáticas de las imágenes. Es decir, no sólo surge una democratización iconográfica por el desarrollo y difusión de la imprenta, especialmente en la prensa con apoyos visuales y revistas ilustradas, sino que, comienzan a establecerse diferentes modos de reproducción de imágenes según el modelo de soporte utilizado: daguerrotipo, ambrotipo, ferrotipo, calotipo, papel a la sal, albumina, colodión, gelatino bromuro, etc. Existía, por parte de algunas ciencias, una gran demanda de estas imágenes más fiables: frente a los errores del dibujo, la fotografía proporcionaba la ilusión de exactitud y de transmitir el objeto de estudio tal cual. Contribuyó en gran medida a la creciente búsqueda de un lenguaje y un método propio para la ciencia arqueológica (Reyero, 2006, pp. 177-178).

Las primeras fotografías sobre el patrimonio y la arqueología no solo en España, sino a nivel internacional, estuvieron dedicadas, muy frecuentemente a los restos monumentales. Esta temática no resulta casual. La incipiente arqueología se dirigió a estos edificios y monumentos como uno de los restos más visibles y representativos del patrimonio heredado (Reyero, 2006, p. 181). En Roma las fotografías han permitido observar diversos momentos de la restauración, excavación e investigación científica de los más variados monumentos y restos arqueológicos. Tanto es así que es posible encontrar monumentos perdidos parcial o completamente. Es el caso de la *Meta Sudans*, la antigua fuente romana situada entre la base del Coloso de Nerón

14 Madrazo, 1998, p. 390. Carta a Federico de Madrazo, Madrid, 03/01/1840.

y el Arco de Constantino, al lado del Coliseo. El monumental cono laterizio fue demolido para facilitar una mayor comodidad a las tropas que desfilaban en los actos públicos del régimen fascista (Reyero, 2005, p. 69). En una de las fotos adquiridas por el Prado podemos ver, en primer plano, la columna de la Basílica Ulpia reconstruida después de las excavaciones dirigidas por la Administración Francesa en los años 1812-1814, sobre el proyecto de Pietro Bianchi. Muy pintoresca resulta la presencia, sobre el vallado que circunda los restos, la gran cantidad de ropa blanca tendida para secarse (Latas y Becchetti, 1997, pp. 120-121). Igualmente, en otra fotografía, quizá una de las primeras obtenidas por Caneva, destaca el penoso estado de conservación que presentaba en ese momento el basamento de la Columna Trajana, acentuado por el contraste de luces y sombras evidenciado por el discurrir de la luz sobre el monumento debido a los largos tiempos de exposición. Se constatan además los graves daños sufridos por el relieve marmóreo debido al uso que tuvo el monumento en épocas pasadas (Latas y Becchetti, 1997, pp. 122-123).

Muchos artistas y fotógrafos profesionales dejaron, en estos años, una rica documentación. Entre los más significativos estaba G. Caneva, cuya obra resulta fundamental para el desarrollo de la fotografía en Italia y, en particular, en Roma. El trabajo de Caneva prestó una especial atención a los monumentos de Roma y alrededores de la ciudad. En su acercamiento podemos apreciar una aproximación típica de un pintor realizando encuadres entendibles dentro de esta tradición. Igualmente se debe a su trabajo la primera documentación fotográfica de algunas de las más célebres esculturas del Museo Vaticano como el Laoconte, el torso del Belvedere y el Apolo Sauróctono (Reyero, 2005, p. 223).

El monumento histórico ha sido sujeto y objeto privilegiado de la cultura visual de masas: el Romanticismo desarrolló un género literario característico como es el "libro de viajes" o los también llamados "repertorios pintorescos" (Ibáñez, 2006, p. 63). El concepto de viaje pintoresco, desde la perspectiva internacional, tendrá una fuerte repercusión desde las denominadas Misiones Heliográficas, patrocinadas por el gobierno francés, con el fin de documentar el estado histórico de los monumentos. En dicho proyecto participan autores como Gustave Le Gray desde 1851. Le Gray fotografía las Ruinas de Palermo en 1860 y las Ruinas de Baalbek en el viaje a Siria en el mismo año. En 1867 durante el viaje a Egipto realiza fotografías de las Ruinas de Karnak en 1867. Otros autores significativos de mediados del siglo XIX rea-

lizan fotografías de monumentos célebres de interés turístico y patrimonial como el caso de F.E. Le Dien que realiza un álbum de las Ruinas de Pompeya en el año 1853. Eugene Piot realiza fotografías las Ruinas de Atenas en 1852, así como las que captura de la Acrópolis (Alonso, 2016, p. 48-49). Siguiendo a Reyero (2005), podemos establecer que este tipo de fotografías pertenecen a una primera categoría que tenía una clara finalidad turística, ya que eran las realizadas por gran parte de los viajeros y turistas que recorrieron Italia entre 1840 y 1930. Mientras que en el s. XVIII el dibujo había permitido la constatación y el recuerdo de los monumentos y ruinas visitadas, siendo un claro ejemplo los dibujos pompeyanos de Montañés y los atribuidos a Luis de Madrazo; durante el siglo XIX la nueva técnica de la fotografía transformó, también los recuerdos y la visión de estos viajes (Reyero, 2005, p. 214) (Fig. 3).

Figura 3: Ruinas del anfiteatro de Pompeya, 1855-1865. Roberto Rive¿?



Fuente: Getty Museum Collection[15]

15 https://www.getty.edu/art/collection/object/10A1JR

4. LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE LOS MADRAZO

De estas cuestiones vamos a encontrar una representación interesante en manos de los Madrazo. Recordemos que la colección Madrazo del Museo del Prado, además de contener dibujos, estampas, libros, etc., incluye un importante conjunto de fotografías. Este conjunto de fotografías agrupa diversas colecciones procedentes de los distintos miembros de la familia, si bien la mayor parte de ellas fueron propiedad de Luis Madrazo. De muy variada temática y formato –hay retratos familiares, retratos de personajes célebres, imágenes de los estudios de Federico de Madrazo y Mariano Fortuny–, el conjunto más importante lo forman las fotografías que reproducen pinturas y esculturas –muchas de ellas de artistas contemporáneos con dedicatorias autógrafas y realizadas por destacados fotógrafos o editores como Laurent (Arroyo, 2020), Anderson o Goupil–, y las fotografías de monumentos arquitectónicos. Entre estas últimas se pueden mencionar dos grupos fundamentales, el de Charles Clifford, con fotografías de gran formato de diversos edificios de España –en ocasiones firmadas y fechadas–; y las de monumentos y vistas de Roma y sus alrededores, muchas de ellas desconocidas y realizadas por los fotógrafos de la escuela romana de mediados del siglo XIX, entre los que destaca Giacomo Caneva, del que se conserva un extraordinario conjunto de calotipos, algunos de ellos firmados[16].

Cabe señalar que no existe todavía ningún estudio, monografía o investigación específica sobre las fotografías de la colección Madrazo[17]. Sí que tenemos, como obligada referencia, el estudio conjunto de Latas y Becchetti (1997) sobre las fotografías de la colección de Bernardino Montañés. Es llamativa esta cuestión porque de nuevo volvemos a encontrar relación entre los Madrazo y Montañés, principalmente porque las fotografías de este último las coleccionó durante su estancia en Roma, que sabemos que compartió con Luis de Madrazo durante su pensionado, y a lo largo de las siguientes oca-

16 Barón, J., Docampo, J. y Matilla, J.M. sobre la Colección y biblioteca Madrazo en *Enciclopedia del Museo del Prado.* Disponible en https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-y-bibliotecamadrazo/7aad2cf0-13c2-404c-ba9f-ba045450200a [consultado el 14.03.2024].

17 Únicamente existe el trabajo sobre Federico de Madrazo y su interés por la fotografía. Véase Gallardo, 2015, p. 140-151

siones que visitó la ciudad. Se trata de un conjunto, el de Montañés, de gran valor documental, como señala Latas, "los especialistas en la Roma del siglo XIX han podido reconocer entre estos valiosos documentos algunas de las vistas más antiguas de las que se tiene noticia en relación con determinados lugares" (Latas y Becchetti, 1997). Ahora bien, de no menos valor e importancia documental podemos calificar el conjunto fotográfico de los Madrazo, del que vamos a resaltar algunos de los puntos coincidentes con la colección de Montañés.

En la colección del Prado se conservan cuatro fotografías de retratos en grupo de artistas, relacionadas con el pensionado de Luis en 1849. La fotografía titulada *Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma* (Inv. HF589)[18] es copia de la que se encuentra en la colección Montañés (nº1 del catálogo)[19] titulada *Artistas españoles en Roma* (Latas y Becchetti, 1997, p. 88-89) (Fig. 4). Ambas fueron realizadas por el fotógrafo Giacomo Caneva en Roma en abril de 1849. Esta fotografía la califica Latas como "una imagen para la historia" y dice lo siguiente: "el objetivo fotográfico del italiano Giacomo Caneva será el encargado de inmortalizar el incierto momento vivido por los jóvenes artistas españoles. Se trata de un documento histórico verdaderamente excepcional, que se constituye en el testimonio fotográfico más antiguo conocido sobre la presencia de artistas españoles en Italia aventajando en once años a la fotografía que hasta el momento se consideraba primera en antigüedad y que fue dada a conocer por el historiador E. Pardo Canalís" (Latas y Becchetti, 1997, p. 27).

18 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00589, Caneva, Giacomo, *Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma*, 1849. Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 194 mm.; Ancho: 258 mm.

19 Catálogo colección B. Montañés, nº 1. *Artistas españoles en Roma.* Giacomo Caneva, 1849, abril. Papel salado de negativo papel. 19.1 x 24.6 cm. Al pie, manuscrito por Bernardino Montañés: "Rodríguez, Fernández, Pagniucci, Montañés, Múgica, Jareño, Arbós, Shakery/ Gándara, Madrado, Caneva, Sáinz /Roma, abril 1849".

Figura 4: G. Caneva, Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma (1849).



Fuente: Museo Nacional del Prado.[20]

Dicho esto, resulta significativo que en la colección Madrazo se encuentre una copia de esta imagen, que pone de nuevo en escena el papel de Luis durante el pensionado. Sabemos que se trata de una copia positiva porque el encuadre y la toma es la misma, los personajes retratados se encuentran en la misma postura. Además, la fotografía de la colonia artística española en Roma, tomada en abril de 1849 por Caneva, junto al resto de calotipos conservados por Montañés, nos sirve para ilustrar la hasta hoy insospechada relación de amistad del pintor zaragozano y, seguramente, del resto de los artistas españoles con aquel grupo de pioneros de la fotografía en la capital pontificia, que Piero Becchetti ha bautizado como "Scuola Fotografica Romana" y que junto a Caneva, integraban el francés F. Flacheron (autor de

20 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-un-grupo-de-artistas-espaoles-en-roma/c5b9a2fd-93e6-4169-89ce-0b3f24b3f896

algunos de los calotipos de la colección Montañés) y el inglés Robinson, entre otros miembros (Latas y Becchetti, 1997, p. 27-28). Estos fotógrafos, junto a otros artistas jóvenes internacionales se reunían habitualmente en el Café Greco, situado cerca de la plaza de España. Utilizaron, normalmente el calotipo para realizar sus paisajes ya que con este procedimiento obtenían una textura y una gama tonal acorde con su concepción estética, que estaba en cierta medida, inspirada en la antigua escuela de paisajes desarrollada en Roma. El calotipo era también más fácil de usar que el daguerrotipo, la otra técnica que hemos visto dominante en la época, y les permitía hacer copias, ya que con el procedimiento de Daguerre solo se podían obtener imágenes únicas. De las otras tres fotografías del Prado (HF587, HF588 y HF590), procedentes del fondo Madrazo, dos son copias positivas idénticas, y son igualmente retratos de grupo de varios artistas en Roma, prácticamente con los mismos personajes que en la foto inicial, ya que podemos reconocer a Montañés y a Sáinz, entre otros, fácilmente. Están igualmente atribuidas a Caneva y sin duda fueron realizadas en Roma en un momento muy cercano a la fotografía de la colección de Montañés, que se supone que es en la que aparece la totalidad del grupo.

El valor estético, formal y documental de estas fotografías se puso de manifiesto cuando se realizó una exposición itinerante con la colección de Bernardino Montañés, fruto de la cual surgió el catálogo y la investigación de Latas y Becchetti a la que hemos aludido. Lamentablemente, en 2009, en la casa de subastas barcelonesa Soler y Llach Subastas Internacionales S.A. se vendieron en lotes individuales cada una de las fotografías que componían esta colección, con gran perjuicio y daño para la conservación de manera íntegra, y posteriores estudios, de este importante conjunto documental. El Museo del Prado adquirió en ese momento seis fotografías de Bernardino Montañés que pasan a formar parte de su colección fotográfica (HF687, HF688, HF689, HF690, HF691 y HF692). De ellas, destacamos aquellas que representan monumentos y ruinas arqueológicas de la ciudad de Roma, como el Foro de Trajano y la columna Trajana (Fig. 5), los Dioscuros capitolinos y la Iglesia de Santa María en Aracoeli y la Villa Colonna, con grandes restos marmóreos del Templo de Serapis en el Quirinal, que nos permitirán adentrarnos en la cuestión de la representación de monumentos y arqueología en la fotografía del siglo XIX.

Figura 5: G. Caneva, Columna de Trajano en el Foro, Roma (hacia 1848)



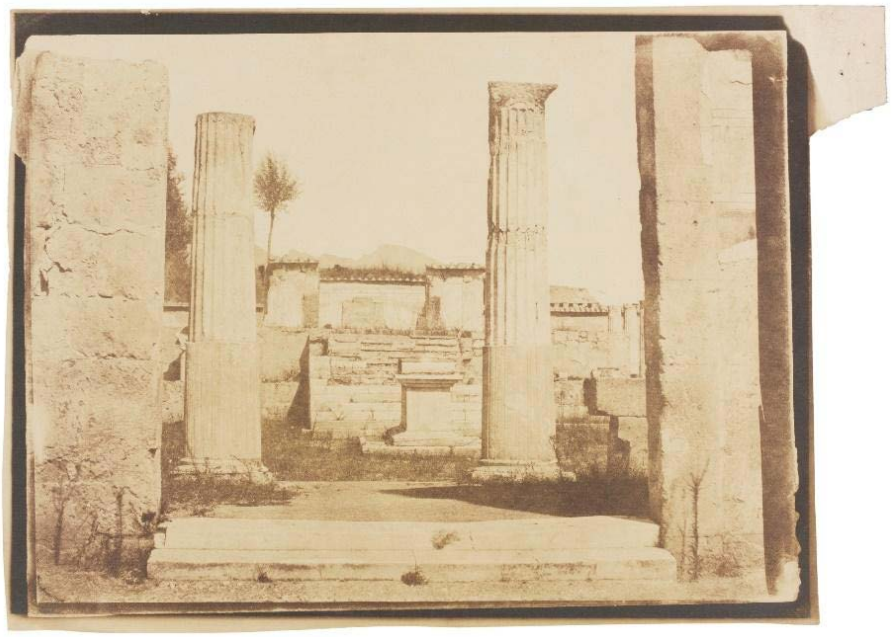
Fuente: Museo Nacional del Prado.[21]

De la colección fotográfica de los Madrazo se han seleccionado cuatro imágenes que son las que contienen la temática pompeyana, ya que existe un gran número de fotografías de diversos lugares y monumentos de Roma e Italia, que merecen sin duda un catálogo razonado y un estudio en profundidad, todavía pendiente. De estas, tenemos dos fotografías de ca-

21 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/columna-de-trajano-en-el-foro-roma/a49c50fd-072a-419b-9382-d1ab1123d98c?searchid=11da4684-e834-8250-c5af-a7069008dbeb

rácter monumental: *El templo de Venus en Pompeya visto desde el sur* (Inv. HF378)[22] (Fig. 6) y *la Vía de los sepulcros de Pompeya* (HF386)[23] (Fig. 7).

Figura 6: Anónimo, El templo de Venus en Pompeya visto desde el sur (1848-1852).



Fuente: Museo Nacional del Prado.[24]

La fotografía en la que aparece el Templo de Venus, en realidad se debe a un error y se trata del templo de Apolo. El Santuario de Apolo, excavado entre 1816-1817, se encuentra entre los lugares más antiguos de culto pompeyanos, construido en un punto estratégico, a lo largo de la vía que viniendo desde la Puerta Marina conducía al centro público de la ciudad. La elección del dios como culto fundador del asentamiento hace referencia a la presen-

22 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00378, Templo de Venus en Pompeya visto desde el sur, Anónimo (1848 – 1852), Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 250 mm.; Ancho: 181 mm.

23 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00386, Vía de los Sepulcros en Pompeya, Anónimo (1848-1852), Papel a la sal, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 182 mm.; Ancho: 241 mm.

24 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/templo-de-venus-en-pompeya-visto-desde-el-sur/cde677d1-9784-4a90-b064-152a7f000b5a

cia griega y etrusca en Campania. Excavaciones profundas han permitido descubrir las fases más antiguas, documentadas por vasijas, objetos votivos y decoraciones en terracota que nos documentan la presencia de un templo arcaico (siglo VI a.C.). Entre el siglo III y II a.C. el viejo edificio fue completamente renovado, hasta asumir la forma con la cual, con algún ligero retoque neroniano, llegó hasta los días dramáticos de la erupción: un templo sobre podio, rodeado por una zona con soportales que definía una corte en cuyo centro está el altar. Una secuencia de puertas abiertas en el muro oriental, un columnado monumental con a lo mejor una terraza que unía el santuario a la plaza forense: aquí se celebraban los juegos de los gladiadores y las representaciones teatrales de los *ludi Apollinares* (juegos Apolíneos), las fiestas en honor del dios central sobre la iniciación de los jóvenes y de las jóvenes que en Apolo y en su gemela Diana reconocían los *numi tutelari* (divinidades de tutela) (VV.AA., 2015, p. 86).

Tradicionalmente se había atribuido el Templo a Venus, debido al descubrimiento en el área sacra de las estatuas de mármol de Venus y Hermafrodito y una famosa inscripción del *duoviri M. Holconius Rufus* y *C. Egnatius Postumus* sobre la construcción del muro propiedad de *Col (oniae) Ven (eriae) Cor (neliae*), que hacía referencia al cerramiento de los accesos al recinto y el posterior levantamiento del muro para proteger el templo de la vista de las casas circundantes. Posteriormente, en 1884, el edificio fue correctamente atribuido a Apolo, tras haberse encontrado una estatua de bronce dividida en varias partes (Carolis, 2019, p. 30; Carroll & Godden, 2000, pp. 743-754).

Una vez aclarado el error de identificación del templo, lo interesante es que, aunque esta fotografía del Prado figura como de autor anónimo, en otras series fotográficas de autores reconocidos como Sommer encontramos que el error se mantenía[25]. En el catálogo de sus fotografías dedicadas al templo, con su numeración original nº 1203 y 1204, 1263 y 1264, aparecen bajo el título "Tempio di Venere. Pompei"[26], como era habitual y constante en la leyenda del ángulo inferior izquierdo, junto a su numeración. Las fotografías recogidas en este *Álbum* al que hacemos referencia y objeto de estudio por

25 Por la similitud en la vista y el encuadre, se ha utilizado para su correcta identificación las fotografías de Sommer, recogidas en Carolis, 2019.

26 Se corresponden con las imágenes del catálogo nº 4-5, 41 y 42 (Carolis, 2019, p. 30).

Ernesto de Carolis, abarcan una cronología de ejecución de entre 1860 y 1867 (Carolis, 2019, p. 27), lo que encaja con el todavía existente error del templo de Venus-Apolo hasta 1884.

La fotografía de los extranjeros contribuyó a definir los acercamientos posteriores y la primera imagen de países como Italia. El conocido fotógrafo Giorgio Sommer, nacido en Frankfort, influyó de forma determinante en la formación de una imagen popular italiana. Sommer llegó a Italia y, poco después abrió estudios, casi simultáneamente, en Roma y Nápoles. Sus establecimientos se convirtieron pronto en centros florecientes que acogieron visitas constantes y estancias de artistas extranjeros, pertenecientes a academias o institutos de sus propios países.

La finalidad de las expediciones fotográficas que Sommer sufragó y protagonizó era la documentación de los lugares más representativos del arte de la península Itálica. Así, por ejemplo, sus tomas testimonian las transformaciones de la ciudad de Pompeya tras las excavaciones llevadas a cabo en las termas Estabianas en 1824. Pompeya, siempre presente en las fotografías de esta época, simbolizaba a la perfección la grandeza del pasado romano. La temática de las fotografías de Sommer respondía a la demanda de los turistas. Para responder a esta demanda, Sommer documentó principalmente al arte y los hallazgos arqueológicos, destacando sus series sobre los Museos Nacionales y Pompeya (Reyero, 2005, pp. 231-233). En la antigua Roma, Sommer trabajó bajo la atenta mirada de Fiorelli, entonces director de las excavaciones que se llevaban a cabo en la ciudad. Sin embargo, Sommer imprimió siempre ciertas características a sus tomas que le alejan de unas vistas estrictamente documentales. Así, cuando fotografió la colección de esculturas del museo de Nápoles, Sommer incluyó en sus encuadres el ambiente del Museo que rodeaba cada una, en vez de limitarse estrictamente a las piezas (Reyero, 2005, pp. 231-233).

Con respecto a la otra fotografía monumental que hemos seleccionado (Inv. HF386), sus características técnicas son similares a la HF378, que acabamos de explicar. Nótese que en ambas fotografías el papel presenta una especie de lengüeta en el ángulo superior para permitir mejor su manipulación, evitando dañar la imagen. No presentan tampoco ningún tipo de soporte protector o paspartú. En esta segunda imagen aparece representada la Vía de los Sepulcros, vista muy habitual en las representaciones de Pompeya desde su descubrimiento. En el itinerario "obligatorio" de la

visita a las excavaciones de Pompeya, la *Vía de los sepulcros* era el punto de llegada, por lo que la mayoría de los denominados "vedutisti" de los siglos XVIII y XIX dibujan o pintan, con técnicas diversas y siguiendo los cánones teóricos del momento, alguna de las zonas de esta conocida necrópolis (Latas, 1999, p. 46).

Figura 7: Anónimo, Vía de los sepulcros de Pompeya (1848-1852)



Fuente: Museo Nacional del Prado.[27]

Podemos ver que la vía corta diagonalmente la imagen. Lo que más destaca es a la izquierda, la masiva presencia de dos sepulcros de altar sobre una base escalonada y más atrás, siguiendo la vía, una tumba cilíndrica sobre

27 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/via-de-los-sepulcros-en-pompeya/1e7900dd-e688-4ba8-ad97-82279d7b9383

un podio rectangular, detrás se puede ver el escarpe que delimita el área desenterrada. A la derecha hay una tumba con un alto podio rectangular cubierto de *opus reticulatum.* En la producción fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX son muy frecuentes las imágenes relativas a *Via delle Tombe* realizadas no solo por Sommer sino también por los otros talleres activos en Nápoles, con diferentes encuadres tanto de los monumentos funerarios individuales como de los sectores de la vía, a veces con la presencia de figuras en movimiento o en diálogo entre sí (Carolis, 2019, pp. 32-33).

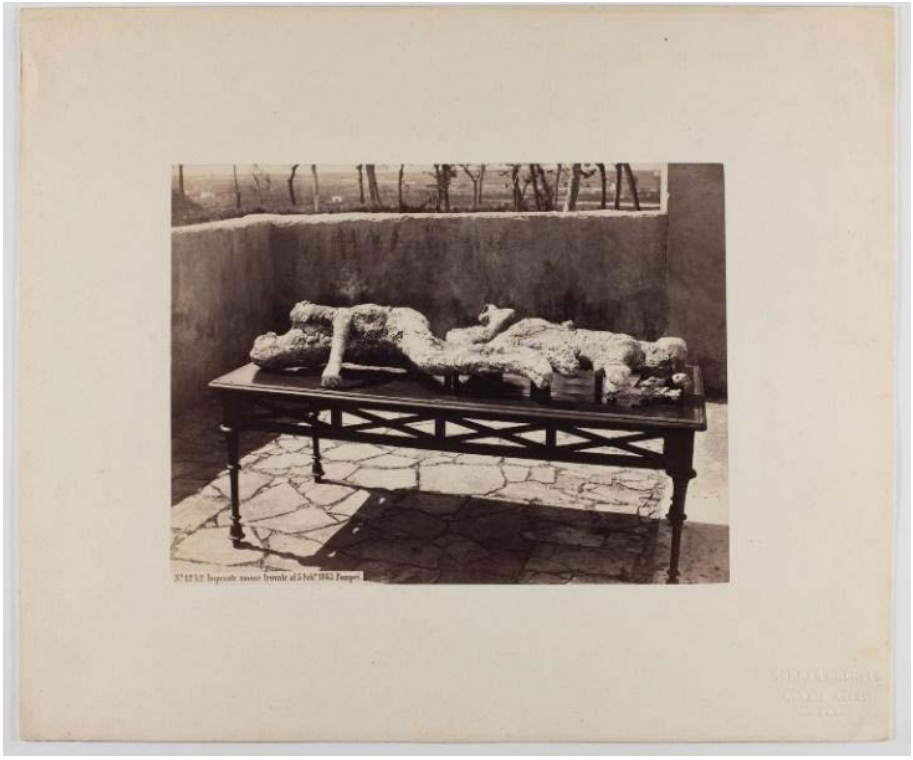
La conocida como "Vía de los Sepulcros" es la necrópolis de la Puerta de Herculano, que se extiende a lo largo de la calzada que conduce a Nápoles, y se utilizaba ya durante los primeros siglos de vida de Pompeya, aunque los edificios funerarios actualmente visibles se pueden datar a partir del siglo I a.C. en adelante. Las tumbas monumentales ilustran los tipos funerarios más difundidos de la época. Al salir por la Puerta de Herculano, a la izquierda, se pueden ver dos tumbas constituidas por un asiento semicircular de toba, llamado *schola* (del griego *schole*), características de Pompeya y dedicadas por la asamblea de la ciudad a los ciudadanos ilustres y merecedores. Uno de estos conserva la inscripción con letras grandes del dueño de la tumba, la sacerdotisa pública *Mamia*, muerta alrededor del año 29 d.C., que hizo construir el Templo del Genio de Augusto en el Foro. Otras sepulturas se han construido en un alto podio con la forma de altar, como la de *Naevoleia Tyche* y *Munatius Faustus* con la representación del doble asiento, símbolo del honor concedido de sentarse en primera fila en el teatro y de una nave que entra en el puerto. La necrópolis fue hallada y excavada entre 1763 y 1838 aproximadamente (VV.AA., 2015, p. 75). La contemplación de estas vistas o muy similares sería aproximadamente lo que Luis de Madrazo y Bernardino Montañés verían durante su pensionado; y este durante los siguientes viajes, al igual que años más tarde, también, Ricardo de Madrazo.

Las siguientes fotografías que señalamos de la colección Madrazo son *Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863* (Inv. HF 229)[28] (Fig. 8) e *Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863*

28 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00229, Sommer & Behles, Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863 – 1866), Albúmina, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 177 mm.; Ancho: 236 mm.; Alto segundo soporte: 312 mm.; Ancho segundo soporte: 369 mm.

(Inv. HF 230)[29] (Fig. 9). Ambas de nuevo presentan las mismas características técnicas y se encuentran montadas y protegidas sobre una cartulina o paspartú blanco con el sello seco a la izquierda de la marca comercial "SOMMER & BEHLES/ ROMA E NAPOLI" y las características leyendas en la parte inferior de la imagen con la numeración original del catálogo (nº 1242 y 1243).

Figura 8: Sommer & Behles, Improntas humanas halladas en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866)



Fuente: Museo Nacional del Prado.[30]

29 Museo del Prado. Nº Inventario: HF00230, Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863 – 1866), Albúmina, Papel fotográfico. Dimensiones: Alto: 173 mm.; Ancho: 232 mm.; Alto segundo soporte: 312 mm.; Ancho segundo soporte: 369 mm.

30 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/improntas-humanas-halladas-en-pompeya-el-5-de/fe563cdc-53b1-494f-8a7f-e6b391052149

Figura 9: Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866)



Fuente: Museo Nacional del Prado.[31]

Estas dos fotografías de Sommer se relacionan con las campañas de investigación llevadas a cabo por Fiorelli a principios de la década de 1860. Fueron tomadas en las habitaciones de un edificio, llamado *Casa del Cadaveri di Gesso* (VI Ins. Occ. 17, 27), construido sobre las estructuras de la pared de una *domus*, con entrada en *Via Consolate*, destinado a albergar la Escuela Arqueológica de Pompeya desde 1866. Posteriormente, en 1875, todos los

31 https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/impronta-humana-hallada-en-pompeya-el-5-de/1afa72e5-f258-4f9e-8c95-3a34f999518a

moldes encontrados en Pompeya fueron transportados al Museo Pompeyano junto a Porta Marina.

Las imágenes muestran a tres de las cuatro víctimas, identificadas como un grupo familiar en fuga, descubiertas entre el 3 y el 7 de febrero de 1863 en la capa de ceniza del *Vicolo di Augusto*, en la intersección de las *Insulae* 10-11-13-14, desde entonces llamado *Vicolo degli Scheletri*. El primero retoma los modelos de dos niñas cuyos cuerpos se encontraron uno frente al otro con las piernas entrelazadas, el segundo un hombre de mediana edad con un físico robusto, estatura alta y un anillo de hierro en el dedo de la mano izquierda que se ha conocido como *pater familias* (Carolis, 2019, p. 43). El interés y la sorpresa que despertó este descubrimiento se puede encontrar en la literatura contemporánea, de la que informamos un célebre pasaje de Monnier

> El año pasado, en una pequeña calle bajo una montaña de ruinas, los excavadores descubrieron un espacio vacío, en el fondo del cual aparecieron algunos huesos. Inmediatamente llamaron al Sr. Fiorelli, quien tuvo una idea brillante. Derritió un poco de yeso que inmediatamente se vertió en el agujero, y lo mismo se hizo en otros puntos donde se creía ver huesos similares. Luego de esto, se removió inmediatamente la costra de piedra pómez y ceniza endurecida que había envuelto lo que se buscaba. Retirados estos materiales, aparecieron cuatro cadáveres. Todos pueden verlos ahora en el Museo de Pompeya. Nada más conmovedor que este espectáculo. No son estatuas, sino cuerpos humanos modelados por Vesubio; los esqueletos siguen ahí en esos sobres de yeso que reproducen lo que el tiempo hubiera destruido, lo que ha conservado la ceniza húmeda, es decir, la huella de la ropa y la carne, casi diría la vida. Los huesos pasan aquí y allá por algunos puntos donde el yeso no podría llegar. No existe nada parecido en ningún otro lugar. Las momias egipcias están desnudas, negras, aterradoras de contemplar; ya no tienen nada en común con nosotros; se colocan, para el descanso eterno, en una actitud de convención. Pero los pompeyanos desenterrados son seres humanos que se nos presentan en el momento en que estaban a punto de morir. (Monnier como citado en Carolis, 2019, p. 44)

En él se habla del método del molde, inventado por Fiorelli en 1863, que permite devolver los cuerpos de los pompeyanos a la actitud en la que la muerte los sorprendió (Etienne, 1992, pp. 29-30) (Osanna, Capurso & Masseroli, 2021). Igualmente encontramos otro pasaje interesante en una guía de viajes sobre *Europa pintoresca*, que dice lo siguiente:

> Con frecuencia se hallan esqueletos entre las cenizas volcánicas que, habiéndose solidificado, conservaron la forma primitiva de aquellos. Últimamente los trabajadores se han valido con buen resultado de un procedimiento para sacar con yeso el molde exacto del cuerpo. En algunos esqueletos se reconoce que las personas a quienes pertenecían sucumbieron muy pronto, pues tienen los brazos levantados y los dedos crispados como por efecto de la agonía. El molde de una joven, probablemente de diez y seis u ocho años, y de graciosas formas, represéntala echada de bruces, con el rostro oculto por el brazo, como si en su desesperación no hubiera querido ver la escena de horro que se ofrecía a sus ojos. También se encontró el cuerpo de un perro, completamente encorvado, cual si hubiese sucumbido sufriendo violentas convulsiones (VV.AA., 1882, p. 258).

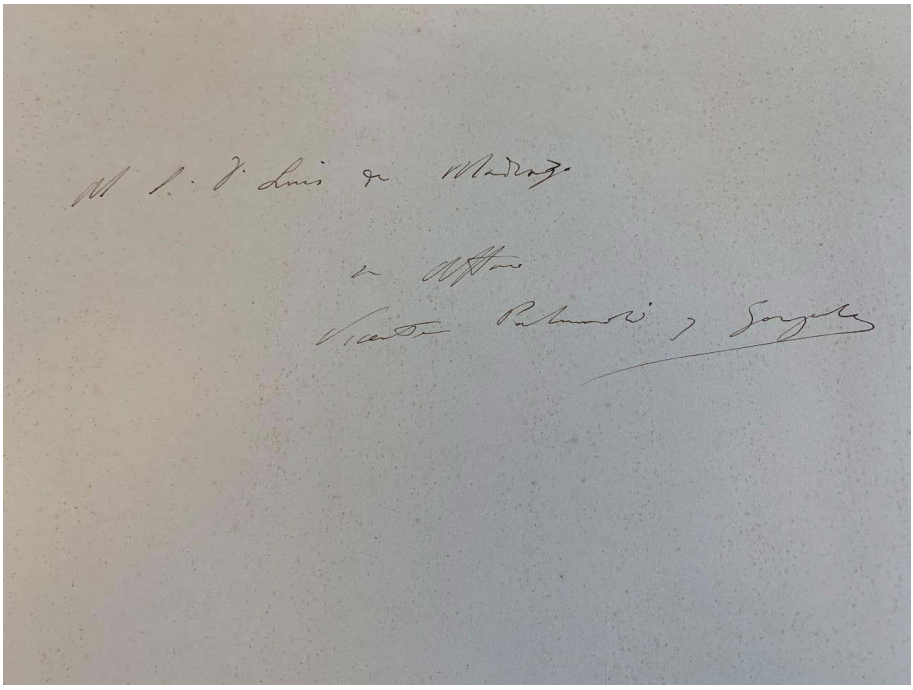
Este método resulta fundamental y marcará un hito en la arqueología pompeyana. Tanto es así que en 2020 fue utilizado de nuevo este método del yeso para sacar a la luz los restos de dos nuevos cuerpos, el de un noble y su esclavo mientras intentaban huir.

Con respecto al sentido de ambas fotografías, podemos encontrar una pequeña referencia en el epistolario de los Madrazo. En una carta dirigida a su padre Federico, Ricardo al final de la misma escribe lo siguiente: "Acabo de venir de Pompeya y os mando esas fotografías. Repara el último cadáver descubierto ¡Qué conservado está!" (Madrazo, 2017, p. 257)[32]. Sobre ellas, los autores de la edición, Ana Gutiérrez Márquez y Pedro J. Martínez Plaza, en una anotación al pie, señalan que esas fotografías que refiere Ricardo serían las que conserva el Prado (Inv. HF229 y HF230). Sin embargo, habiendo examinado las fotografías *in situ*, y fotografiado el anverso y reverso, se encuentra en ambas una dedicatoria escrita a mano que dice lo siguiente: "Al Sr. D. Luis de Madrazo / En atención Vicente Palmaroli y González"[33] (Fig. 10). Esta dedicatoria plantea la cuestión de si realmente ambas fotografías son a las que se refiere Ricardo, que solamente se relacionaron con la referencia epistolar por la temática del cadáver descubierto, pero la cuestión parece más compleja.

32 Madrazo, 2017, p. 257. Carta a Federico de Madrazo, Portici, 11/09/1874.

33 Transcripción de la autora.

Figura 10: Sommer & Behles, Impronta humana hallada en Pompeya el 5 de febrero de 1863 (1863-1866).



Fonte: Museo Nacional del Prado, detalle del reverso, tomada de la autora.

Bien es cierto que, desde la introducción de la fotografía en Italia, el viajero culto, que disfrutaba de una cierta preparación clásica y de un gusto por el clasicismo y por la Antigüedad, procuraba la adquisición de una serie de fotografías, de tamaños variables, que incorporaba a su álbum como recuerdos visibles de su viaje a Italia. Antes de la difusión de la fotografía de amateur, los turistas del s. XIX confiaron en los fotógrafos comerciales para obtener esos *souvenirs* de los monumentos y paisajes que veían en sus viajes. Muchos fotógrafos se ganaron la vida gracias a este tipo de tomas (Reyero, 2005, p. 212), pero la aparición de la inscripción referente a Vicente Palmaroli hace que planteemos que fue un regalo y/o envío de este a Luis de Madrazo.

En primer lugar, Palmaroli fue discípulo de Federico de Madrazo y era uno de los más asiduos a su taller, junto con Sans Cabot, Casado del Alisal, Rosales y Zamacois. Eran condiscípulos de Raimundo y visitaban al maestro en busca de consejos y ayuda, y se reunían a menudo en el taller de Luis (López y Ayxelà, 2007, p. 30). Sabemos también que residió en Italia hasta 1865, concretamente en Roma, Florencia y Nápoles (Recio, 2012, p. 72), y volvió a visitar el país en alguna ocasión más, por lo que pudo perfectamente visitar Pompeya y adquirir estas fotografías como *souvenir* para obsequiar a Luis. Además, con Luis de Madrazo ya había tenido un par de encontronazos referidos a temas profesionales, como el acceso a una plaza de académico en la sección de pintura, que el propio Luis se vio obligado a rechazar para evitar de nuevo favoritismos, quedando únicamente para el puesto Palmaroli, siendo nombrado además por Federico de Madrazo y actuando su hermano Pedro como secretario (López y Ayxelà, 2007, p. 88). En 1866-67 realiza Luis un retrato de Palmaroli, como signo de reconciliación en el enfrentamiento de intereses en la Exposición Nacional de 1862 en la que el jurado, retirando a los retratos presentados por Madrazo la recompensa que la opinión general le había adjudicado, le quiso dar una primera medalla también en el género del retrato a Palmaroli (Casado, 1997, pp. 114-115). Podemos decir que estas fotografías formarían parte de esos intentos de reconciliación a modo de detalle y que seguramente fueron un obsequio intencionado de Palmaroli a Luis, al enviarle las últimas novedades arqueológicas que se estaban produciendo en Pompeya -recordemos que estuvo en Italia hasta 1865 y el descubrimiento de los cuerpos se produjo en 1863-, buscando traer a su memoria los gratos recuerdos de su etapa de pensionado. Quedan por tanto abiertas las posibilidades para identificar las fotografías a las que se refiere Ricardo, teniendo en cuenta que el Prado cuenta con aproximadamente 675 fotografías procedentes de de la colección Daza-Madrazo, aunque es cierto que únicamente estas dos representan los famosos moldes de cuerpos pompeyanos; todavía a falta de una investigación en profundidad y acompañadas de una catalogación razonada.

En conclusión, hemos destacado la importancia de algunos personajes de la familia Madrazo como Ricardo que a través de sus cartas se convierte en cronista del ambiente napolitano y visitante fascinado por las ruinas de Pompeya y Herculano, por el Vesubio y por los moldes de las víctimas de la erupción. Y hemos incluido una pequeña mención a una parte de la colección fotográfica de los Madrazo, con una seleccionada representación de imágenes de las ciudades

napolitanas, a la luz de las nuevas posibilidades que ofrecía la fotografía en el siglo XIX y especialmente la fotografía monumental y arqueológica.

REFERENCIAS

Bullough Ainscough. R. (2020). *Charles Clifford y su imagen de España*. [Tesis Doctoral Universidade Complutense de Madrid]. Docta Complutense. https://eprints.ucm.es/id/eprint/55801/

Gómez Alonso, R. (2016): Fotografía y ruina en el siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, (12), 39-60.

Miguel Arroyo, C. (Org.). (2020). *J. Laurent: Un pionero en las colecciones españolas.* Ministerio de Cultura.

Carolis, E. de (2019). *Pompei nell´obiettivo di Giorgio Sommer. Un album fotografico inedito*. Bibliopolis.

Carroll, M., & Godden, D. (2000). The Sanctuary of Apollo at Pompeii: Reconsidering Chronologies and Excavation History. *American Journal of Archaeology*, *104*(4), 743-754.

Casado Alcalde, E. (1997). Luis de Madrazo y Kuntz. El pintor Vicente Palmaroli. In *Artistas pintados. Retratos de Pintores y Escultores del Siglo XIX en el Museo del Prado* (pp. 114-115). Museo del Prado; Ministerio de Educación y Cultura; Àmbit.

Etienne, R. (1992). *Pompei. La città sepolta* (Coleção Storia e civiltà). Universale Electa Gallimard.

Pérez Gallardo, H. (2015). Mezclar la industria y el arte: Federico de Madrazo y la irrupción de la fotografía en el arte español. In Museo del Romanticismo*Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera: Pintores del Romanticismo español* (pp. 140-151). Ministerio de Cultura y Deporte.

Gallego, J. (1985). De Don José a Cocó o el arte de ser griego. In M. Agulló (Org.), *Los Madrazo: una familia de artistas* (pp. 45-54). Ayuntamiento de Madrid.

Díez García, J. L. (1994). *Federico de Madrazo. Epistolario,* (v. 1 y 2). Madrid: Museo del Prado.

Díez García, J. L. (1998). *José de Madrazo. Epistolario*. Fundación Marcelino Botín.

Varas Ibáñez, I. G. (2006). La representación del monumento en el siglo XIX: tiempo, lugar y memoria antes las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental, *Papeles del partal*, (3), 49-69.

Hernández Latas, J. A. & Becchetti, P. (1997). *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección de Bernardino Montañés*. Diputación.

Hernández Latas, J. A., Guiral Pelegrín, C., & Motalac Carrillo, A. (1999). *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés (1849)*. Institución Fernando el Católico.

González López, C., & Martí Ayxelà, M. (Orgs.). (2007). *El mundo de los Madrazo.* (Colección de la Comunidad de Madrid). Consejería de Cultura y Deportes.

Gutiérrez Márquez, A., & Martínez Plaza, P. J. (Eds.). (2017). *Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo* (Coleção Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado, v. 1). Fundación María Cristina Masaveu Peterson; Museo Nacional del Prado.

Osanna, M., Capurso, A., & Masseroli, S. M. (Eds.). (2021). *I calchi di Pompei da Giuseppe Fiorelli ad oggi.* (Coleção Studi e Ricerche del Parco Archeologico di Pompei, v. 46). L'Erma di Bretschneider.

Romero Recio, M. (2012). *Viajeros españoles en Pompeya (1748 – 1936): Ecos de un descubrimiento*. Polifemo.

González Reyero, S. (2005). *La aplicación de la fotografía a la arqueología en España (1860-1960): 100 años del discurso arqueológico a través de la imagen* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].

VV.AA. (1882). *Europa pintoresca: Descripción general de viajes* (v. 2). Montaner y Simón.

VV.AA. (2015). *Guía de las excavaciones de Pompeya.* Superintendencia de Pompeya. https://pompeiisites.org/wp-content/uploads/Pompeii_ES.pdf

LAS BAILARINAS POMPEYANAS DEL "RETRETITO REGIO" SEGOVIANO

POMPEIAN DANCERS OF THE SEGOVIAN "RETRETITO REGIO"

María Martín de Vidales García[1]

RESUMEN: El descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio en el siglo XVIII condicionó la forma en la que se entendía la Antigüedad al poder acercarse de forma tan inminente a la cotidianeidad de la antigua Roma. No obstante, uno de los ámbitos que más se vio afectado por este nuevo conocimiento fue el del arte. Numerosos artistas estuvieron sujetos a una nueva corriente estilística en la cual el predominio de los elementos clásicos fundamentó su desarrollo. Esta recepción clásica se puede distinguir de forma determinante en numerosas obras de arte que se realizaron a partir de los hallazgos arqueológicos. En este artículo se pretende analizar uno de estos ejemplos, la decoración del denominado "Retretito Regio" del Ayuntamiento de Segovia. En este espacio realizado en el siglo XIX no solo se distingue la huella del Neoclasicismo, tan característica del momento, sino que puede apreciarse el uso de varios elementos clásicos procedentes de la cultura pompeyana. Las excavaciones y la diligencia con la que se documentaron todos los hallazgos de éstas conformaron una vía de aprendizaje para muchos de los artistas que en ese momento se estaban formando y educando. Así, fue común que los pintores recurriesen a estos motivos clásicos cuando recibían encargos en los cuales disponían de cierta libertad, obteniendo de esta manera espacios en los cuales la decoración pompeyana asumió un importante cometido. En definitiva, se considera oportuno conocer con detalle en qué

1 Universidad Isabel I. Email: maria.martindevidales@uil.es ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2480-1382. Esta publicación forma parte del proyecto de I+D+i "La Antigüedad modernizada: Grecia y Roma al servicio de la idea de civilización, orden y progreso en España y Latinoamérica", PID2021-123745NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER.

medida este tipo de decoración pompeyana gozó de cierto prestigio, cuáles fueron los preceptos que determinaron su uso y si los esquemas compositivos como los que presentaba el espacio segoviano se repitieron.

Palabras clave: Pintura decorativa; Pompeya; Bailarinas de la Villa de Cicerón; Ayuntamiento de Segovia; Retrete regio.

ABSTRACT: The discovery of the cities buried by Vesuvius in the 18th century conditioned the way in which Antiquity was understood by enabling a much closer examination of the daily life of ancient Rome. However, one of the areas that was most affected by this new knowledge was art. Numerous artists were subjected to a new stylistic current in which the predominance of classical elements influenced their development. This classical reception can be decisively distinguished in numerous works of art that were made after the key archaeological discoveries. The objective of the article is to analyze an essential example, the decoration of the so-called "Retretito Regio" of the Segovia City Council. In this designated space built in the 19th century, not only can we see the traces of Neoclassicism, so characteristic of the time, but we can also observe the use of several classical elements from Pompeian culture. The excavations and the diligence in which all their findings were documented, formed a learning path for many of the artists who were being trained and educated at that time. So, it was common for painters to resort to these classical motifs when they received commissions in which they had freedom of style, obtaining areas in which Pompeian decoration assumed a vast role. In conclusion, it is considered appropriate not only to acquire knowledge about this type of Pompeian decoration, which owned a certain prestige, but also comprehend the precepts that determined its use, and whether compositional schemes such as those presented in the Segovian space have been repeated afterwards.

Keywords: Decorative painting; Pompeii; Dancing Maenads, from the Villa of Cicero; Segovia City Council; Royal Toilet

LAS *DANZATRICE* COMO SÍMBOLO DE RECEPCIÓN CLÁSICA

El descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio influyó de forma decisiva en la concepción de lo que se entendía por la Antigüedad clásica. En el ámbito artístico el influjo pompeyano fue constante y, además, no solo se distingue en Europa, sino que llegó a ser un fenómeno cultural al otro lado del Atlántico (Recio, 2023; Recio, Salas Álvarez, y Buitrago, 2023). La Antigüedad clásica había sido un referente artístico desde el Renacimiento, pero con el hallazgo de las ciudades campanas las directrices se consolidaron como parámetros más fijos, los modelos pompeyanos se repitieron de forma constante en las producciones artísticas y se establecieron criterios unificados en cuanto a cómo se entendía el arte clásico, sobre todo, el romano.

De esta forma, es fácil distinguir ejemplos en numerosas ciudades europeas y americanas en las cuales la huella pompeyana determinó el carácter decorativo de la obra de arte en cuestión, distinguiéndose una tendencia por la representación de esquemas neoclásicos. Sin duda, uno de los motivos decorativos más recurrentes en este momento, el cual se repitió de forma constante en el abanico de obras de los diferentes artistas, fue el de las denominadas bailarinas pompeyanas o *danzatrice della Villa di Ciceron*[2]. Recibieron este nombre porque estas figuras fueron descubiertas en la llamada Villa de Cicerón y su importancia reside en la determinante y elevada influencia que ejercieron en la arquitectura y decoraciones neoclásicas (Ciardiello, 2012).

Pero ¿qué representaban realmente estas figuras? En realidad ¿eran bailarinas? Se ha considerado que son representaciones de ménades y, por ello, al igual que sucedía con las bacantes, se las representaba artísticamente en una actitud de baile muy característica y sensual. Seguramente sea la razón por la cual los primeros comentaristas optaron por afirmar que estaban danzando, aunque algunos autores contemporáneos, como Nancy Ramage (2013), aseguran que no bailan, sino que, simplemente, están flotando en el aire . De cualquier manera, sea volando o bailando, las figuras femeninas de la Villa de Cicerón se caracterizan por la gracia y elegancia con la

2 Como se ha comentado, las bailarinas de la Villa de Cicerón se hicieron presentes en ejemplos artísticos de varios países de América y Europa. Inglaterra fue un buen ejemplo de ellos, pues los nuevos conocimientos adquiridos gracias a las expediciones arqueológicas incitaron nuevas publicaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y, como consecuencia, evolucionó el repertorio de formas clásicas ligadas al Renacimiento que se había utilizado hasta el momento (Engel, 2006).

que disponen sus cuerpos, además de resaltar por haber sido concebidas con un riquísimo potencial expresivo. Además de su belleza, resaltaba la técnica de la pintura, de gran calidad con un color que se había aplicado a través de pinceladas rápidas y seguras que exaltaba la vivacidad del movimiento de cada una de ellas, así como la transparencia de sus velos (Osanna, Caracciolo & Gallo, 2015). En general, suelen aparecer vestidas con túnicas translucidas que permiten vislumbrar sus líneas femeninas. Algunas han dejado el pecho al descubierto, y las telas se deslizan a partir de la cadera, mientras que otras llegan incluso a cubrir sus cabezas otorgando a la figura un carácter más de profetisa que de ménade. En sus manos portan instrumentos de música que parecen tañer, mientras que otras sujetan cestos o báculos típicos de Dioniso.

Estas figuras llegaron a ser un verdadero icono del mundo clásico y, en especial, de Pompeya. Se comenzaron a conocer gracias a la conocida publicación de *L'Antichità di Ercolano Esposte* que recogía sus reproducciones en los libros I y III, dibujadas por Camillo Paderni y grabadas por R. Pozzi o G. Morghem de manera muy precisa, obteniendo un resultado de gran correspondencia con el original (Sampaolo, 2016). Todo este interés que demostró el rey y su equipo de trabajo al documentar sus avances responde a la conciencia que se estaba comenzando a tener de la arqueología como ciencia. Autores como Rosaria Ciardiello (2007) consideran que la obra de *l'Antichità di Ercolano Esposte* fue el resultado de una maniobra política del propio rey que estaba seguro de encontrar fama internacional a través del descubrimiento, a lo que se le achaca los celos que demostraba con los trabajos.

Estas figuras fueron recortadas por la corte borbónica en un intento por conservarlas que ha producido cierta dificultad al tratar recientemente de obtener su verdadera colocación en los muros. Lo cierto es que hoy en día, aunque han sido varios los autores que han enfocado su trabajo en recomponer la composición original, no es seguro todavía su disposición inicial. Ya recortadas fueron vistas por muchos viajeros como Winckelmann que, aunque hasta su tercer viaje en 1764 no visitó la Villa, ya había contemplado las pinturas en 1762 (Ciardiello, 2019).

Contemplar estas pinturas causaba auténtico fervor. La atracción que suscitaron estas figuras no pasó desapercibida para los artistas y se pueden distinguir numerosos ejemplos artísticos en los cuales se utilizaron estos motivos decorativos, sobre todo, a partir del siglo XIX. Entre ellos, destaca en Inglaterra la decoración de la Sala Pompeyana del Garden Pavi-

llon del Palacio de Buckingham[3]. Otros ejemplos en los que aparecieron los motivos de las bailarinas fueron Great Packington en Warwickshire edificio donde Joseph Bonomi diseñó una Galería Pompeyana. También en la cúpula de Heaton Hall James Wyatt se reprodujeron las famosas bailarinas pompeyanas situándolas de forma individual sobre paneles en los que se incluía decoración pompeyana, así como en la Villa Ickworth House construida bajo la dirección del arquitecto Mario Asprucci y el decorador Grace donde destaca una Sala Pompeyana con bailarinas como decoración de los muros.

En el ámbito alemán, la atracción por el revival arqueológico fue interpretada por los arquitectos que escogieron decoraciones pompeyanas. Esta realidad se aprecia en el Castillo de Wörlitz, la habitación pompeyana del castillo de Ludwigsburg o las decoraciones del Palacio de Charlottenhof del arquitecto Friedrich Schinkel, donde se debe destacar, sobre todo, la decoración del pórtico de entrada donde se han dispuesto, en un friso situado en la fachada, figuras femeninas con vivaces colores que recuerdan a las bailarinas pompeyanas.

En Francia, las iniciativas del gobierno napoleónico se caracterizaron por una atracción de la arquitectura pompeyana (Mangone, 2016). Destacó François Mazois, primer arquitecto que estuvo formándose en Italia, en concreto, en Nápoles gracias al Grand Tour experiencia que le permitió publicar estudios analíticos en estampa como su obra *Les ruines de Pompei.* Fue ejemplo de otros artistas que acudieron a formarse a la Villa Medici donde se forjó una fuerte atracción por los valores del clasicismo. Destaca como uno de los ejemplos más notables el Château de Malmaison en el cual aparecen bailarinas pompeyanas de grandes dimensiones en una de sus salas imprimiendo así el estilo neoclásico en la decoración del castillo.

La consolidada tradición neoclásica permitió que en los países nórdicos también se proliferara en ornamentos inspirados en las decoraciones

3 Esta renovada decoración basada en motivos pompeyanos se manifestó, sobre todo, en las grandes casas de campo destacando los trabajos de Robert Adam, James Stuart o James Wyatt. Obras como *The work of Architecture* (1773-74) de Adam influyó gran parte de la decoración anglosajona del momento. Estas obras derivaron la publicación de otros ensayos como *The decorative work of Robert & James Adam* en la cual se puede apreciar diseños como el que se aprecia en pantalla un dibujo de la decoración prevista para un techo en la Queen's House. Las figuras femeninas que se asimilan con las bailarinas aparecen en los ángulos de la composición, al igual que puede apreciarse en la Sala etrusca de Osterley Park diseñada también por Robert Adam. El artista realizó también la decoración de la Syon House, considerándose como su primera obra maestra y en la que pudo optar por una decoración neoclásica destacando el uso revolucionario del color.

de la ciudad vesubiana. Así, se puede afirmar que Pompeya también ocupó un largo e importante lugar en la cultura nórdica pues el Grand Tour permitió que se apostase por la formación clásica y fueron muchos los jóvenes arquitectos nórdicos que llegaron a Nápoles madurando su conocimiento sobre Pompeya (Mangone, 2016). Es de resaltar la decoración de una de las salas del apartamento de Christian Ludvig Maag en Copenhagen o el Palacio Real de Oslo, ambos con presencia de estos motivos decorativos.

Como no podía ser de otra manera, Italia participó de esta corriente y la aparición de las bailarinas o *danzatrice* fue algo común en las decoraciones realizadas a partir de la segunda mitad de siglo. Sobresale la Villa Pignateli en Nápoles cuyo Salón Pompeyano presenta sus muros con decoración de este tipo y la decoración del atrio del Palacio Feltrinelli realizada por Giovanni Paolo Beretta entre 1904 y 1907[4].

Por otro lado, el rey Carlos III impulsó la importación de las academias a ultramar con una de las reformas borbónicas que se implementaron en los territorios del nuevo mundo. De esta manera, la tradición clásica estableció unas fuertes raíces, sobre todo, en la arquitectura mexicana, aunque ésta se fue extendiendo entre otros países americanos. La academia de San Carlos que tuvo como una de sus funciones principales controlar la producción artística y controlar el poder de las organizaciones gremiales de artesanos, ofreció una formación exquisita en la realización de ornamentación, moldeando, así, la educación artística del Nuevo continente, además de su arquitectura estableciendo un diálogo entre la Antigüedad clásica y México. Fruto de esta relación destacaron algunos artistas como Santiago Rebull que plasmó la huella pompeyana en el Castillo de Chaapultepec en México[5]. En los años 60 del siglo XIX se llevaron a cabo, bajo la comisión de Maximiliano de Habsburgo, algunas modificaciones en el castillo, entre las cuales se realizaron los murales denominados "Bacantes". Pueden nombrarse otros ejemplos

4 Se puede apreciar la elección de figuras femeninas que, con cierto carácter de *art nouvau* decoran los muros del espacio en dos alturas, apareciendo, con un estilo muy pompeyano, dispuestas en paneles de color amarillo que contrastan con la enmarcación en rojo.

5 En los años 60 del siglo XIX se realizaron, bajo la comisión de Maximiliano de Habsburgo, algunas modificaciones en el castillo, entre las cuales se realizaron los murales denominados "Bacantes". Santiago Rebull Gordillo fue un pintor mexicano del siglo XIX que entró en la Academia de San Carlos de México a los 18 años y terminó dirigiéndola. La calidad de su técnica y su reconocimiento le permitieron ser uno de los artistas más activos y con más peso en la Academia donde seguramente profundizó en sus conocimientos sobre el mundo clásico.

en los que aparecen bailarinas pompeyanas. Es el caso del Palácio do Catete, Rio de Janeiro el cual posee una vidriera en el segundo piso donde pueden distinguirse las figuras femeninas que recuerdan a las *danzatrice della Villa de Ciceron* o la sala del edificio del Capitolio de los Estados Unidos en Washington D.C, la cual se identifica en el edificio del senado. La decoración parietal muestra figuras femeninas que beben de fuentes pompeyanas. Con un rico cromatismo, las mujeres aparecen levitando en un panel azul de grandes dimensiones que ocupa la mayor parte de la superficie mural. Fueron realizadas por Brumidi, de origen romano, quién se educó en la Accademia de Lucca bajo la tutela de artistas como Antonio Canova.

Aunque España tardó algo más en inclinarse hacia el Neoclasicismo hay que reconocer que siempre existió un especial vínculo con los yacimientos vesubianos que dependió, en un primer momento, de la pasión que demostró de forma continua el rey Carlos III, quién no desatendió las excavaciones de Nápoles ni siquiera desde Madrid (Sampaolo, 2016). A esto se sumó, el carácter pedagógico que estaba adquiriendo la academia de San Fernando la cual comenzó a "potenciar el análisis de los arquetipos de la Antigüedad erigiéndolos como los pilares estilísticos del arte de la Ilustración" (Sampaolo, 2016, p. 81). En España existen muchos ejemplos en los cuales la decoración destaca por contener a las famosas *danzatrice*, por ejemplo, la casita del labrador en el Palacio de Aranjuez o el Palacio de Pedralbes en Barcelona.

ESTUDIO DE CASO: EL "RETRETITO REGIO" DEL AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA

Como se ha comentado con anterioridad, la decoración pompeyana destacó en numerosas construcciones europeas a partir de finales del siglo XVIII. No obstante, quisiera analizar en este caso de forma más precisa y detallada la decoración mural que presenta el Ayuntamiento de la ciudad de Segovia, haciendo hincapié en uno de los espacios más significativos de este edificio, el denominado "Retretito Regio".

Para analizar la decoración pompeyana que caracteriza este espacio, surge primero la necesidad de comprender su origen en el edificio. A principios del siglo XIX, el Ayuntamiento segoviano no poseía un espacio en el que se ubicase el retrete, pues la configuración del edificio era mucho más sencilla y no tan conmemorativa como se procuró que fuese a

partir de los años cincuenta[6]. Se pretendía una remodelación en la Plaza Mayor segoviana de forma que la ciudad pudiese asemejarse a otras similares en las cuales las modificaciones urbanísticas permitían vislumbrar los nuevos aires de modernidad que estaban gestando un nuevo concepto de ciudad (Martín, 2006)[7]. En relación con el consistorio, consideraron oportuno incluir una amplia escalera que permitiese acceder a los espacios con más magnificencia. Por otro lado, se modificaron también los espacios en los cuales se disponían las oficinas pretendiendo encajar los mismos a las nuevas funciones que se estaban llevando a cabo a nivel administrativo. Para realizar estas modificaciones, demolieron algunos espacios que presentaban cierto carácter vetusto como la sala de la armería, por ejemplo, que había perdido importancia debido a su funcionalidad. Toda esta remodelación, junto a las obras que implicó, fue dirigida por el arquitecto Ildefonso Vázquez de Zuñiga quién había ocupado el puesto de director de dibujo en la escuela de Artes de Segovia (Martín, 1998)[8].

El 16 de enero de 1853 la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando aprobó el proyecto presentado por el Ayuntamiento con las obras

6 Hasta principios del siglo XVII, el Consistorio no tenía edificio propio, por lo que las juntas debían celebrarse en otros espacios como el atrio de la Iglesia de San Miguel o en las casas de la familia Arias Dávila. Pedro de Brizuela incluyó la construcción de un edificio para el Ayuntamiento en el proyecto de la ordenación del ala norte de la Plaza Mayor de Segovia que presentó en 1610 (Martín, 2006).

7 Martín considera oportuno resaltar la idea de que en esta época se tendió a favorecer el principio de la "rehabilitación integrada" entendida como una recuperación de la propia ciudad a raíz de la restauración de edificios y espacios para adaptarlos a la vida moderna. No obstante, insiste en que, a pesar de esta tendencia, se mantuvo de lado el aire de modernidad que debía haber presidido el momento, como había sucedido en otras ciudades. (Martín, 1999). Hay que tener en cuenta que la ciudad de Segovia presentó un trazado medieval muy marcado hasta el siglo XIX. Aunque a mediados del siglo XVIII se comienza a vislumbrar una intención por modernizar la ciudad y equipararla a la nueva realidad del mundo contemporáneo, es evidente que fue un proceso lento y limitado. Apenas resaltaron modificaciones en el trazado urbanístico, sino más bien reformas en las fachadas de los edificios o en los interiores de éstos.

8 De forma previa a Vázquez de Zuñiga, había existido la figura de arquitecto municipal, la cual fue asumida por Juan José de Alzaga. Sin embargo, éste fue sucedido por José María Pérez quien no había pasado los exámenes de arquitecto, sino que era fontanero mayor. En la década de los 1840 se hizo considerablemente importante en España la distinción de puestos de trabajo y especialidades y esta realidad impulsó al arquitecto Ildefonso Vázquez de Zuñiga a reclamar en 1842 ante la Academia de San Fernando y el Ministerio de la Gobernación una corrección en los puestos municipales de Segovia en beneficio suyo. ARABASF Le-2-25-5. Aun así, la corporación municipal no corrigió el fallo aludiendo a la mayor experiencia de José María Pérez. No obstante, el autor Martín asegura que Ildefonso Vázquez de Zuñiga ejerció como arquitecto municipal en Segovia cuando las necesidades lo requirieron, pues así consta en algunos documentos que dan cuenta de que pudo ser contratado para diversas intervenciones.

propuestas. De todas las obras realizadas y teniendo en cuenta el análisis que se pretende realizar a través de este estudio sobre la decoración pompeyana, se debe distinguir como espacio señalado la zona noble del consistorio donde se ubicó la denominada Sala Blanca o Sala Redonda. Esta sala presentaba una magnífica decoración en la cubierta realizada por el artista José Mico en la cual se plasmaba una pintura de historia a través de la cual se realzaba un episodio en el que la ciudad de Segovia desarrolló cierto protagonismo: *la toma de Madrid a los moros por los Tercios segovianos*, un argumento que se adecuaba mucho a la idea de exaltación nacional tan predominante en la producción pictórica del siglo XIX (Reyero & Freixa, 1999). No obstante, este espacio tan llamativo del Consistorio fue objeto de un informe de inestabilidad por el arquitecto Vázquez Zuñiga, quien consideró más oportuno derribarlo y edificarlo de nuevo para asegurar, de esta forma, su conservación. Esta vez contaron con la participación de otros artistas, por un lado, José Pelli como escayolista y adornamentista y, por otro lado, Antonio García como pintor decorador. Fue este último artista quien se encargó también de la pintura decorativa con motivos pompeyanos del denominado "retrete de distinción o retretito regio", un nuevo espacio que se incluyó en el Consistorio a raíz de las reformas aprobadas.

Sin embargo, antes de analizar en qué consistió la decoración pompeyana del "retretito regio", es esencial tener en cuenta qué se entendía en ese momento por "retrete", de forma que sea más factible comprender por qué se dispuso un espacio con estas características. En primer lugar, hay que tener en cuenta que en el siglo XIX destacó el interés que se comenzó a prestar por determinadas estancias que permitían una mejora de las actividades cotidianas. Además, y en relación con los baños, el desarrollo de la Ilustración había conseguido que la higiene fuese un aspecto considerable en el ámbito de la salud y en la vida cotidiana del hombre por lo que los espacios íntimos de baño y aseo empezaron a popularizarse, sobre todo, en las clases más altas (Sánchez, 2011). Sin embargo, se debe considerar el concepto de "retrete" de forma anterior. Por ejemplo, durante la Edad Media, ya existieron estancias bajo esta denominación. Isabel la Católica otorgó a este espacio una gran importancia dotándole de un carácter privado que le convirtió en uno de los aposentos preferidos de la reina, donde guardaba sus bienes más preciados, un espacio donde realizaba sus tareas más íntimas o, incluso, oraba. Este carácter explica que fueran estancias que presentaban una decoración cuidada

y repleta de detalles (Laorden-Gil, 2021)[9]. En este momento, los denominados "retretes" no se pueden considerar un espacio de higiene como tal. Sin embargo, en el siglo XVIII el concepto se modificó. Destaca el retrete de la Real Casa del Labrador en Aranjuez, que se edificó bajo las órdenes del arquitecto Juan de Villanueva. Este retrete fue decorado bajo los parámetros de la Antigüedad clásica, de forma que predominan en él alegorías, grutescos, la representación de personajes mitológicos, pilastras u otros elementos clásicos. En este conjunto decorativo de gran magnificencia pasaba un tanto desapercibido el propio retrete que, por cierto, presentaba un tamaño pequeño (Urríes y de la Colina, 2006)[10]. Por otro lado, merece la pena destacar el retrete de Fernando VII. Éste se localizaba en su origen en el Salón de Descanso del Real Museo, ubicado en lo que actualmente es la sala 39 del Museo Nacional del Prado. El pequeño espacio albergaba el retrete y fue decorado por pinturas de carácter neoclásico realizadas por Francisco Martínez, un artista un tanto desconocido. Este artista presenta un estilo muy académico que está en la línea de aquel que se distingue en los ejemplos neoclásicos españoles más característicos, como en las fantasías etruscas de los decorados de Carlos IV del Palacio de Aranjuez (Sánchez, 1986).

El denominado "retretito regio" del Ayuntamiento de Segovia, caracterizado por su planta circular, presenta una configuración muy similar al retrete de la Real Casa del Labrador en Aranjuez o al Retrete de Fernando VII. Por un lado, porque se configura ya como un espacio íntimo independiente en el cual destaca su relación con la higiene. Y, por otro lado, porque presenta una decoración de estilo neoclásico muy característica del siglo XIX español.

Las obras de ornato de esta sala comenzaron en 1853 y fue el propio arquitecto Vázquez de Zuñiga quien se encargó de buscar al pintor que se adecuase mejor a esta tarea decorativa. En realidad, lo que el arquitecto pretendía era encontrar un artista que estuviese a la altura de llevar a cabo la decoración de la ya comentada Sala Blanca o Sala Redonda[11]. Algunos de los

9 Uno de los ejemplos más llamativos es el retrete de Isabel la Católica en el Alcázar de Córdoba, el cual presentaba dos pisos. No era una única estancia, sino que se componía de varias. Se convirtió, así, en uno de los espacios más íntimos de la reina.

10 Javier Jordán de Urríes y de la Colina describe y analiza con precisión y detalle la decoración de este Retrete haciendo hincapié en los aspectos más relacionados con el gusto neoclásico.

11 Para llevar a cabo esta empresa, Vázquez de Zuñiga tuvo en consideración la opinión de otros arquitectos de renombre en el momento como Aníbal Álvarez y Narciso Pascual y Colomer, entre otros (AMS XX-497-2-1).

pintores que se barajaron contratar fueron Francisco Martín García o el llamado Ribera el joven que había participado en la decoración de los techos del Palacio del Congreso de los Diputados, así como el pintor de cámara Antonio Gómez[12]. Por otro lado, también se había considerado la idea de realizar el encargo al pintor segoviano Antonio García, aunque Vázquez de Zuñiga no acaba de parecer convencido al considerar que si no se tuviese más que:

> decorar con adornos y tarjetones, como por ejemplo el Retretito Regio, sala de juicios o la escalera, no vacilaría en proponer que fuese el pintor segoviano, pero ya indicado que para la especial [...] Sala de las batallas el hecho histórico de la toma de Madrid por los servicios castellanos capitaneados por los célebres y memorables [...] existen otros talentos más sobresalientes en el género de historia (AMS XX-497-2-1).

Esta declaración del propio arquitecto da cuenta de dos aspectos fundamentales que deben ser considerados. En primer lugar, el pintor Antonio García era considerado un pintor de segunda línea capaz de realizar algunos encargos, pero no pintura de historia, género que en ese momento posee un elevado estatus. Y, en segundo lugar, es esencial considerar la observación de que la pintura decorativa de carácter pompeyano que aparece en el "retretito regio", no poseía gran prestigio, sino que era considerada un simple adorno de la arquitectura y no un tema pictórico como se ha considerado en los últimos estudios (Recio, Álvarez, & Buitrago, 2023).

En cualquier caso y aun habiéndose considerado varios artistas como propuesta definitiva, se decidió llevar a cabo un concurso público que garantizase la elección de un artista con prestigio digno para realizar tal trabajo[13]. Sin embargo, en relación con el escayolista que iba a participar se barajó la posibilidad de contratar bien al artista José Pelli bien a Poncini, a quiénes demandaron informe detallado de su trabajo y presupuesto de lo que consideraban oportuno para dicho cometido. La documentación conservada en el Archivo Municipal de Segovia da cuenta de que, finalmente, fue José Pelli quién se encargó de la decoración de la Sala Blanca o

12 Vázquez de Zuñiga consideró también como posible opción algunos de los discípulos de estos artistas al sopesar que quizás éstos no estuvieran interesados en encargos a realizar fuera de Madrid por la fama que ya habían alcanzado (AMS XX-497-2-1).

13 El Alcalde comunicó a Vázquez de Zuñiga que este concurso fuese público pero que se avisara de forma personal a los artistas que el propio arquitecto había tenido en cuenta (AMS XX-497-2-1).

Sala Redonda, así como del "retretito regio" bajo las directrices del propio Vázquez Zuñiga[14].

Por otro lado, aunque no se conservan más detalles sobre el concurso anunciado, sí se conoce que fue el pintor Antonio García quién fue elegido para llevar a cabo estas obras. Así, se da cuenta en la sesión municipal del 26 de mayo de 1854, cuando se considera la posibilidad de que sea Antonio García el pintor encargado teniendo en cuenta, esta vez sí y en contra de la opinión del arquitecto Vázquez de Zuñiga, sus cualidades como pintor de historia, además de otros aspectos como su condición de profesor:

> [...] El Sr. Gonzales haciendo presente tenia noticia de que se hallaba accidentalmente en esta ciudad el acreditado Profesor, adornista y Pintor de historia D. Antonio García, avecinado en Madrid y natural de esta misma Ciudad, propuso convendría utilizar los conocimientos artísticos del citado Sr. Garcia para la pintura de historia de la Sala redonda y retrete del Il. MM en las Casas Consistoriales, no obstante ser una de las obras aplazadas para el presupuesto del año próximo venidero, prefiriéndole a cualquier otro profesor que pudiera presentarse. Tomada en consideración, quedo aprobada la propuesta deliberando se invite al interesado practique el reconocimiento y medida de las referidas posesiones, y haciendo los estudios necesarios, forme el presupuesto de coste de sus pinturas, procediendo también á la formación del correspondiente boceto y que presente uno y otro, a fin de en su vista acordar las bases o condiciones bajo las que ha de dar principio a la ejecución de las indicadas obras de su profesión (AMS-AC-1181).

Además, se conserva una carta del propio artista del 28 de octubre de 1854 en la que se compromete a hacer toda la obra por la cantidad de seis mil reales y en el plazo de un mes. Posteriormente, el 4 de diciembre de 1854 se vuelve a dirigir al propio Ayuntamiento solicitando que se le dé parte del dinero acordado en el contrato de obras al haber adelantado él mismo bastante cantidad para las obras ya concluidas (AMS XX-497-2-1).

14 El contrato de obras fue dispuesto por Valentín Sebastián, Señor Comisario de Obras de Segovia, el día 20 de agosto de 1854 (AMS XX-497-2-1).

Figura 1 – Antonio García, Decoración principal de la bóveda del "Retretito Regio", Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

La decoración del "Retretito Regio", aun siendo menos considerada que la de la Sala Blanca o Sala Redonda es la que realmente interesa en este análisis. Los temas pictóricos se concentran en el techo de la habitación, mientras que los muros han sido adornados con paneles cromáticos lisos en tonos dorados, rojos y azules. En la pequeña bóveda se puede apreciar la recepción clásica al distinguir elementos propios de la Antigüedad. En primer lugar, el pintor dispuso varios frisos para separar los paneles de los muros con la decoración de la bóveda, los dos últimos basados en decoración geométrica de carácter griego, que vuelve a repetirse en un friso que separa el tema principal de la bóveda, ubicado en el medio del conjunto, del resto. En segundo lugar, se distinguen dos espacios en los que puede apreciarse pintura figurativa. El espacio más exterior presenta ocho lunetas pequeñas en las cuales se dispone una figura femenina sobre un fondo negro. Estas figuras femeninas pintadas en las lunetas presentan una disposición similar a la que caracterizó a las Bailarinas de la Villa de Cicerón. Aunque

no presentan una disposición idéntica a la de las denominadas *danzatrice*, sus esquemas compositivos sí recuerdan a las bailarinas pompeyanas sobre todo a la hora de disponer el cuerpo, pero también las telas o los atributos. Se pueden distinguir esquemas similares, sobre todo, con las figuras recogidas en el libro I de la obra *L'Antichità di Ercolano Esposte,* con algunas de las tablas. Por ejemplo, en la tabla XX del libro I la mujer aparece con un tambor que tañe por encima de su cabeza y en una de las lunetas la mujer sostiene este instrumento, aunque esta vez no está tocándolo, sino que lo dispone directamente sobre su cabeza. También se repiten otros atributos como los pequeños platillos que ya se dispusieron en la tabla XXI del mismo libro I de *l'Antichità di Ercolano Esposte.*

Figura 2 – Antonio García, Detalle de una de las lunetas de la decoración principal de la bóveda del "Retretito Regio", Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

En general, los esquemas de las figuras femeninas de las lunetas son similares entre ellos y presentan, como se comentaba con anterioridad, elementos comunes a las *danzatrice*. Algunas de estas mujeres aparecen

desnudas o semidesnudas, con alguna tela transparente entrelazada sobre su cuerpo como fue común encontrar a las bailarinas del libro I de *l'Antichità;* mientras que otras aparecen vestidas como las del libro III. En líneas generales, los cuerpos presentan cierto dinamismo al haber sido representados en suspensión, con alguna de sus piernas adelantadas para producir sensación de movimiento, sujetando atributos u elementos significativos, rotando la cabeza o levantando los brazos. Este carácter dinámico fue el que caracterizó a las denominadas *danzatrice* y es el que Antonio García escogió para esta obra.

No obstante, quisiera también destacar la relación de estas figuras femeninas con la representación de las musas, pues presentan elementos similares. Por un lado, los atributos iconográficos: la cítara propia de Terpsícore, la corona de flores y el niño común en las representaciones de la musa Erato o la disposición de uno de los dedos levantados como era común en Polimnia. Esta última también aparecía así representada en la tabla VII del libro II de *l'Antichità* con el siguiente texto que reconoce a la figura femenina con dicha musa:

> Questa la più semplice tralle immagini delle Muse. Non ha istrumento alcuno, nè altra cosa, che la distingua. E'vestita di tonaca verde con sopravveste turchina: ed è figurata in atto di accostare l'indice della destra mano allá boca. Questo è il noto segno del solenzio. Nè par, che il Pittore abbia voluto altro rappresentarci, che una Musa, la quale senza parlare si esprima, e spieghi co'soli gesti i suoi pensieri. Il nome, e l'arte, che le appartiene, si contengono nell'iscrizione, che ha sotto: Polimnia le favole (*L'Antichità di Ercolano Esposte,* 1760, Vol. 2, pp. 43-44).

Figura 3 – Antonio García, Detalle de una de las lunetas de la decoración principal de la bóveda del "Retretito Regio", Ayuntamiento de Segovia.



Fuente: imagen propia.

Por otro lado, el artista ha utilizado otros elementos del mundo clásico que se distinguen dispuestos sobre unos candelabros en color dorado con un carácter muy pompeyano y que se intercalan entre cada una de las lunetas comentadas con anterioridad. Por un lado, la representación del águila, que hace referencia al dios supremo Júpiter; y, por otro lado, la representación de trípodes romanos, elemento muy común en las escenas desarrolladas por la pintura pompeyista española del siglo XIX (García, 2023).

Por último, habría que destacar el tema central que Antonio García escogió para la bóveda. Es una escena alegórica en la cual se representa a la agricultura y a la industria y, así mismo lo reconoce el propio pintor con la siguiente declaración en el informe remetido por el mismo al Ayuntamiento explicando los trabajos realizados:

> [...] Dos palabras diré únicamente de mi trabajo en el techo redondo que hé pintado en la pieza inmediata á la sala grande. En una medalla acentrada

> presentado hé a la agricultura apoyada en la industria con sus respectivos atributos [...] El adorno de ese techo es esencial y puramente pompeyano tomado de dibujos sacados recientemente del natural: es pintado al caustico y dorado al oleo (AMS XX-497-2-1).

Efectivamente, la agricultura aparece representada con los atributos propios de Ceres, divinidad romana asociada con la tierra cultivada, especialmente del trigo, como por ejemplo la corona de espigas que fue uno de los atributos más característicos, como puede apreciarse en otras representaciones significativas como en la representación de Ceres en la decoración de la Villa Farnesina en Roma. Pero también aparece con un manojo de espigas sujeto con uno de sus brazos y una hoz aludiendo al trabajo del agricultor. Por otro lado, la alegoría de la industria aparece acompañada de la representación de una llama sobre su cabeza y una especie de bastón, atributos característicos de esta figura. Esta alegoría está condicionada por la modernidad que el siglo XIX anunciaba en relación con el modo de producción. La llegada de la revolución industrial a España condicionó el sistema de producción y, por tanto, la sociedad[15].

En cualquier caso, resulta interesante destacar cómo el propio artista reconoce y anuncia que el adorno que se ha dispuesto en este espacio es "puramente pompeyano", por lo que la fuente de inspiración queda así clara. No es de extrañar que como pintor conociese el patrón pompeyano y hubiese ya trabajado a partir de elementos decorativos procedentes de este ámbito cultural, pues fue común en las Academias de Bellas Artes, tenerles en cuenta en la formación de los propios artistas debido al impulso otorgado por el Neoclasicismo en España, la intención de Carlos III de preservar con ahínco

15 Por supuesto, debe ser tenido en cuenta el hecho de que Segovia sobresalió por su industria textil, la cual caracterizó el desarrollo industrial castellano. Además del sector primario, característico en el devenir segoviano, la industria textil fue, sin duda, el sector fabril más importante. Se distinguieron numerosos obradores en los diferentes pueblos segovianos además de la Real Fábrica de Paños (Pisón, 1976). Para profundizar en esta producción industrial, véase: Escalera y Gila, 2005. El propio Antonio García recuerda en su explicación cómo España no era solo conocida por su agricultura, sino también y desde hacía ya más tiempo, por su industria de paños característica de Segovia: "Con avidez se buscaban sus paños hasta en los mercados de Alemania y el guardarropa de Enrique VIII intentaba como estremo de perfección un vestido de aquel monarca de paño de nuestras fabricas. El recuerdo de la gloria de nuestra industria como estimulo para el presente porvenir debe siempre obrar a nuestra vista; por eso aprovecho la ocasion de ofrecerle en ese pensamiento, a un cuento nuestro presente agrícola nuestro asado fabrido" (AMS XX-497-2-1).

los descubrimientos que se estaban realizando en Nápoles y la difusión que empezaron a tener los mismos en el ámbito artístico.

CONCLUSIÓN SOBRE EL ANÁLISIS REALIZADO

Tal y como se ha podido apreciar, la huella pompeyana fue constante en la arquitectura a partir, sobre todo, del siglo XIX. Fue muy común que los edificios de las altas clases sociales contasen con una denominada sala pompeyana en la cual se evocaba el ambiente campano, llegándose a convertir en una dependencia de moda en muchas de las residencias de prestigio hasta, al menos, el siglo XX. Aun así, el análisis realizado permite determinar que esta decoración pompeyana también se distingue en salas de menor importancia como recibidores, dependencias menores, salas más íntimas o en los muros y cúpulas de cualquier espacio.

La modernidad reflejada en las nuevas construcciones arquitectónicas o en los proyectos urbanísticos de reforma realizados en el siglo XIX favoreció el uso de este tipo de decoración que no se consideró un tema pictórico de peso, sino más bien fue entendida como un rasgo estilístico propio de la corriente neoclásica, sobre todo si se tiene en cuenta el ámbito español como se ha podido reflejar a través del análisis decorativo de este "Retretito Regio". Fue la pintura de historia la que gozó de cierto prestigio en la decoración arquitectónica, mientras que este tipo de motivos clásicos fue entendido como un complemento de las composiciones artísticas realizadas. De ahí, los testimonios que se conservan en el archivo municipal de Segovia acerca de la elección de artistas para este tipo de decoración, por ejemplo.

En cualquier caso, gracias a los ejemplos que se han podido citar se debe considerar la importancia que tuvieron estas bailarinas pompeyanas como motivos decorativos en el ámbito arquitectónico español, pero también internacional. Estas figuras femeninas llegaron a ser verdaderos y propios iconos del mundo contemporáneo, reproducidas en innumerables combinaciones y variantes, a través de diversos elementos como las disposiciones del cuerpo o los atributos que les acompañan.

Si se tiene en cuenta la disposición con la que aparecen representadas en el espacio segoviano, se puede sostener la idea de que estas figuras pompeyanas no fueron siempre copias literales de las fuentes

conservadas como, por ejemplo, las reproducciones en la publicación de *l'Antichità,* sino que constituyeron una suerte de catálogo abierto a cualquiera variación y libre adaptación. Mientras muchos artistas copiaron directamente los modelos de las figuras femeninas que encontraron en los libros I y III de *l'Antichità*, otros realizaron su propia interpretación. No solo fueron importantes los volúmenes borbónicos cuidadosamente estampados, sino también las interpretaciones creativas proyectadas por otros artistas mediante las cuales se difundieron estos motivos pompeyanos. Así, se llegaron a generar obras con cierto carácter imaginario y fantasioso. Por eso, encontramos ciertas diferencias en el "Retretito Regio". Aun así, se advierten esquemas similares en sus diferentes usos. Por ejemplo, raramente aparecían representadas de forma individual, sino que lo más común fue encontrarlas de forma conjunta, representadas relativamente cerca unas de otras. Por otro lado, el dinamismo de las figuras fue muy característico, así como la disposición de telas que se entrelazan con los cuerpos semidesnudos.

En conclusión, el "Retretito Regio" se distinguió como un espacio llamativo en la reforma realizada en el consistorio segoviano que suscitó la nueva modernidad urbanística. La recepción clásica puede advertirse de forma directa a través de la representación de las denominadas "danzatrice", motivos decorativos que establecieron un marco común y novedoso en la contemporaneidad del momento.

REFERENCIAS

ARABASF. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/archivo-biblioteca/archivo/

AMS. Archivo municipal de Segovia. https://segovia.es/area/archivo-municipal

Ceballos Escalera y Gila, A. (2005). El final de la Real y Antigua Fábrica de Paños de Segovia: Algunas precisiones sobre un proceso poco y mal conocido (1814-1862). *Estudios Segovianos*, *XLVIII* (105), 55-102.

Chaves Martín, M. A. (1998). *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Segovia (1750-1950*). Cámara de la Propiedad Urbana de Segovia.

Chaves Martín, M. A. (1999). Arquetipos y necesidades del centro histórico. In VV.AA. (Ed.), *La ciudad deseada. valoración cultural de la ciudad histórica, su evolución sostenible y su futuro en la previsible ordenación del territorio* (p. 223-232). Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León; Varona.

Chaves Martín, M. A. (2006). *Segovia. Guía de arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León.

Ciardiello, R. (2007). Le antichita'di Ercolano esposte: contributi per la ricomposizione dei contesti pittorici antichi. *Papyrologica Lupiensia*, *15*, 87-106.

Ciardiello R. (2012). La riconstruzione delle decorazione dalla Villa di Cicerone a Pompei. *Amoenitas II*, 135-149.

Ciardiello, R. (2019). Winckelmann e le pitture della Villa di Cicerone a Pompei. In I. Bragantini, & E. Morlicchio (Eds.), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli: Atti dell'incontro di studi Università degli Studi di Napoli L'Orientale* (pp. 181-194). Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

Engel, U. (2006). La arquitectura inglesa en el Neoclasicismo y el Romanticismo. In R. Toman (Ed.), *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848* (pp. 14-55). Ullmann.

Jordán de Urríes y de la Colina, J. (2006). El Retrete de la Real Casa del Labrador. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, (170), 42-55.

L'Antichità di Ercolano Esposte, (1757-1792), Vol. I-VIII, Nápoles. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ercolano1757ga

Laorden-Gil, C. (2024). La habitación privada de la reina Isabel la Católica. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro, 9*(2), 455-466.

Mangone, F. (2016). *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*. ArtstudioPaparo.

Martín de Vidales García M. (2023). ¿Imaginamos Pompeya? El interés del yacimiento vesubiano y su reflejo en la pintura española. In M. Romero Recio, J. Salas Álvarez & L. Buitrago (Eds.), *Pompeya y Herculano entre dos mundos. La recepción de un mito en España y América* (p. 179-195). L'Erma di Bretschneider.

Martinez del Pisón, E. (1976), *Segovia. Evolución de un paisaje urbano*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Martínez Sánchez, N. H., (2011). Sobre la higiene y la sanidad en los inicios del siglo XIX. *Revista de Hespérides,* (13), 34-40.

Osanna, M., Caracciolo, M. T., & Gallo, L. (2015*). Pompei et l'Europa: Catálogo de la exposición realizada en el Museo Arqueológico de Nápoles (del 27 de mayo al 2 de noviembre de 2015)*. Electa.

Pérez Sánchez, A. E. (1986). El autor de la decoración del Retrete de Fernando VII en el Prado. *Boletín del Museo del Prado, 7*(19), 33-38.

Ramage, N. (2013). Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts. In Mattusch, C. C. (Ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890* (pp. 161-176). (Studies in the History of Art Symposium Series; 79), National Gallery of Art.

Reyero, C. & Freixa, M. (1999). *Pintura y escultura en España 1800-1910.* Cátedra.

Romero Recio, M. (Ed.). (2023). *Pompeii in the visual and Performing Arts: Its Reception in Spain and America Imagines.* (Classical Receptions in the Visual and Performing Arts). Bloomsbury.

Romero Recio M., Salas Álvarez J., & Buitrago L. (Eds.), (2023). *Pompeya y Herculano entre dos mundos: La recepción de un mito en España y América*. L'Erma di Bretschneider.

Sampaolo V., (2016). L'avvio delle ricerche nei siti vesuviani: Una panorámica. In VV.AA. *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* (pp. 30-39).. Electa.

VV. AA. (2016). *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità.* Electa.

SINCRONÍA ICONÓFAGA: PICASSO Y LAS IMÁGENES POMPEYANAS EN EL ORIGEN DEL BALLET *PARADE* (1917)

ICONOPHAGIC SYNCHRONY: PICASSO AND POMPEIAN IMAGES ON THE ORIGINS OF THE BALLET PARADE (1917)

Rafael Jackson-Martín[1]

RESUMEN: A partir del viaje de Picasso a Italia y, en especial, de sus visitas a Pompeya y al Museo di Napoli –en la actualidad, Museo Archeologico Nazionale–, el propósito de este texto es el de revisar el diálogo entre Picasso y algunos ejemplos de arte romano que pudo ver en ambos lugares a partir de su explotación soterrada en la producción abiertamente moderna cristalizada en el ballet *Parade* y en la pintura *Arlequín y mujer con collar* (ambos de 1917). De esta manera, se explorarán las posibilidades nuevas que le ofrecieron tales obras artísticas desde su mirada moderna y su espíritu cubista, atendiendo a las necesidades y las ansiedades propias de su proyecto artístico.

Palabras clave: Picasso; Pompeya; cubismo; arte romano; anacronismo.

ABSTRACT: Having in mind Picasso's inspiring trip to Italy and, especially, his visit to Pompeii and the Museo Nazionale di Napoli –nowadays, Museo Archeologico Nazionale–, the purpose of this text is to review the dialogue between Picasso and some of the Roman artworks that he could see in both places, especially their exploitation in the openly cubist elementos inherent to the ballet *Parade* and his painting *Harlequin and Woman with Necklace* (both from 1917). In this way, those artworks offered him new possibilities,

1 Universidad de Puerto Rico–Recinto de Río Piedras, Facultad de Humanidades, Programa de Historia del Arte. ORCID: 0000-0003-4861-1196. Email: rafael.jacksonmartin@upr.edu

which would be explored from his modern point of view and his cubist spirit, attending to the needs and anxieties of his artistic project.

Keywords: Picasso; Pompeii; Cubism; Roman art; anachronism.

EL VIAJE A ITALIA

Diecisiete de febrero, 1917: Pablo Picasso y el poeta Jean Cocteau toman un tren en París con destino a Roma. A su llegada les esperan el empresario de los Ballets Rusos, Serguei Diáguilev, la compañía de bailarines y bailarinas –de la que formaba parte su futura esposa, Olga Jojlova– y su coreógrafo y principal bailarín, Leonid Massine. La travesía tenía como propósito finalizar el proyecto para *Parade*, primera colaboración de Picasso con el ballet a partir del libreto de Cocteau y de la música de Erik Satie, antes de su estreno en París en mayo de ese mismo año. La estancia en Italia sirvió además para esbozar otra futura producción de la compañía, *Pulcinella*, estrenada en 1920 con música de Igor Stravinsky, quien también se unió al grupo en Roma[2]. Hasta su regreso a París a finales del mes de abril, Picasso estuvo trabajando arduamente en un estudio de la Via Margutta –próxima al Hôtel de Russie (Via del Babuino) en la que se alojaba con toda la compañía–, de modo que tuvo tiempo de concluir el diseño del vestuario de los distintos personajes, el telón de boca, el telón de fondo y el decorado. Además, contó con la ayuda de algunos artistas italianos, como el futurista Fortunato Depero, cuya aportación durante la génesis de los vestuarios más atrevidos del ballet –los mánagers francés y americano– debió resultar inestimable (Nigro, 2017).

No todo fue trabajo, sin embargo, durante aquella escapada italiana. Picasso contó con el tiempo suficiente para visitar los museos de Roma y para realizar dos breves excursiones a Nápoles en los meses de marzo y abril. En la primera de ellas recorrió el yacimiento de la antigua ciudad de Pompeya junto con Diáguilev, Cocteau y Massine. El poeta llevó su cámara y pudo captar varias instantáneas del grupo posando en las ruinas de la ciudad. En la segunda, sin Cocteau pero con Stravinsky, el grupo visitó el Museo de

2 Un resumen del viaje a Roma de Picasso en Salazar Jiménez (2023).

San Martino y el Museo Nazionale, que actualmente conforma el Museo Archeologico Nazionale di Napoli –MANN, a partir de ahora–. Mayor misterio encerraron sus visitas a los distintos museos romanos, sobre las cuales Picasso siempre fue impreciso. Sabemos gracias a otros testigos directos –como el director de orquesta Ernest Ansermet, Cocteau y Stravinsky– que los había acompañado a los Museos Vaticanos, la Capilla Sixtina y las *Stanze* de Rafael, pero no así al Foro Romano (Richardson, 2007). Como en otras ocasiones, el silencio de Picasso fue deliberado. Prefirió quedar vinculado para siempre a J.A.D. Ingres (Blunt, 1968), campeón del academicismo decimonónico y redimido más tarde por Picasso y la vanguardia francesa a principios de siglo (Daix & Boudalille, 1967), y no al *divino* Rafael, sancionado como el modelo de perfección en la tradición académica. Su estrategia queda traicionada, no obstante, al contemplar varias obras de la década de 1920, en las cuales queda patente la inspiración directa de las *Madonnas* rafaelescas[3].

Teniendo presente el inspirador viaje de Picasso a Italia y, en especial, su visita a Pompeya y al MANN, el propósito de este texto no será realizar un examen pormenorizado de su influencia sobre la producción del artista a través de elementos formales e iconográficos, pues el arte grecorromano en general ha sido el objeto principal de toda una serie de artículos y monografías sobre el *periodo clásico* picassiano[4]. Por el contrario, en este artículo se reflexionará sobre el diálogo de Picasso y el arte grecorromano encontrado principalmente en Pompeya y Nápoles desde la perspectiva del artista como un autor circunscrito a las vanguardias. De esta manera, se explorarán las posibilidades nuevas que le ofrecieron tales obras artísticas desde su mirada moderna y su espíritu cubista, atendiendo a las necesidades y las ansiedades propias de su proyecto artístico en un momento de cambios artísticos y personales como fue el ballet *Parade*.

---

3 Dado que las obras de Picasso citadas en el artículo son conocidas y se encuentran fácilmente a través de los websites de los museos e instituciones que las conservan, en este artículo se ha decidido no incluir ninguna ilustración por cuestiones de copyright.

4 Un repaso sobre la historiografía del término en Gómez Suárez (2023). Tradicionalmente, se ha impuesto la idea de que el término fue empleado por primera vez en Barr, 1946. No obstante, se extiende en el ámbito académico a partir de los años sesenta, especialmente por Ferguson (1962); Pool (1967), y Blunt (1968). La tesis de Mayer (1980) supuso el primer intento exitoso de catalogar todas las influencias del Mediterráneo antiguo en la producción picassiana. La exposición titulada *Picasso: The Italian Journey (1917-1924)*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia, sentó las bases para las interpretaciones que actualmente forman parte del canon bibliográfico picassiano (Clair et al. 1998). Entre las más recientes, cabe mencionar la exposición *Picasso e l'antico,* organizada en el MANN entre abril y octubre de 2023 (Marconi, 2023).

PRÓLOGO: PICASSO, APOLLINAIRE, PLINIO EL VIEJO

Antes de analizar la aparición de algunos elementos romanos/pompeyanos en la época de *Parade*, suelen pasarse por alto otras conexiones indirectas de signo literario, pero que nos ayudan a comprender la complejidad de las relaciones entre Picasso y la antigua Roma. En este caso, nos referimos a Plinio el Viejo, víctima ilustre de la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. mientras residía en su villa pompeyana. No hay razón para dudar de que Picasso conociera de primera mano la obra literaria que dio inmortalidad a Plinio, la *Historia Natural*. El poeta y crítico de arte Guillaume Apollinaire, uno de sus mejores amigos, la había citado en varios de sus textos y puede que incluso le prestar un ejemplar al artista o le aconsejara tenerlo en su biblioteca personal. Picasso reconoció, en cualquier caso, que Apollinaire lo había iniciado en la lectura y le había ayudado a "descubrir libros raros" (Daix, 1977, p. 171).

El libro XXXV de la *Historia Natural* narra una famosa anécdota relacionada con el *agón* artístico entre pintores griegos como Zeuxis y Parrasio, Apeles y Protógenes. Justamente, parece como si Apollinaire (1913) estuviera refiriéndose a la calculada precisión en el trazo de la línea en Apeles con la pericia propia de una sociedad en la que comenzaban a imperar las metáforas científico-técnicas en su libro *Les peintres cubistes*: "Picasso estudia el objeto como un cirujano disecciona un cadáver" (p. 14)[5]. La fina línea trazada con el pincel se transforma en el sutil y milimétrico corte del escalpelo. En otro lugar, el catálogo de la exposición de Picasso y Henri Matisse en la galería de Paul Guillaume en París (enero-febrero de 1918), se refirió más explícitamente a Plinio el Viejo para definir la belleza de las obras picassianas más recientes, culminando así los últimos versos: "Estás pensando en una hermosa perla. / Cleopatra, ¡no la sumerjas en vinagre!" (Breunig, 1972, p. 458)[6]. Ambas se han visto cómo metáforas que ilustran la mezcla de rivalidad y admiración de Picasso con otros artistas coetáneos. En el caso de Cleopatra, se ha mencionado cómo Henri Rousseau lo comparaba con "los pintores egipcios", mientras que, en el de Apeles y

5 "Picasso pinta un objeto como un cirujano disecciona un cadáver". La anécdota y el texto relacionado con ella ya la había publicado Apollinaire previamente en una crítica de *Les Soirées de Paris* en febrero de 1912, reproducida en Breunig, (1981, p. 197-198).

6 Plinio el Viejo (*Historia Natural* IX, 58) se refiere a un banquete en el que Cleopatra, con Marco Antonio de invitado, decide colgarse unos pendientes con las dos perlas de mayor tamaño conocidas hasta entonces. Por capricho, disuelve una de ellas en vinagre y se bebe la mezcla más tarde.

Protógenes, quizás estaría haciendo alusión a la fructífera colaboración entre Picasso y Braque durante la época cubista (Read, 2010). Ahora bien, parece más adecuado que en el segundo caso Apollinaire se estuviese refiriendo al mutuo esfuerzo de competencia y superación entre Picasso y Matisse a lo largo de sus respectivas carreras, pues su texto había aparecido inicialmente en del catálogo de una exposición con obras de ambos artistas.

Hay más implicaciones en todo este asunto. Picasso también debió conocer uno de los episodios más importantes de la *Historia Natural* (XXXV, 43). Refirámonos a él brevemente. La hija del alfarero Butades traza sobre un muro la silueta de su amado antes de que se marche para siempre; a partir de esa línea continua, Butades modela en arcilla el primer retrato escultórico. Es indudable que esta historia no habría pasado desapercibida al artista, pues se había constituido en la antigüedad grecorromana como el relato fundacional del doble nacimiento de la pintura y de la escultura, entendido además como sendos actos de amor erótico y paterno-filial. El propio Picasso evocó esta metáfora tanto es sus obras cubistas como de estilo neoclásico. Entre estas últimas, cabe mencionar dos imágenes vinculadas con Olga Jojlova. La primera es un dibujo hecho en Roma (1917; colección particular) de la bailarina representada de perfil y que, por sus características, ha sido justamente vinculado a los camafeos helenísticos y romanos (FitzGerald 1996, 304): los ejemplos de glíptica que pudo haber visto tanto en los museos romanos como en el MANN justifican la adopción del formato[7]. La segunda es una pintura, *Olga en un sillón* (1917; Musée Picasso, París)[8], en la que representa a su prometida a la manera ingresca sobre un fondo inacabado; del lado izquierdo, la mancha grisácea compuesta por pinceladas casuales parece trazar una silueta masculina de corte clásico (Scarborough, 1995). Más abajo me referiré a otras implicaciones de este tipo de siluetas en dos pinturas cubistas realizadas durante su viaje a Roma.

LO *CLÁSICO* EN LA ENCRUCIJADA DE LENGUAJES VISUALES

La adopción de elementos ingrescos y grecorromanos en la producción de Picasso coincidió con la denominada *vuelta al orden*, es decir, el aban-

7 Un formato similar aparece en el dibujo que representa la efigie de Max Jacob con una corona de laurel (1928; Musée d'Orléans).

8 Z.III.83.

dono de la experimentación plástica por parte de muchos artistas en países como Francia, Italia y Alemania a partir de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, durante el periodo de entreguerras. Tradicionalmente se han atribuido causas de naturaleza política para explicar este cambio a partir del conservadurismo y de la xenofobia inherentes al belicismo imperante: de este modo, el cubismo fue considerado, bajo los supuestos chovinistas franceses, como una vanguardia esencialmente germanófila (Silver, 1989). Otros estudios han incidido en el interés por agradar a la clientela compuesta por el *beau monde* parisiense, que no estaba especialmente inclinada –salvo excepciones, como Eugenia Errázuriz– en patrocinar el cubismo frente a una concepción de la modernidad en consonancia con su estilo más tibio y enraizada en el *savoir faire* del arte francés tradicional (FitzGerald, 1995). Aparentemente, Picasso se habría ajustado al signo de los tiempos, a juzgar por sus composiciones clasicistas o ingrescas y por sus colaboraciones con la compañía de Ballets Rusos. Su nuevo galerista, Paul Rosenberg, lo confirmaba en una carta enviada al artista en junio de 1919, donde le confirmaba que se había convertido en "un miembro más de lo *ultra chic*" (FitzGerald, 1995, p. 92).

Con independencia de ambas argumentaciones, Picasso siempre mantuvo su dualidad a lo largo del periodo. Como suele ocurrir en otras etapas de su producción, coexistieron distintos lenguajes tanto en los cuadernos de apuntes como en las obras definitivas. Una de las recientes exposiciones celebradas en el MoMA por el cincuentenario de su muerte, *Picasso in Fontainebleau,* ha ilustrado aquella dicotomía a partir de dos pinturas realizadas en el mismo verano de 1921 en el amplio garaje acondicionado como taller de pintura: la clasicista *Tres mujeres en la fuente* (1921; MoMA, Nueva York)[9] y las dos versiones cubistas de *Los tres músicos* (1921; MoMA y Philadelphia Museum of Art)[10]. Incluso se ha reconstruido digitalmente el espacio del garaje-estudio para mostrar la reveladora colocación *en pendant* de ambos lienzos (Daffner, Ferrari & Duffy, 2023). En un intento por deconstruir esa variedad estílistica como símbolo de genialidad artística y deslizarla hacia el terreno del pastiche, Rosalind Krauss (2002) la deslizó al terreno del pastiche

9 Z.IV.322. Como todas las obras picassianas, este óleo sobre lienzo ha levantado toda una serie de especulaciones sobre sus préstamos visuales. Recientemente, Bente Kiilerich (2023) ha señalado que una posible fuente directa pudo ser el fresco con tres mujeres conversando, encontrado en Herculano y actualmente en el MANN.

10 Z.IV.331 y Z.IV.332.

y la definió como su más ingeniosa imagen de marca. Las palabras del artista podrían haber servido para justificar tal interpretación: "No esperen que me repita a mí mismo. Mi pasado ha dejado de interesarme. Prefiero copiar a otros que repetirme. Al menos inyectaría algo nuevo sobre ellos. Me gusta mucho descubrir" (Georges-Michel, 1954, p. 100). De nuevo, nos enfrentamos a otra declaración formulada con el objeto de confundirnos: nunca dejó de interesarse por su propia obra, insertada en la tradición de lo moderno desde hacía varias décadas, así como tampoco copió literalmente a ningún autor del pasado para sus propias composiciones.

Concluir que las estrategias de representación visual picassianas se limitan al pastiche es, por tanto, una visión reduccionista de la producción realizada entre 1917 y 1923. Si deseamos arrojar luz sobre este asunto, necesitamos guiarnos mejor por las palabras de Guillaume Apollinaire. En una carta (Caizergues & Seckel, 2000) remitida a Picasso pocos meses antes de su muerte –derivada de la llamada "gripe española" en noviembre de 1918–, el poeta lo animaba a seguir profundizando desde una óptica moderna en el nuevo espíritu clasicista que ambos habían iniciado en la víspera de la Primera Guerra Mundial. Además, establecía un vínculo entre la pintura de Picasso y su propio devenir poético, por el cual deseaba alejarse del conservadurismo imperante y de la tentación de componer pastiches. Esta observación debió servirle a Picasso como estímulo para profundizar en los distintos sentidos de sus lenguajes formales y en su personal visión de esa "vuelta al orden" imperante en el París de entreguerras, debido a su estrecha amistad y a su sentimiento de culpa tras el episodio conocido como *l'affaire des statuettes*[11]. Ahora bien, esto se diferencia del hecho de que Picasso se rebelara a lo largo de su carrera contra la idea de un estilo que definiese su producción. Es significa-

11 Con ese nombre suele conocerse el episodio del robo de unas cabezas de arte ibero de la colección del Museo del Louvre por parte de Gery Piéret, secretario de Apollinaire, que las ofreció al poeta y al pintor a cambio de unos cuantos francos en 1907. Todas estuvieron en sus respectivos apartamentos sin levantar sospechas, hasta que en 1911 Piéret envió una carta a la prensa responsabilizándose de la sustracción. Apollinaire fue detenido e interrogado, mientras que Picasso fue llamado a declarar ante la policía y, delante de su amigo, confesó que no lo conocía. De este modo, Apollinaire perdió la oportunidad de poseer la nacionalidad francesa – había nacido en Roma en 1980, fruto de una relación de una noble polaca y de un ítalo-suizo que no lo reconoció y sólo pudo obtenerla al alistarse en el inicio de la Primera Guerra Mundial. Salió malparado de ella, ya que la esquirla de un obús se alojó en su cráneo y deterioró su estado de salud hasta su muerte, como consecuencia de la mal llamada "gripe española", en noviembre de 1918. Más detalles sobre *l'affaire des statuettes* en Richardson 1997.

tiva la anécdota recogida por otro de sus amigos, el poeta Max Jacob, durante los tiempos bohemios en el Bateau-Lavoir (1904-1909), pues define exactamente el sentido que quería conferir a su obra a lo largo de siete décadas: "En Montmartre, Picasso se apareció una noche a las dos de la madrugada y gritó desde el otro lado de mi puerta: '¡¿Qué estás haciendo, Max?!'. 'Depurando mi estilo', le respondí. Picasso replicó: 'No hay estilo'. Acto seguido, se marchó" (Seckel, 1994, p. 225).

¿Cómo podemos definir, entonces, la combinación de lenguajes modernos con la gramática visual tradicional a lo largo de su dilatada carrera artística? Cuando el director de orquesta Ernest Ansermet le preguntó por la rapidez con que le había visto dibujar un toro naturalista y después otro cubista, Picasso simplemente le respondió: "¿Pero no ve que el resultado es el mismo? Es el mismo toro, pero visto de distinta manera" (Cooper 1967, p. 31). El intento de Picasso por reconciliar los lenguajes cubista y clásico fue objeto de críticas favorables en el marco de cierta crítica artística parisiense vinculada con las vanguardias, en especial en el ámbito de la galería de Léonce Rosenberg, L'Effort moderne (Atencia Conde-Pumpido, 2017). En el círculo alrededor de la revista *L'Esprit Nouveau* también se observa esa inclinación favorable. Así, el crítico e historiador del arte Waldemar (1921) destacó la maestría del dibujo de Picasso por su capacidad para "poner su cultura tradicional al servicio del espíritu más moderno y del don de invención más personal" (p. 1275). Por su parte, el crítico de arte Maurice Raynal, que escribió varios textos sobre el cubismo y sobre Picasso desde la década de 1910, calificó la variedad formal de su obra en la primera exposición retrospectiva importante celebrada en la Galerie Paul Rosenberg en 1921 a partir de una "unidad muy pura" (Raynal, 1921, p. 1021). Sea como fuere, las palabras de Picasso son reveladoras porque él mismo diferenciaba la multiplicidad de estilos que jalonaron su producción de acuerdo con operaciones formales y conceptuales articuladas por *su* mirada.

Eminentes specialistas como Elizabeth Cowling y Francisco Calvo Serraller, han ido un paso más lejos y han comparado su apropiación de elementos del pasado con los términos "*cannibalistic*" (2003, p. 317) e "iconófago" (2006, p. 33) —es decir, devorador de imágenes—[12]. Calvo Serraller abundó en

12 La exposición "Picasso: lo sagrado y lo profano" (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2023), comisariada por Paloma Alarcó, ha incidido en ese carácter iconófago de la producción del artista malagueño.

esa metáfora de signo digestivo al explicar su proceso de asimilación icónica. En su opinión, ante cualquier cosa que le llama la atención "Picasso, consciente o inconscientemente, necesita 'relativizarlo', o, lo que es lo mismo, 'digerirlo' hasta que sus elementos se confundan por completo en el proceso de digestión y así, ya transformados en otra cosa, alimenten su obra". Si la mirada especializada no es consciente de ese proceso transformador, concluye Calvo Serraller, puede caer en una reducción "grotesca" o perderse en "imaginarias huellas de todo en todo" (2006, p. 33).

Porque Picasso es ante todo un artista moderno. Resulta, por tanto, necesario separarse de una lectura conservadora acerca de sus préstamos visuales, según la cual estaría más próximo a artistas tradicionales que a cualquier integrante de las vanguardias. La obsesión interesada por mostrar a Picasso como el reverso de Marcel Duchamp ha terminado por jugar en perjuicio del primero. Lo ha anclado en una *tradición de la modernidad,* en la cual el primer término ha acabado por apoderarse del segundo. La mentalidad picassiana sobre el pasado y sobre su propia producción está muy lejos de ese paradigma: se aleja por completo de la idea de evolución y progreso sancionadas por el pensamiento científico y por la sociedad burguesa de principios del siglo XX. Consideraba así sus obras de distintos periodos como un *corpus* sincrónico y unívoco: esta visión artística se ilustra con claridad en su decisión de colgar yuxtapuestas sus pinturas de distintos periodos para su exposición retrospectiva en la Galerie Georges Petit en 1932, estableciendo así un diálogo fructífero entre ellas (Robles Tardío, en Anales de Historia del Arte, 2023).

La abrumadora fusión de motivos tomados del arte del pasado en *Las señoritas de Aviñón* (1907; MoMA, Nueva York)[13] revela esa tendencia *iconófaga*: Picasso combinó influencias tan variopintas como la pintura de Ingres, Manet, Gauguin y Cézanne, así como el arte ibero y el africano, las estampas populares y las fotografías[14]. Con ello estaba impulsando un insólito cambio de dirección hacia la forma de interactuar con el arte del pasado. Y aquí, el antecedente de Gauguin —cuya obra había descubierto en la antológica de 1903— resultó fundamental. Sabemos que este último solía coleccionar fotografías y postales de aquellas obras artísticas que le interesaban, llevándoselas a la isla de Tahití

13 Z.II[1].18.

14 Sobre todo ello, *Les Demoiselles d'Avignon*. Nueva York y Barcelona: MoMA/Museu Picasso, 1988. El catálogo sigue siendo una fuente fundamental sobre los bocetos, las etapas y los elementos en los que se inspiró el artista durante la génesis del cuadro.

cuando se embarcó en 1891. La inseguridad en la representación de algunas posturas y su deseo de emplear aquellas que más le gustaban le llevó a copiar partes de tales obras, en las que se combinaban de forma caótica y caprichosa el arte indio, el arte académico del siglo XIX y el arte egipcio. También hubo lugar para el arte griego clásico, que despertó su fascinación tras la visita a los mármoles del Partenón en el British Museum en 1884: copió explícitamente uno de los caballos del friso jónico del Partenón para *El caballo blanco,* y volvió al mismo referente en *Los jinetes en la playa* (Kane, 1966). En ambos casos, los préstamos visuales se combinan con el objeto de resolver problemas concretos y son empleados sin ningún tipo de jerarquía visual.

MÁSCARAS, RITMO Y VIOLENCIA

Para comprender mejor esta unidad en la variedad, y cómo el influjo pompeyano está presente en su lenguaje cubista, se analizará en primer lugar una obra en la cual albergó mucha ilusión durante su factura, si bien quedó después eclipsada por otras obras coetáneas. Se trata del óleo sobre lienzo *Arlequín y mujer con collar* (1917; Musée d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, París)[15].

Aunque es comprensible creer que esta elección resulta insólita, veremos que la influencia pompeyana es más patente de lo que podría parecer. Las dimensiones de *Arlequín y mujer con collar* –200 cm x 200 cm– y su complejidad compositiva sugieren que nos hallamos frente a una de las obras más relevantes de 1917, tanto como para que Picasso se fotografiara junto a Stravinsky y el futuro Lord Barnes con el lienzo de fondo. Asimismo, es muy posible que formara parte de la exposición *Matisse et Picasso* organizada en la galería parisiense de su marchante, Paul Guillaume, en 1918 (Fitzgerald 1995). Se trata, además, de una de las dos composiciones cubistas realizadas en Roma que mencionó a Gertrude Stein en una carta escrita desde el Hôtel Russie de Roma a primeros de abril[16]. La otra era, sin duda, la más célebre *La italiana* (1917; Emil Behrle Stiftung, Zúrich)[17]. Con todo, la bibliografía y

15 Z.III.23.

16 Carta conservada en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), Gertrude Stein and Alice B. Toklas Papers, YCAL MSS 76, Series II: Gertrude Stein General Correspondence, Pablo Picasso.

17 Z.III.18.

la propia estima de Picasso concedieron preeminencia a *La italiana* sobre *Arlequín y mujer con collar*. De la segunda de ellas se destacó el regreso al puntillismo de la época de la Primera Guerra Mundial y a la técnica desarrollada por Seurat, cuya exposición antológica pudo haber visto en París un año antes. Pero para la mayor parte de la crítica no ha pasado de ser un ejemplo "endeble" que desmerece las innovaciones de la primera de ellas. Un detalle relevante, que también incluye Richardson (2007) en su biografía, menciona que Picasso desplegó el lienzo y se lo mostró a su amigo, el pintor futurista Gino Severini, como un ejemplo de que se había inspirado en la pureza de forma y los contornos de Ingres.

Los préstamos del arte pretérito, sin embargo, no se limitan al pintor clasicista, ya que Picasso plasma a uno de sus personajes más queridos desde la época rosa, el Arlequín. La génesis del ballet *Pulcinella* durante su viaje a Italia, así como el contacto directo con la tradición de la *commedia dell'arte* y la visita al Museo de San Martino en Nápoles (Romano, 2023), impulsaron su reaparición tanto en las obras de inspiración más clásica como en otras cubistas durante su periodo clásico. Pese a ser un personaje subordinado a continuas resignificaciones en el imaginario picassiano, su reaparición podría asociarse a la temprana asociación del personaje con el dios griego Hermes Trimegisto, planteada por Apollinaire durante la época rosa al rebautizarlo como "Arlequín Trimegisto". Sería, por tanto, una figura melancólica con atributos de psicopompo, sumido en un universo suspendido entre la vida y el mundo de ultratumba (Clair, 2005)[18]. En cierto sentido, el talante inquietante de este personaje se había revelado con claridad en el célebre *Arlequín* (1915; MoMA, Nueva York)[19] del periodo del cubismo sintético. La duplicidad en la cabeza del personaje de la *commedia dell'arte* y la aparición de un perfil masculino en el panel que sostiene con su mano izquierda remiten a la inquietante iconografía de Giorgio de Chirico en un momento trágico para la vida de Picasso y para Europa, sumida en la Primera Guerra Mundial.

El rostro desdoblado del personaje masculino en *La italiana* reaparece en *Arlequín y mujer con collar,* materializado esta vez mediante las

18 Clair se hace eco de otros autores que habían establecido esta comparación. Destacamos el artículo de Reff (1971).

19 Z.II².555

contradicciones visuales entre la máscara y el rostro. Teniendo en cuenta la capacidad de Picasso para fundir distintos referentes en una sola imagen, es muy posible que las máscaras de la comedia italiana se mezclasen con las teatrales/dionisiacas que decoraban los frescos, relieves y mosaicos pompeyanos. De este modo, Picasso resignificó este tipo de objetos como antes lo había hecho con las máscaras africanas durante el cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial. Llama la atención cómo el rostro de Arlequín se desdobla en una silueta de color azul con la boca excesivamente abierta. Esta es la expresión habitual de las máscaras que decoraban las pinturas y los mosaicos pompeyanos: los labios se arquean violentamente, provocando en muchos casos el fruncimiento del ceño, a fin de garantizar una mejor proyección de la voz a través del orificio bucal durante las representaciones teatrales. Por otra parte, es interesante reconocer que los romanos tenían una consideración algo distinta de la máscara con respecto a los griegos. Para estos últimos, la máscara y el actor detrás de ella eran lo mismo –*prósopon*–. Por el contrario, al denominarla *persona,* los romanos disociaron ambos términos para no confundirla con la tradición autóctona de las máscaras mortuorias y para dar protagonismo al actor cuya voz resuena a través de ella, pues el término podría derivar del verbo *personare* o resonar (Belting, 2021). Esta disociación aparece en ambos lienzos pintados en Roma y en otros ejemplos posteriores. Cuando años más tarde Picasso grabó calcografías como *Muchacho con máscara de toro, fauno y perfil de mujer* (1934) y la plancha 24 de la *Suite Vollard* (1934) –en la que una mujer desnuda se coloca la máscara de un varón maduro– o se fotografió con la máscara de toro en la playa de Golfe-Juan y con el mascarón de un carretón de toros en el taller de Vallauris, estaba constatando las paradojas entre ficción y realidad, persona y personaje, inherentes a estos objetos.

La pareja que forman *Arlequín y mujer con collar* da lugar a una composición extremadamente dinámica gracias a la profusión de líneas diagonales. Este detalle ha llevado a asociarlos con una pareja de bailarines entregada al ritmo sincopado del jazz (Cowling, 2002). Sin embargo, podrían estar apuntando a otras fuentes modernas y antiguas. Entre las primeras, es innegable la existencia de un diálogo entre Picasso y Massine en términos de gestualidad corporal: el personaje del prestidigitador chino en *Parade* –interpretado por el propio Massine– se caracterizaba por la ejecución de una serie de movimientos angulosos y disonantes inspirados en el cubismo y, por

tanto, muy alejados del estilo coreográfico por el que hasta entonces había apostado (Morris, 2014). Al mismo tiempo, el ritmo vertiginoso de la pareja pintada apunta a la posibilidad de que hubiera un influjo futurista indirecto, por la amistad de Picasso con muchos miembros de dicha vanguardia y por la ya citada asistencia de Fortunato Depero para la confección de los mánagers de *Parade* (Passamani, 1970)[20].

Ahora bien, la mirada más atenta delata una enorme tensión entre los personajes, hasta el punto de que Arlequín y la mujer parecen forcejear en lugar de bailar, basculando así desde una pulsión coreográfica hacia otra de signo erótico. En este contexto se debe identificar la referencia velada a la iconografía grecorromana; parece como si Picasso estuviera adaptando al lenguaje cubista el motivo de la ménade o ninfa asaltada sexualmente por un sátiro, un tipo de composición artística habitual en los periodos helenístico y romano. Precisamente el MANN albergaba muestras de esta temática muy cercanas a la propuesta picassiana, aunque quizás el artista se inspiró directamente en un relieve con el forcejeo entre una ninfa y un sátiro procedente de Herculano, que pudo haber observado en el *Gabinetto Segreto* del MANN[21]. Esta referencia visual pudo fundirse con otra que formaba parte del mismo gabinete: un fresco procedente de la Casa de Cecilio Jocundo en Pompeya, con una ninfa adornada con pendientes, collar y diademas acompañada por un sátiro que palpa sus senos con absoluto descaro[22].

Tampoco debe menospreciarse el supuesto carácter decorativo de *Arlequín y mujer con collar*. Picasso era consciente de que la mayor parte de las pinturas conservadas de Pompeya y Herculano pertenecían a entornos domésticos y, por tanto, ornamentaban los espacios de la vida cotidiana con asuntos que a la sensibilidad burguesa biempensante podrían resultarle chocantes. A ese respecto, en la misma carta escrita desde Roma a Gertrud Stein, le había confesado: "He dibujado muchos caprichos pompeyanos que están un poco subidos de tono"[23]. Deborah Menaker Rothschild consideró esta aseveración como un intento del artista y de Jean Cocteau por "encontrar pruebas que contradijeran las expectativas de que todo lo que nos había llegado

20 Z.II².962-963 y Z.II².964.

21 Núm. inv. 124666.

22 Núm. inv. 110590.

23 Cit. *supra*. "J'ai fait beaucoup des fantaisies pompeyennes [*sic*] qui sont un peu lestes".

de la época clásica era noble y magnánimo" (1991, p. 66)[24]. Quizás veía en ese tipo de escenas un elemento transgresor que las aproximaba al concepto más vanguardista de la imagen artística de lo que podría llegar a suponerse. Desde ese punto de vista, *Arlequín y mujer con collar* podría ser exhibida en el lujoso hogar de cualquiera de los coleccionistas de su producción sin caer en la cuenta de que estaba mostrando una escena de abierto contenido sexual; es decir, Picasso lograba *épater le bourgeois* sin que ni siquiera pudiera llegar a sospecharlo. Dejó así en suspenso la representación explícita de violaciones y de escenas sexuales, que quedó reducida al cuaderno de apuntes hasta la década de 1920 y 1930. Fue entonces cuando se exhibieron abiertamente en escenas de bañistas pintadas al óleo y en los grabados incluidos tanto en la *Metamorfosis de Ovidio* para Skira (1930; por ejemplo, "Tereo y Filomela") como en la *Suite Vollard* –serie completada entre 1930-1937, con títulos tan explícitos como "La violación", "El abrazo I-III", "Bacanal con Minotauro", "Pareja haciendo el amor", "Violación bajo la ventana" y "Acoplamiento". Curiosamente, los lienzos con esa temática nunca salieron a la venta, quedando depositados en la colección personal del artista hasta su fallecimiento.

Como sabemos, durante la realización de *Arlequín y mujer con collar* Picasso estaba embarcado en la concepción visual de *Parade,* por lo que esa misma combinación entre cubismo explícito y clasicismo latente aparece en los personajes con el vestuario más arriesgado del ballet: los mánagers francés y estadounidense. Si bien el influjo grecorromano puede parecer menos evidente, lo es menos al centrarnos en su escala monumental, similar a la de los *gigantes* de las fiestas populares españolas. El MANN también pudo haberle inspirado su gigantesco tamaño, ya que sabemos que quedó impresionado por la escala colosal de las copias romanas de esculturas helenísticas, pertenecientes a la antigua colección Farnese. La conocida como Hércules Farnese, copia en mármol a partir de un original en bronce atribuido a Lisipo (siglo IV a.C.), quedó especialmente grabada en su memoria, tanto por su tamaño como por la desproporción de sus del torso y de las extremidades (Richardson, 2007). En lo concerniente a esto último, las desproporciones

24 A tenor de lo dicho, podemos afirmar que el estímulo visual no se limitó a las escenas de ninfas, ménades y sátiros realizadas por artistas griegos y romanos, sino que también provinieron de las composiciones con sexo explícito pintadas en los burdeles pompeyanos: la colección del MANN fue un estímulo visual importante pero, a diferencia de lo que afirma Clemente Marconi (2023, pp. 69-70), no fue la única en la mente de Picasso.

corporales fueron un signo repetido de los personajes picassianos durante los años veinte (Green, 2011; Cowling & Mundy, 1990). Es necesario señalar que el Hércules Farnese se adscribe al interés del artista por un conjunto de obras que en aquel momento no estaban incluidas en el canon del arte grecorromano y, por tanto, despertaban su fascinación por ser consideradas extravagantes, cuando no decadentes (Prettejohn, 2012; Marconi, 2023).

ARQUITECTURAS PINTADAS

Al igual que el cubismo dinámico de *Arlequín y mujer con collar*, el decorado y los telones para *Parade* incorporan préstamos insospechados de la tradición pictórica pompeyana. Pese a haber realizado bocetos previos en su estudio parisiense de Montrouge, Picasso desarrolló en Roma su forma definitiva gracias al diálogo continuado con Diáguilev y Massine (Cooper, 1967). Una fotografía realizada en el estudio ocupado por el artista durante su estancia en Roma atestigua la elaboración de la maqueta del decorado, de clara inspiración cubista, como paso previo a su construcción en escala real. Ya en el modelo jugaba con la representación de un telón de fondo más pequeño, insertado en el centro del escenario real del auditorio e inspirado quizá por los teatros de títeres que había visto en el Museo de San Carlino. Ese telón de fondo tenía forma de paralelepípedo enmarcado por una fachada plana pintada con columnas, que soportaban una cornisa decorada con un falso relieve en forma de lira flanqueada por volutas. En el centro de ese espacio central, una sábana blanca por la cual irían saliendo los personajes a escena desde las bambalinas. A ambos lados, una falsa balaustrada realizada con un contraste entre figura y fondo a partir del empleo de los colores blanco y negro; a su derecha, Picasso introdujo la pintura de una ménade danzando con una pandereta en la mano derecha, como si formara parte de un tíaso dionisiaco. Por último, el escenario estaba enmarcado por varios bloques de edificios racionalistas para dejar claro que el desfile circense había llegado a la ciudad.

La inclusión de un escenario dentro de otro sugiere entonces el empleo de uno de los recursos más habituales en los decorados teatrales: el trampantojo, es decir, la capacidad de reproducir algo con un efecto mimético que lo hace pasar por real. Aunque las partes más geométricas del escenario –como los edificios– podrían engañarnos con dificultad, otros elementos como los falsos relieves y la balaustrada están empleando recursos visuales

engarzados en aquella tradición escenográfica desde una perspectiva abiertamente irónica. De hecho, este recurso no se limitó al decorado principal, pues el trampantojo se repite con mayor ingenio aún en el célebre telón de boca (1917; Centre Georges Pompidou, París). Los personajes de la *commedia dell'arte* y los acróbatas aparecían ante los ojos del público enmarcados por cuatro telones rojos replegados, imitando así el desvelamiento real del escenario al inicio de una representación teatral. El efecto más interesante que produjo su combinación con el proscenio era que este telón de boca aparecía durante el preludio del ballet tras replegar las verdaderas cortinas del teatro. Se establecía así una continuidad visual entre las telas rojas auténticas replegadas a los lados y los cortinajes pintados que, a su vez, mostraban al fondo un escenario ficticio coronado muy probablemente por el Vesubio, motivo con el cual se establecían conexiones entre la *commedia dell'arte* y la tradición napolitana. Por unos minutos, el auditorio era consciente de la pulverización entre artificio y realidad (Rothschild, 1991) y, de este modo, el decorado se convertía en una *metaescenografía*, recurso que estuvo presente también en otros montajes picassianos, como *Pulcinella* (Conejo Arrabal, 2023).

Es muy posible que Picasso estuviera estableciendo aquí un diálogo con las pinturas pompeyanas. Los cortinajes y las columnas eran elementos muy apreciados por los pintores romanos para aumentar el componente mimético de sus escenas. Se destaca en ese sentido el fresco que representa a Tetis en el taller de Hefesto, pintado en la Casa de Paccius Alejandro –Regio IX, 1.7[25]: la diosa está sentada delante de un cortinaje que se despliega sobre el muro de fondo. Además, la columna pompeyana, trazada de forma sencilla, es similar a la que aparece en el telón de boca de *Parade*. Por último, es interesante señalar que la pose de la mano derecha de Tetis, con el índice levantado hacia la sien, fue utilizada por Picasso en varias obras de la época clásica con personajes femeninos. Es más que probable que el artista hubiera visto aquel fresco en la colección del MANN, pues había sido descubierto durante las excavaciones de la casa entre 1853-1866 y, años después, fueron descritas detalladamente por el arqueólogo Giuseppe Fiorelli (1875) con anterioridad a su traslado al museo napolitano. Incluso una anécdota real que ocurrió en 1923, relacionada con el telón, puede entenderse a partir de su relación con las pinturas romanas. Borís Kojnó (1970), secretario de Diáguilev desde 1920,

25 Núm. inv. 9529.

contó que Diáguilev le pidió al artista que restaurase el telón de boca para el reestreno de *Parade*, pero él se negó aduciendo que en su estado actual se parecía más a los frescos pompeyanos, por lo que se veía mucho mejor que cuando lo había pintado.

Es necesario recordar en este contexto que Picasso había estado experimentando sobre la contradictoria relación entre realidad y representación desde sus inicios artísticos. Se ha señalado con acierto que el interés de Picasso por el trampantojo había comenzado mucho antes que el de otros pintores cubistas, alentado por la férrea instrucción académica dirigida por su padre, José Ruiz Blasco. Es interesante al respecto que el artista manifestase un interés por aquel recurso en uno de sus dibujos de un relieve de yeso (1895; Museu Picasso, Barcelona)[26], realizado durante su entrenamiento académico (Brown & Cowling, 2022). La composición no se limita a copiar simplemente a unos *putti*, sino que coloca el vaciado de yeso del que forman parte apoyado sobre un estante. Para culminar el trampantojo, incorpora además su firma —"P. Ruiz 95."— en la esquina inferior derecha del vaciado, estableciendo así un juego entre el concepto de autoría y la identidad de quien lo ha dibujado. Ese interés resurgió durante el cubismo sintético a través del *collage* y el *papier collé*, es decir, introduciendo fragmentos de objetos, de imágenes impresas y de textos de periódicos en la superficie bidimensional del soporte. Pronto Picasso y Braque comenzaron a utilizar un cepillo especial para imitar las vetas de la madera en sus instrumentos musicales, así como a imitar el *faux marbre* empleado por los pintores decoradores. No obstante, fue a partir de 1914 cuando ambos –junto con Juan Gris– decidieron avanzar un paso más en torno a aquella paradoja, pintando elementos que antes introducían materialmente como parte de sus *collages*: fragmentos de periódicos, carteles, postales, naipes, fragmentos de papel pintado, etcétera.

Picasso pudo encontrar un renovado gusto por el trampantojo durante su viaje a Italia en 1917, estableciendo –como solía ser habitual en su proceso creativo– conexiones con su memoria visual y con su experiencia artística. A este propósito, podemos mencionar el recuerdo de las primeras pinturas pompeyanas que pudo haber visto durante su juventud en París. Según ha sido señalado, no habría sido en el entorno esperado del Museo del Louvre sino en el más insólito de la Galería Paul Durand-Ruel (Boncompte

26 inv. 110.887.

Coll, 2011). Allí se presentó en 1903 una exposición sobre los frescos de la villa de Publio Fanio Sinistor en Boscoreale antes de su venta internacional[27]. Tal muestra le habría dejado una profunda huella, hasta el punto de inspirarle –según Boncompte Coll– los fondos monocromos y aguados de las pinturas realizadas en 1905 y durante su verano en la localidad de Gósol en 1906. Ahora bien, como solía ser propio de su iconofagia, aquel influjo más que probable debió mezclarse con otros, especialmente la escultura grecorromana y el arte ibero, durante la etapa transformadora vivida en la aldea pirenaica.

Estos juegos visuales inscritos en el trampantojo nos conducen adecuadamente hacia el concepto de metapintura (Stoichita, 2011). Asimismo, nos ayudan a establecer una relación directa con las pinturas murales romanas que Picasso pudo ver tanto en París en 1903 (Boscoreale) como en Italia en 1917 (Pompeya, Herculano, Nápoles y, quizás, Roma). En primer lugar, una cantidad innumerable de los frescos –e, incluso, de los mosaicos– se inspiraban directa o indirectamente en originales griegos desaparecidos. El empleo de falsos marcos para encuadrar algunas composiciones pintadas se refiere sin duda a las célebres *pinakes* o pinturas sobre tabla griegas, admiradas por el público y deseadas por los coleccionistas romanos más ilustres: casos como el de Julio César y Marco Agripa aparecen citados en la *Historia Natural*[28]. Las imitaciones de esta categoría no se limitaban a los paisajes de tradición helenística o las escenas mitológicas. También eran habituales para enmarcar la que, quizás, era la apuesta más arriesgada del trampantojo en la pintura romana: las naturalezas muertas, justamente uno de los géneros principales de la pintura cubista. El hecho de que algunos de estos frescos hubieran sido desprendidos de su soporte original, enmarcados y colocados en las paredes del MANN, debió ser interpretado como otro juego visual de marcado tono metapictórico para una mente tan ingeniosa como la de Picasso.

La adopción de elementos arquitectónicos en el primer cubismo podría, directa o indirectamente, relacionarse con la concepción del espacio de las pinturas pompeyanas combinada con la observación detallada de los artistas del Trecento italiano: no en vano este procedimiento reapareció en

27 De hecho, la mayoría de los frescos forma parte de la colección permanente del Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

28 En el caso de Julio César, Plinio sostiene que compró dos *pinakes* del afamado pintor Timómaco: una Medea y un Áyax, que luego dedicó en el Templo de Venus Genetrix (*Historia Natural,* VII, 39).

aquel periodo y en las primeras décadas del Quattrocento italianos antes de la aplicación de la perspectiva lineal, más *científica*[29]. Los edificios plasmados en el cubículo o sala M de la villa de P. Fanio Sinistor están pintados con una perspectiva lineal inexacta; delatan el empleo de varios puntos de fuga, en especial para representar los edificios situados a ambos lados del templete central. Así, somos capaces de identificar las tejas de algunas cubiertas cuando sería completamente imposible según su disposición perspectiva[30].

Incoherencias similares a éstas pueden observarse en la génesis del cubismo analítico y de sus complejos entramados de líneas. Las arquitecturas pintadas por Picasso en Horta de Ebro en el verano de 1909, como la famosa *Fábrica de Horta de Ebro* (Museo Hermitage, San Petersburgo) y *El embalse de Horta de Ebro* (MoMA, Nueva York)[31], revelan un estudio detallado de la perspectiva caballera por parte de su autor, así como las reminiscencias de otras imágenes mentales relacionadas con la pintura romana. Estas proyecciones volvieron a su mente durante el viaje a Italia y se fundieron con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, creador de vistas inquietantes u oníricas con personajes recorriendo edificios desiertos de clara raigambre clásica y renacentista. Y, de hecho, cuando Picasso tuvo que concebir los decorados de fondo de los ballets *Parade* (1917), *Le tricorne* (1919) y *Pulcinella* (1920) optó por una representación de la profundidad en los edificios pintados que sintonizaba perfectamente tanto con el cubismo como con las arquitecturas fingidas de la pintura romana. Si bien ya había abocetado algunas ideas para el decorado de *Parade* con anterioridad a su viaje a Roma, él mismo confesó a Gertrude Stein que estaba trabajando "todo el día en mis decorados y en la construcción de los trajes, así como en dos pinturas que he empezado aquí y que me gustaría terminar antes de regresar [a París]"[32], lo cual denota la pal-

29 Esta fue una actitud habitual en el método de trabajo de Picasso. En la página 48 de su cuaderno de apuntes nº 35, coincidente con la elaboración de *Familia de saltimbanquis* (1905; National Gallery of Art, Washington DC), apuntó en relación con la gama cromática del cuadro: "todos los colores muy vivos algo como Fray Angelico [*sic*]" (Glimcher & Glimcher 1986, p. 50). Así, las referencias simbolistas, ingrescas, grecorromanas y de los maestros tradicionales convivían en la misma disposición jerárquica dentro de su cabeza (ver *infra*). Sobre las contradicciones espaciales en la producción picassiana de los años veinte, en relación con la *costruzione legittima*, véase Díaz Pardo (2013).

30 Actualmente se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York (catálogo: 03.14.13a–g).

31 Z.II[1].158 y Z.II[1].157, respectivamente.

32 Cit. *supra*. "Je travaille toute la journée à mes décors et construction des costumes et à deux toiles que j'ai comencés ici et que je voudrais finir avant de rentrer".

pable inspiración de todo lo que estaba viendo en Italia como un ingrediente añadido a su prodigiosa memoria visual.

Al tratarse de composiciones murales que representan paisajes naturales o arquitectónicos, los frescos romanos rechazan la propia existencia de la pared al pulverizar las diferencias entre la realidad y la representación. Y ello era posible principalmente gracias al empleo de trampantojos que, si bien pueden parecer ingenuos a nuestros ojos, a buen seguro resultaban sorprendentes a los espectadores de la antigua Roma. No es probable que Picasso conociera el sentido de muchas de las pinturas realizadas en Pompeya, Herculano, Oplontis o Boscoreale, pero su razón de ser y la inspiración de muchas de ellas habría despertado aún más su interés por su presunta *modernidad*. Era la misma que había utilizado unos años antes Giorgio de Chirico para ambientar sus pinturas metafísicas desde 1911: el pintor forzaba así la *quadrattura* renacentista y la distorsionaba, creando vistas de edificios clásicos y contemporáneos que entran en contradicción con la perspectiva lineal (Clair, 1999). Este recurso aparece también en el decorado de *Parade*, pues fusiona la arquitectura racionalista de los edificios con la clásica —pasada por el filtro cubista— del escenario, así como en lienzos posteriores, principalmente en *La flauta de Pan* (1923; Musée Picasso, París)[33].

UNA FOTO EN POMPEYA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Una de las fotografías más comentadas de las que Cocteau tomó en Pompeya plasma visita a Picasso y Massine en la Via dell'Abbondanza. Picasso aparece sentado y concentrado en encender su pipa de tabajo, mientras que Massine se apoya de pie sobre un relieve con una máscara dionisiaca. En un tono abiertamente psicoanalítico, Anne Baldassari (1998) ha establecido dos comparaciones en torno a ella. Por una parte, con la composición de la pintura *La flauta de Pan* (1923; Musée Picasso, París), que cierra el denominado *periodo clásico* de Picasso: es innegable que los blancos perizomas de los muchachos nos hacen dudar de si estamos contemplando una escena en la antigua Arcadia o bien a unos jóvenes actuales en la playa. Por otra, estableció un vínculo psicoanalítoc con la trama de la novela de W. Jensen, *Gradiva: una fantasía pompeyana* (1903), célebre por el estudio realizado por Sigmund

33 Z.V.141.

Freud en su libro *Ilusión y sueño en "Gradiva" de Jensen* (1907). No obstante, hay una razón de peso para dudar de su influjo: el libro de Freud, principal referente para la novela, no se publicó en francés hasta 1931[34] y fue Salvador Dalí quien primero se refirió a ella en un contexto artístico con pinturas como *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* (1932; Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) (Green, 1995).

Con todo, el aspecto más destacable de la fotografía de Picasso y Massine suele pasar inadvertido: el contraste entre las blancas piedras centenarias y los dos hombres elegantemente vestidos con trajes oscuros, antítesis que desliza lo anacrónico hacia una inquietante sincronía, similar a las composiciones metafísicas de Giorgio de Chirico. En otra instantánea, ambos descansan sentados sobre los escalones de una fuente; Picasso apoyado en su bastón, símbolo evidente de su nueva condición de dandi inmerso en el *beau monde* parisiense y, por qué no, *aggiornamento* de la iconografía de los filósofos ancianos griegos.

La combinación sistemática de las imágenes picassianas, realizada con el objeto de plasmar composiciones en suspensión temporal, es la solución prioritaria en su trabajo con el pasado, siempre basada en el diálogo igualitario entre las imágenes y los repertorios visuales. Esta visión entronca con uno de los proyectos teóricos más ambiciosos de la historia del arte del siglo XX: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Tanto en la producción picassiana como en el proyecto de Warburg cristalizan la pulverización temporal y la inclusión del pasado en un presente continuo o, literalmente, en un *work in progress*. En el *Atlas* conviven en un mismo nivel de significación –y esto lo subrayo– reproducciones de obras de la antigüedad, medievales, renacentistas, recortes de prensa e ilustraciones de la cultura popular[35]. Incluso el viaje de Warburg para estudiar los rituales de los indios Pueblo y relacionarlos con la supervivencia –*Nachleben*– de la mentalidad grecorromana en Occidente no deja de presentar un cierto paralelismo con la visión de la vanguardia y del propio Picasso hacia las culturas no occidentales, como sugirió Carlo Ginzburg (2000).

Con todo ello, se desintegra la concepción anacrónica en la fusión de elementos pasados y presentes, propia de una concepción lineal del

34 Publicada en París por Gallimard, con traducción de Marie Bonaparte y un texto introductorio de E. Zak y G. Sadoul.

35 Edición en castellano: Warburg (2010): *Atlas Mnemosyne.* Madrid, Akal.

tiempo, por otra sincrónica de clara raigambre vanguardista. Y es ahí donde entra en juego la influencia de la pintura pompeyana y del arte grecorromano en general sobre la producción de Picasso, entendida como un hilo más de un entramado visual urdido a partir del arte del pasado, del arte contemporáneo y de los requerimientos del cubismo sintético y, a partir de 1923, del cubismo curvilíneo que derivó en el inicio de su etapa surrealista. Esta síntesis de elementos modernos y antiguos se concibe visualmente siguiendo los principios del montaje, en una concepción que ha sido teorizada por autores como Didi-Huberman (2000).

Lo verdaderamente relevante es reconocer que, con anterioridad a la aparición del *collage* en 1912, Picasso ya había estado utilizando un método similar a nivel icónico, basado en la yuxtaposición de imágenes como proceso previo a su experimentación con otras extraídas de fuentes distintas y pegadas sobre el soporte pictórico[36]. Así pues, no resultaba descabellado que volviera de nuevo a una síntesis parecida de distintos estilos y formulaciones visuales durante el *periodo clásico*: la combinación de distintos repertorios en una imagen moderna transforma, por tanto, lo diacrónico en sincrónico. Esta misma combinación la operó sobre su persona artística, pues el dandi que se acomodaba elegantemente sobre los escalones eternos de Pompeya en 1917 acabó arrastrando a la realidad de los años treinta al indómito y milenario Minotauro a través de uno de sus más célebres álter egos, coincidiendo esta vez con las pulsiones surrealistas hacia el mito y lo sagrado (Jackson 2003).

REFERENCIAS

Anales de Historia del Arte. (2023). "Un animal que está siempre vivo": una conversación con Carlos Alberdi, Asunción Molinos Gordo y Rocío Robles Tardío. *Anales de Historia del Arte*, *33*, 19-34.

Alarcó, P., & Warner, M. (Eds.). (2007). *The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso*. Museo Thyssen-Bornemisza.

36 Esta argumentación aparece desarrollada en Jackson-Martín (2022). La exposición "Picasso 1906. La gran transformación" (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2023), comisariada por Eugenio Carmona, recoge también esta argumentación para explicar las influencias diversas sobre el arte picassiano en ese año tan trascendental. Sobre la ninfa de Warburg en la iconografía surrealista picassiana, véase Antacli (2019).

Antacli, P. L. (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa.* Casa Natal Pablo Ruiz Picasso; Museo Picasso de Málaga; Ayuntamiento de Málaga.

Apollinaire, G. (1913). *Les peintres cubistes (Méditations esthétiques)*. Eugène Figuière et Cie. ; Editeurs.

Atencia Conde-Pumpido, B. (2017). El ballet de *Parade* de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería L'Effort Moderne. *Boletín de Arte*, (37), 71-78.

Baldassari, A. (1998). *Pompeian Fantasy*: a Photographic Source of Picasso's Neoclassicism. In J. Clair, & O. Michel (Eds.), *Picasso. The Italian Journey 1917-1924* (pp. 79-86). Rizzoli.

Barr, A. H. (1939). *Picasso: Forty Years of His Art*. MoMA.

Belting, H. (2021). *FACES: Una historia del rostro*. Akal.

Blunt, A. (1968). Picasso's Classical Period. *The Burlington Magazine*, *110*(781), 187-194.

Blunt, A. (1969). *Picasso's Guernica*. Oxford University Press.

Boncompte Coll, C. (2011). Iconografía picassiana (1905-1907): Influencia de la pintura pompeyana. *Goya*, (335), 156-179.

Breunig, L. C. (Ed.). (1972). *Apollinaire on Art: Essays and reviews 1902-1918.* Viking Press.

Brown, E., & Cowling, E. (2022). *Cubism and the Trompe l'Oeil Tradition*. Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

Buckley, H. E. (1981). *Guillaume Apollinaire as an Art Critic.* UMI Research Press.

Caizergues, P., & Seckel, H. (Eds.) (2000). *Picasso/Apollinaire. Correspondence*. La Balsa de La Medusa.

Calvo Serraller, F. (2006). *Picasso, tradición y vanguardia* Museo del Prado; Museo Nacional Reina Sofía.

Clair, J. (1999). *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Visor.

Clair, J. (2005). *Lección de abismo: Nueve aproximaciones a Picasso*. Antonio Machado Libros.

Conejo Arrabal, M. C. (2023). Metaescenografías picassianas: Un estudio desde el pensamiento warburgiano y la reflexión metaartística. *Revista Eviterna*, (14), 37-50.

Cooper, D. (1967). *Picasso Theatre.* Abrams.

Cowling, E. (2002). *Picasso. Style and Meaning*. Phaidon.

Cowling, E., & Mundy, J. (1990). *On Classic Ground: Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930.* Tate Gallery.

Daffner, L. A., Ferrari, A., & Duffy, M. (2023). Studio Photographs. In A. Umland, F. Ferrari, & A. Morrison (Eds.), *Picasso in Fontainebleau* (pp. 121-125). MoMA.

Daix, P. (1977). *La Vie de peintre de Pablo Picasso*. Seuil.

Daix, P., & Boudaille, G. (1967). *Picasso: The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné, 1900-1906*. Evelyn, Adams & Mackay.

Díaz Pardo, J. I. (2013). *Espacio y mímesis. Picasso y la impugnación de la "costruzione legittima"* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga].

Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.

Ferguson, J. (1962). Picasso and the Classics. *Greece & Rome*, *9*(2), 183-192.

Fiorelli, G. (1875). *Descrizione di Pompei*. Tipografia Italiana.

FitzGerald, M. C. (1995). *Making Modernism. Picasso and the Making of the Market for Twentieth-Century Art.* University of California Press.

FitzGerald, M. C. (1996). The Modernists' Dilemma: Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova. In W. Rubin (Ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation* (pp. 404-445). Thames and Hudson.

Georges-Michel, G. (1954). *De Renoir à Picasso*. Librairie Fayard.

Ginzburg, C. (2000). *Rapports de force. Histoire, réthorique, preuve.* Gallimard/ Le Seuil.

Glimcher, A., & Glimcher, M. (Eds.). (1986). *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*. The Atlantic Press.

Gómez Suárez, Á. (2023). Hacia una revisión del concepto "Picasso clásico" (1915-1923): La crítica bibliográfica frente a la simultaneidad del artista. *Revista Eviterna*, (14), 88-107.

Green, C. (1995). *The European avant-gardes: art in France and Western Europe 1904-c.1945*. Zwemmer.

Green, C. (2011). Pablo Picasso: More than Pastiche, 1906-1936. In C. Green, S. Loretti, & S. Cochran, *Modern Antiquity: Picasso, Léger, Picabia* (pp. 125-151). J. Paul Getty Museum.

Jackson Martín, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Alianza.

Jackson Martín, R. (2022). El pasado como futuro. Atavismos iberos en el imaginario moderno picassiano. *Congreso internacional: Picasso desde los estudios culturales: Sueño y mentira de España (1898-1922)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, minutos 6:20-36:59. https://www.museoreinasofia.es/multimedia/picasso-desde-estudios-culturales

Kane, W. M. (1966). Gauguin's Le Cheval Blanc*:* Sources and Syncretic Meanings. *The Burlington Magazine*, *108*(760), 352-362.

Kiilerich, B. (2023) Pompeii from the Real to the Ideal. The Reception of Pompeii. *CLARA*, 10(3), 1-14.

Kojnó, B. (1970). *Diaghilev and the Ballets Russes.* Harper & Row.

Krauss, R. (2002). *Los papeles de Picasso*. Gedisa.

Marconi, C. (2023). Ispirazione e metamorfosi: il Museo Nazionale di Napoli e Picasso. In C. Marconi (Org.), *Picasso e l'antico* (p. 64-87). Electa.

Mayer, S. (1980). *Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937*. UMI Press.

Morris, G. (2014). Massine/Picasso/Parade. *Modernist Cultures, 9*(1), 46-61.

Nigro, A. (2017). Depero e Djagilev: un incontro sul filo del rasoio. In S. Bellenger, (Dir.), *Picasso e Napoli*. *Parade* (pp. 168-177). Electa.

Passamani, B. (1970). *Depero e la scena: da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*. Martano.

Pool, P. (1967). Picasso's Neo-Classicism: Second Period, 1917-1925. *Apollo, 85*(61) 198-207.

Prettejohn, E. (2012). *The Modernity of Ancient Sculpture. Greek Sculpture and Modern Art, from Wincklemann to Picasso*. I. B. Tauris.

Raynal, M. (1921). Exposition Picasso. *L'Esprit Nouveau*, (9), 1020-1022.

Read, P. (2010). *Picasso & Apollinaire. The Persistence of Memory*. University of California Press.

Reff, T. (1971). Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools. *Artforum*, *10*(2), 30-43.

Richardson, J. (1997). *Picasso: Una biografía* (v. 2). Alianza

Richardson, J. (2007). *A Life of Picasso. The Triumphant Years, 1917-1932*. Alfred A. Knopf.

Romano, C. (2023). Picasso, il teatro e l'arte popolare napolitana. In C. Marconi (Ed.), *Picasso e l'antico* (pp. 36-47). Electa.

Rothschild, D. M. (1991). *Picasso's "Parade": from street to stage*. Sotheby's Publications.

Salazar Jiménez, P. M. (2021). Picasso en Italia, 1917. *Revista Eviterna*, (10), 106-116.

Scarborough, J. (1995). Picasso's Portrait of Olga. A New Perspective. *Apollo*, (404) 12-13.

Seckel, H. (Ed). (1988). *Les Demoiselles d'Avignon.* Museu Picasso.

Seckel, H. (Org.) (1994). *Max Jacob et Pablo Picasso*. Réunion des Musées Nationaux.

Silver, K. E. (1989). *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton University Press.

Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Cátedra.

Waldemar, G. (1921). Exposition de dessins. *L'Esprit Nouveau,* (11-12), 1275.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne.* Akal.

POMPEII, THE SECRET CABINET, OR HOW TO DEAL WITH SEX

POMPEIA, O GABINETE SECRETO, OU COMO LIDAR COM O SEXO

Pedro Paulo A. Funari[1]
José Geraldo Costa Grillo[2]

ABSTRACT: In this paper we deal with sex, that is, sexual intercourse and other explicit sexual acts that embarrassed people dealing with material evidence and arts coming from Pompeii and the Vesuvian area. We start by exploring some epistemological issues relating to looking for differences in the past. Next, we present a brief history of the Cabinet. Then we turn to a couple of iconographic and epigraphic evidences and explore their interpretive potential. In this sense, we argument that the secret cabinet reveals the embarrassment caused since the 18th century by the discovery of iconography and epigraphy relating to explicit sexual activities. Fact that led early on to lead to secrecy and restriction of access up to the end of the 20th century. The last few decades witnessed a lot of changes in perception and there has been a growing body of scholarship pledging for recognizing differences of perception, including aesthetic ones. For the Romans were different, and the case of the secret cabinet shows this clearly. The couple of evidences explored here enables us also to gather how iconography and epigraphy are interwoven and gain when studied in tandem and in historical and cultural context. And finally, the wider access to the secret cabinet, since 2000, opens new opportu-

1 Department of History - Campinas State University. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0183-7622. email: ppfunari@uol.com.br

2 Department of Art History - Federal University of São Paulo. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3498-977X. email: jgcgrillo@unifesp.br

nities to the lay public and contribute to foster a critical scholarly approach to this collection.

Keywords: Secret Cabinet; Sexuality; History; Iconography; Epigraphy.

RESUMO: Neste artigo, temos o sexo como tema, isto é, relações sexuais e outros atos sexuais explícitos que envergonhavam as pessoas que lidavam com evidências materiais e artes vindas de Pompéia e da área do Vesúvio. Começamos explorando algumas questões epistemológicas relacionadas à busca por diferenças no passado. Em seguida, apresentamos uma breve história do Gabinete. Em seguida, voltamos-nos para algumas evidências iconográficas e epigráficas e exploramos seu potencial interpretativo. Nesse sentido, argumentamos que o gabinete secreto revela o constrangimento causado desde o século XVIII pela descoberta da iconografia e epigrafia relacionadas a atividades sexuais explícitas. Fato que levou desde o início ao segredo e à restrição de acesso até o final do século XX. As últimas décadas testemunharam muitas mudanças na percepção e tem havido um crescente corpo de estudiosos prometendo reconhecer diferenças de percepção, incluindo as estéticas. Para os romanos era diferente, e o caso do gabinete secreto mostra isso claramente. O par de evidências exploradas aqui nos permite também perceber como a iconografia e a epigrafia estão interligadas e ganham quando estudadas em conjunto e em contexto histórico e cultural. E, finalmente, o acesso mais amplo ao gabinete secreto, desde 2000, abre novas oportunidades ao público leigo e contribui para fomentar uma abordagem acadêmica crítica a esta coleção.

Palavras-chave: Gabinete Secreto; Sexualidade; História; Iconografia; Epigrafia.

INTRODUCTION

This paper deals with a difficult subject: sex. Sexual intercourse and other explicit sexual references embarrassed people dealing with material evidence and fine arts scholar coming from Pompeii and the Vesuvian area. In this paper, we start by exploring some epistemological issues relating to looking for differences in the past. This is followed by a brief history of the Cabinet since the inception in the eighteenth century, including several original documents, translated by ourselves. Then we turn to a couple of iconographic and epigraphic evidences and explore their interpretive potential.

LOOKING FOR DIFFERENCES

Pornography is a modern concept and the use of this word applied to earlier periods requires caution. Paul Veyne described history as a catalogue of differences, as David Lowenthal defined it as a foreign country, stressing the inevitable discontinuities of perceptions of social life. Lucien Febvre (1942) may be considered a pioneer in this respect in proposing to paying attention to a specific and different past mindset, people who did not think like us: that is the difficult but important question to the historian "qui ne pensaient point comme nous: voilà le difficile et, pour l'historien, l'important" (p. 39). In this regard, Michel Foucault may be considered a true heir to Febvre (Salomon, 2019) in exploring difference of perceptions. In any case, even if it is impossible not to use our own concepts, those of our own period or invented after the studied epoch, the exercise of disentangling present or recent (mis)conceptions and past ones is a must. This exercise is particularly relevant in relation to the ancient world, first of all for there was no distinct social spheres, such as science and religion, much later concepts. Science *(episteme, scientia)* was knowledge, and religion (in Greek *threskeia*, *Eusebi*a, was cult or piety) and Latin *Religio* was not religion, but scrupulousness, reverence, so that the sacred or magic are much more relevant concepts, as stresses Chris Gosden (2020). Then there is another aspect: religiosity as human in general, and specific and particular, in any case. Religiosity here is taken as a neologism, trying to address the complex feelings relating to spirituality, to a most subjective sentiment, so that everything is relevant to *ánemos* (Greek), *animus* (Latin), breath. Religion may be a misleading word, implying some kind of institutional framework and hier-

archy, while religiosity allow the inclusion of a variety of practices and beliefs, such as magic (Gosden, 2020)

Then, there is another hurdle: pornography as a sexual deviation. Both terms, sex and deviation are modern, not ancient. *Eros* is desire, physical, emotional, sacred, as a deity. *Pórne* is a much later term, related to selling, and so to prostitution, as *meretrix* in Latin refers to *merces*, gifts. There was thus no pornography in the ancient world. One may argue that Christian tenets condemned lust, and this is true, but sin is human and not a deviant behavior, a so-called scientific, neutral, natural concept. For this reason, sins are forgivable, while deviation needs correction or destruction. Deviation is a normative concept and there is a growing criticism of those normative models as being too rigid. People do take social norms in consideration, but do not restrict themselves to those norms, behave differently and think outside the rules "the rules are to be broken" as the saying goes. Sexual deviation is a very recent invention, taken in reprojection to earlier times, starting not by the ancient world, but to the ancient regime mores and mindset, as Marquis de Sade. It is not a coincidence that Sade died in 1814 and the Secret Cabinet was established in the wake of a reaction to ancient regime sexuality, using antiquity as a pretext or case in point. The *Kulturkampf* was against the most recent past, not against the ancient one.

There are still other issues, such as private and public. There is a couple of aspects relevant at least in all class societies, if not earlier. However, private and public differ in time and space. Private in the 19th c. acquired odd features, still with us: hidden, admissible only to him or herself (and to the psychoanalyst). Private in ancient times was a very different matter. Slaves were in the most intimate situations, including sex, people mixed in the latrines, there was no privacy, in the modern sense. In this sense, the ancient were not limited by modern conventions, such as sex (that is, sexual intercourse) being presented to children and to strangers. On the contrary, sexual intercourse was sacred, public and propitiatory (Funari, 1995), not at all the modern concept of it. A case in point is the so-called Warren Cup (Oliva Neto, 1995), among others, blurring the divide between private and public in our modern understanding, for the slave gaze was taken as part of the sexual, in this case homoerotic, intercourse. Then there is the social variety of people interacting with images and inscriptions. Even though illiteracy was overwhelming, the ubiquitous presence of inscriptions suggests the role of the

written word, much beyond the literate people. Furthermore, in the ancient world all reading was aloud, so that this had a multiplying effect. Considering that even the most elite houses had a social mix of people having access to them, from slave and clients to fellow rich people, we may gather that inscriptions and images reached society as a whole (Funari, 2012).

Last, but not least, there is the question of female agency, and Pompeii furnishes unique evidences (Osanna, Grimaldi & Zuchtriegel, 2016; Osanna, 2019). Ancient societies were patriarchal, as our own modern ones, but very differently. There has been a modern prevailing male and sexist view about ancient evidences. However, in the last decades, since at least the 1960s, thanks to social and intellectual movements, female agency in the present and in the past has been stressed (Rabinowitz & Richlin, 1993). Feminism has played a key role in classical archaeology and ancient art history (Brown, 1997), but also in archaeology in general (Blackmore, 2015), from prehistory onwards (Bolger, 2013). Overall, this paper pledges for a critical reading of the evidence and of the modern literature, so that we try and fight against prejudices and preconceptions.

A BRIEF HISTORY OF THE SECRET CABINET

The trajectory of the Secret Cabinet may be traced back to 1752, when at the so-called *Villa dei Pisoni* (The Villa of the Pisones), in Herculaneum, a sculpture of Pan with Goat was found (fig. 1). The archaeological report by Karl Weber served to the publication by Giulio de Petra and Michele Ruggiero, as follows:

> 28 Febrero – 4 Marzo (Registro W.). A la rampa no ha habido nada de nuevo. A Cichare una estatua de marmol, que representa un satiro desnudo haciendo el amor con una cabra, lo que se llebó á Caserta á S. M., y lo ha vuelto á traher á Portici... (De Petra, 1883, p. 155).

> La semana del 28 febrero hasta el 4 marzo de 1752. Resina. A Moscardillo y la rampa no ha havido nada de nuebo. Ciehare. Una estátua de mármol que representa un sátiro desnudo haciendo el amor con una cabra, la que se llebó á Caserta á S. M. y la vuelto à traher á Portici. Faze coito... Relación (min.) (Ruggiero, 1885, pp. 123-124).

> February 28 – March 4 (W. Record). There has been nothing new on the ramp. At Cichare a marble statue, representing a naked satyr making love with a goat, which he brought to Caserta to His Majesty, and has brought back to Portici... (Our translation).

> The week of February 28 to March 4, 1752. Resina. There has been nothing new at Moscardillo and the ramp. Ciehare. A marble statue representing a naked satyr making love to a goat, which was taken to Caserta by His Majesty and brought back to Portici. Intercourse scene... Report (min.) (Our translation).

Figure 1 – Pan and the Goat



Sculpture. Marble. 44.2 x 47.5 cm. Herculaneum, Villa of the Papyri. 1st century BC. Naples, National Archaeological Museum, inv. 27709.
Source: © Creative Commons Attribution. Photography by Marie-Lan Nguyen. License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pan_goat_MAN_Napoli_Inv27709_n01.jpg#mw-jump-to-license

Explaining the villa plan, Weber states that the sculpture was found the first of March 1752: "un Satiro y cabria de marmol juntos, en 1 marzo 1752" (De Petra, 1879, p. 254), that is, together Satyr and a marble goat. The inventory of the Portici Museum, signed by Joseph Canart, three days later, the 4th of March, 1752, the sculpture was stored, forbidding its exhibition to anybody, following the wishes of His Majesty, Kind Charles the Third:

> Satiro che sta in copula con una capra, il quale si conserva in mia casa dentro una cassa chiusa, da che S. M. con dispaccio de 4 marzo 1752 si servi farlo a me consegnare, proibendomi di farlo vedere a chi che sia; e d'allora in poi detta cassa non s'è aperta altro, che per il Conte Virtemberg ed il

> Milordo Rochefort precedente due R. ordini a me comunicati per Segreteria di Stato (Canart, 1762, p. 232).
>
> Satyr copulating with a goat, which is kept in my house in a closed chest, since His Majesty with a dispatch dated 4 March 1752 made use of having it delivered to me, forbidding me to show it to anyone; and from then on the said coffer has only been opened for Count Virtemberg and Milordo Rochefort due to two Royal orders communicated to me by the Secretariat of State (Our translation).

All of this suggests that the sculpture raised a moral issue, as it is clear reading its first publication, three years later, by Ottavio Antonio Bayard, in 1755. He refuses to describe it arguing a religious, Christian reason:

> Un Satiro, che sta con una Capra in atto talmente sconcio, e disdicevole, che per modestia Cristiana non sì descrive (p. 182, nº 346).
>
> A Satyr, who is with a Goat in an act so obscene and unbecoming, that out of Christian chastity it cannot be described (Our translation).

A little later, John Nixon, in his letter about the temple to Serapis at Pozzuoli, dated the 14th March, 1757, Nixon mentions a painting, obscene in character, then at a private room at the Portici Palace, accessible only by special royal permission:

> I have but one more particular to add concerning the apartment in the north-west angle of the temple, viz. that, when it was cleared of its rubbish, there was found in a niche in one of its sides a male and female figure naked, and in the most flagrant act of natural lewdness. It is now (as we were informed) in a private room in the palace at Portici, nor can be seen without the King's special permission. In the same place, probably, may stand the statue of a satyr in an unnatural action with a goat, which was found at Herculaneum, and is, they say, of exquisite sculpture, but concealed in the palace above-mentioned with the same strict care as the former (p. 170).

Referring to Portici, Francesco Sacco states that there was a palace build in 1738 by Charles the Third and also a museum attached to the building, storing findings form Herculaneum, Pompeii and Stabiae:

> Palazzo Reale fatto edificare nel mille settecento trentotto dal Re Carlo Borbone.
> [...].

> In questo stesso Palazzo Reale vi è un altro contiguo edifizio diviso in tre Piani, ove si conserva un Museo, ch'è l'unico in tutto il Mondo, sì per le pitture fatte sull' intonico delle mura, e sul marmo; come per ogni specie d'antichità ritrovate nelle scavazioni delle distrutte Città di Ercolano, di Pompei, e di Stabia (Sacco, 1796, pp. 127, 129).

> Royal Palace built in seventeen thirty-eight by King Charles Bourbon.
> [...].
> In this same Royal Palace, there is another contiguous building divided into three floors, where a museum is kept, which is the only one in the whole world, both for the paintings made on the plaster of the walls and on marble; as for every type of items found in the excavations of the destroyed cities of Herculaneum, Pompeii, and Stabia (Our translation).

The bronze and marble statues were at the first floor, comprising seventeen rooms, as he stated. However, his report of this floor finishes by an eighth room, comprising a whole set of obscene artefacts, such as the sculpture of Pan with the goat, so that is was always closed.

> La decima ottava stanza, la quale è sempre chiusa, contiene tutto ciò che è osceno; come il Tripode de' Priapi, il Satiro in unione della capra ec. (Sacco, 1796, p. 133).

> The eighteenth room, which is always closed, contains everything that is obscene; like the Tripod of the Priapi, the Satyr in union with the goat etc. (Our translation).

HERCULANEUM MUSEUM

It was founded as a museum at Portici, in 1750:

> Anno 1750. [...]. Viene fondato il Museo Ercolanese in Portici nella Real Casina (Del Pozzo, 1857, p. 59).

> Year 1750. [...]. The Ercolanese Museum is founded in Portici in the Real Casina (Our translation).

Stefano de Caro stresses that the museum served to store the huge archaeological findings from Herculaneum: "In order to cope with this treasure trove, the royal Villa in Portici was adapted in 1750 as the 'Museum Herculanense', which quickly filled up with thousands of finds" (De Caro, 1996, p. 12).

THE REAL BOURBON MUSEUM

In 1794 the Museum was moved from Portici to Naples at the *Palazzo degli Studii* (De Caro, 2000). February the 22nd 1816 the King of Naples, Ferdinand the fourth, has named it as the Royal Bourbon Museum:

> FERDINANDO IV per la grazia di Dio Re delle Due Sicilie, ec.
> [...].
> Abbiamo decretato e decretiamo quanto segue:
> ART. 1. I monumenti antichi di qualunque natura, che durante l'occupazione militare si erano riuniti nel nostro real palazzo di Napoli, e che son divenuti di nostra particolare pertinenza, resteranno depositati nell' edifizio de' regi studi, che da ora innanzi porterà il titolo di Real museo Borbonico, e riuniti a' monumenti antichi, alla biblioteca, a' papiri ed al museo Borgiano, per tenersi esposti all' osservazione degli amatori e de'dotti (Decreto, 1816, pp. 147-148).

> FERDINAND IV by the grace of God, King of the Two Sicilies, etc.
> [...].
> We have decreed and indeed decree the following:
> ART. 1. The ancient monuments of any nature, which during the military occupation were gathered in our royal palace in Naples, and which have become of particular relevance to us, will remain deposited in the royal studies building, which from now on will bear the title of Royal Bourbon Museum, and gathered together with the ancient monuments, the library, the papyri and the Borgian museum, to be exposed to the observation of amateurs and scholars (Our translation).

THE EARLIEST THREE NAMES OF THE SECRET CABINET

As early as 1817, Giovanni Battista Finati mentioned "una collezione non ordinaria di osggetti osceni", as well as a "Galleria degli oggetti osceni", that is, an extraordinary collection of obscene objects and a Galley of obscene objects at the Bourbon Museum (Finati, 1817, p. xiv). The following year, Lorenzo Giustiniani mentioned a couple of new rooms, for glasses and obscene objects: "due nuove stanze, ove sonosi riposti i vetri di Pompei, e gli oggetti osceni" (Giustiniani, 1818, p. 215), that is two new rooms, one for glasses from Pompeii and the other for obscene objects. Even if the term obscene was thus common, it was not yet used officially.

The Cabinet of obscene objects resulted from a visit of the heir to the throne, Prince and then Francesco Primo, or Francis the First, in February 1819 (cf. De Caro, 2000), as stated Michele Arditi in his book about a

bas-relief (Fig. 2) showing a phallus and the inscription *hic habita felicitas* (cf. Funari, 1995, on this inscription). During the visit, Francesco counseled him to reserve a room to store and exhibit the obscene objects, so that the access should be restricted to mature and good reputation people:

> Che sarebbe cosa benfatta il chiudere tutti gli Oggetti osceni, di qualunque materia essi fossero, in una Stanza; alla quale Stanza avessero poi unicamente ingresso le persone di eccitalo da si pia e lodematura età e di conosciuta morale (Arditi, 1825, p. 45, n. 2).
>
> That it would be a good thing to close all obscene objects, of whatever material they were, in a room; to which Room only people of such pious and praiseworthy age and of known morals could enter (Our translation).

In 1863 and 1864, the then director of the renamed National Museum of Naples, Giuseppe Fioreli, published the whole collection (Fiorelli, 1863a, 1863b, 1864a, 1864b, 1864c). Fiorelli lists the successive names used to refer to the collection from 1819 to 1860: Collection of obscene objects, in 1819; Collection of reserved objects, in 1823; and from 1860, Pornographic Collection.

> La Raccolta Pornografica venne costituita nell'anno 1819 a richiesta di Francesco I, Duca di Calabria, il quale nel visitare il Museo osservò, che sarebbe stata cosa ben falla di chiudere tutti gli oggetti osceni, di qualunque materia essi fossero, in una stanza, alla quale avessero unicamente ingresso le persone di matura età e di conosciuta morale [..]. Essa fu composta di 102 oggetti, ed ebbe nome di Gabinetto degli oggetti osceni, che il 28 agosto 1823 mutò in quello di Gabinetto degli oggetti riservati, con l'assoluta inibizione di mostrarsi a chicchessia, senza averne prima ottenuto permesso dal Re. [...].
>
> Finalmente il giorno 11 settembre 1860, per ordine del Dittatore gli oggetti riservali rividero la luce, e si procedette al riscontro del l'antico inventario nel 19 dicembre dello stesso anno. Fu allora che molti se ne rinvennero non descritti, perchè trovali in Pompei posteriormente alla chiusura di quelle sale, e furono aggiunti all'antica collezione, che quindi venne più opportunamente denominala Raccolta Pornografica (Fiorelli, 1864c, pp. 181-182).
>
> The Pornographic Collection was established in the year 1819 at the request of Francesco I, Duke of Calabria, who when visiting the Museum observed that it would be a very good thing to close all the obscene objects, of whatever material they were, in one room, to which only people of mature age and of known morals could enter [..]. It was made up of 102 objects, and was called the Cabinet of Obscene Objects, which on 28 August 1823 changed to that of the Cabinet of Reserved Objects, with the absolute inhibition of

> showing oneself to anyone, without first having obtained permission from the King. [...].
>
> Finally on 11 September 1860, by order of the Dictator, the reserved objects saw the light again, and the ancient inventory was compared on 19 December of the same year. It was then that many were found undescribed, because they were found in Pompeii after the closure of those rooms, and they were added to the ancient collection, which was therefore more appropriately called the Pornographic Collection (Our translation).

The Cabinet of obscene objects and the Cabinet of reserved objects were closed to the lay public, and the access was restricted to those obtaining an especial permission. In the earliest case, a decree of king Ferdinand the First, dated the 7th May, 1821, article 9 prohibited all that could induce to immoral behavior or ideas, such as bools, obscene paintings and other objects:

> Sono vedati tutti i libri [...]; tutte le pitture oscene, tutti gli altri oggetti che conducono ad imoralità (Decreto, 1821, p. 58).
>
> All books are prohibited [...]; all obscene paintings, all other objects that lead to immorality (Our translation).

The change to reserved objects had similar reasons, that is, decency. At this moment, the minister of the interior. Girolamo Ruffo, decreed the change of name:

> Per serbarsi la dovuta decenza trovo più plausibile che da oggi innanzi il Gabinetto degli oggetti osceni del Real Museo Borbonico sia intitolato Gabinetto degli Oggetti Riservati (20 agosto 1823, Archivio di Stato di Napoli, Min. Int., II Inv. b 2012, inc. 414) (De Caro, 2000, p. 88).
>
> To maintain due decency I find it more plausible that from now on the Cabinet of obscene objects of the Royal Bourbon Museum will be entitled Cabinet of Reserved Objects (20 August 1823, State Archives of Naples, Min. Int., II Inv. b 2012, inc. 414) (Our translation).

Regarding this, the Real Bourbon Museum established in the second chapter of its regulations, dedicated to access and control, article 16, that a series of objects should remain closed with key, and article 17 stated the same procedure to the Cabinet of reserved objects. The keys were kept under

the control of the Controller, who would give them under formal permission by the Minister of the royal house.

> Gli armadii del medagliere, e quelli nei quali trovansi custoditi gli oggetti minuti e preziosi, saranno chiusi a doppia e diversa chiave, una delle quali si conserverà dal Custode, l'altra dal Controloro, affinchè non possano tali armadii aprirsi senza l'intervento e personale assistenza di entrambi (Regolamento, 1828, Art. 16, p. 11).
>
> The cupboards of the medal collection, and those in which small and precious objects are kept, will be locked with two different keys, one of which will be kept by the Custodian, the other by the Controller, so that these cupboards cannot be opened without the intervention and personal assistance of both (Our translation).

The 17th October, 1860, a decree changed the name of the museum to National Museum of Antiquities and Fine Arts:

> Art. 1. Il real Museo Borbonico assumerà da oggi innanzi il nome di Museo nazionale di antichità e di belle arti (Decreto, 1860a, p. 326).
>
> Art. 1. The Royal Bourbon Museum will henceforth assume the name of National Museum of Antiquities and Fine Arts (Our translation).

The 7th December, 1860, an organic decree divided the Museum in four sections, the first one referring to ancient times, divided itself in further six sections, comprising the fourteen collections stored in the museum. The fifth section was dedicated to the pornographic objects, as follows:

> La chiave del gabinetto degli oggetti riservati si terrà soltanto dal Controloro, alla di cui cura restano esclusivamente affidati, per mostrarli a coloro che ne avranno ottenuto il permesso dal Ministro di Casa Reale (Regolamento, 1828, Art. 17 p. 12).
>
> ART. 1. Il Museo nazionale sarà diviso in quattro sezioni, cioè
> Sezione 1 - antichità figurata;
> Sezione 2 - numismatica ed epigrafia;
> Sezione 3 – monumenti della vita privata;
> Sezione 4 - monumenti del medio-evo e del risorgimento.
> [...].
> 4. Ciascuna delle sezioni indicate nell'articolo primo comprenderà varie delle quattordici raccolte onde si compone il Museo, en el modo seguente:
> Sezione prima.
> 1. Statue di bronzo;

2. Statue di marmo e bassorilievi;
3. Dipinture greche e romane, monocromi, musaici;
4. Vasi italo-greci;
5. Oggetti pornografici;
6. Monumenti egizi (Decreto, 1860b, pp. 134-135).

The key to the cabinet of reserved objects will only be held by the Controller, to whose care they remain exclusively entrusted, to show them to those who have obtained permission from the Minister of the Royal Household (REGULATION, 1828, Art. 17 p. 12).

ART. 1. The National Museum will be divided into four sections, viz
Section 1 - figurative antiquity;
Section 2 - numismatics and epigraphy;
Section 3 – monuments of private life;
Section 4 - monuments of the Middle Ages and the Risorgimento.
[...].
4. Each of the sections indicated in the first article will include various of the fourteen collections which make up the Museum, in the following way:
Section one.
1. Bronze statues;
2. Marble statues and bas-reliefs;
3. Greek and Roman paintings, monochromes, mosaics;
4. Italo-Greek vases;
5. Pornographic objects;
6. Egyptian monuments (Our translation).

This collection of pornographic objects was named by Giuseppe Fioreli in his articles as Pornographic Collection (Fiorelli, 1863a, 1863b, 1864a, 1864b, 1864c), as in the official publication of the objects, called Catalogue of Pornographic Collection (Fiorelli, 1866). The Secret Cabinet denomination was used first by Cesar Famin (1832, 1836), later on by Louis Barré (1840), even if this was not the official name of the collection at this period. Even though the cabinet was open to the public from 1860, it continued to be closed several times, over the years, as late as the year 2000, when it received the official name of Secret Cabinet and was open without conditions to the public, acquiring in the process a scholarly function, as well as offering opportunities to museography studies (cf. De Caro, 2009).

A COUPLE OF EVIDENCES: ICONOGRAPHY AND EPIGRAPHY IN TANDEM

We now turn to a couple of evidences, starting by the most famous *hic habitat felicitas* (happiness lives here), a phallic image and then we deal

with a wall painting describing sexual intercourse and a suggestive sentence: *lente impelle* (push on slowly).

HIC HABITAT FELICITAS

This inscription (Zangemeister & Reimerum, 1871), *hic habitat felicitas*, is in a plaque with Phallus, now stored at the *Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Fig. 2). It was excavated at the bakery *(pistrinum*) of Popidius Priscus (VII.2.22). Originally, it was at the top of the oven, visible to everybody. It was on the outer wall of the furnace of the bakery connected to the house of N. Popidius Priscus, a slab of travertine with a phallus in relief with the inscription "hic habitat felicitas". Most scholars interpret it as clearly apotropaic, linking the production of bread and the generative force of nature. The phallus was used in a myriad of artefacts, from *tintinnabul*a (bells) to tombs or lamps, as it was also present in ancient literature (Oliva Neto, 2006). The phallus probably relates to the swelling up of the penis, and there is thus a clear analogy with the process of growing of the leaf of bread in the oven. *Felicitas* is mostly taught as a reference to good fortune, fertility, happiness, success, all derived from *felix* (nurse/feed, and so fertile, fruitful, prosperous, auspicious, luck, happy, blessed). Felicitas was a propitious deity and the name was used widely as propitiatory, naming cities (like Lisbon, Felicitas Iulia Olisipo) and as an epithet of a variety of things. The other option is to interpret *felicitas* as a personal name, as attested later as a slave or freedwoman name (Omena & Funari, 2016), even though this is considered less probable, for different reasons, not least the fact that there is no direct evidence suggesting this hypothesis.

Figure 2 – Hic Habitat Felicitas



Low relief. Painted terracotta. 25 x 40 cm. Pompeii. Naples, National Archaeological Museum, inv. 27741.
Source: © Creative Commons Attribution. Photography by Sailko. License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rilievo_con_fallo_e_iscrizione_%27hic_habitat_felicitas%27,_da_panificio_dell%27insula_della_casa_di_pansa,_I_sec_dc,_27741.JPG#mw-jump-to-license .

LENTE IMPELLE

A wall painting at the Caupona (tavern) of Donatus and Verpus or House of the King of Prussia (VII.9.33), linked to VII.9.34, was found the 11th October, 1822, now in Naples Archaeological Museum, inventory number: 27690. It depicts a heterosexual coupling, with the woman (Girod, 2010, p. 159) on all fours looking back at the young man as she is engaged *a tergo*. There is a painted inscription, implying it a phrase spoken by the woman: *lente impelle* (CIL IV 794), push on slowly (Fig. 3). There has been an interpretation of the wall painting as part of a brothel (*caupona, lupanare*), but others prefer it to be in a private room (Eschebach, 1993, p. 315; Pagano & Priscian-

daro, 2006), as we also consider. In any case, the traditional view is grounded on modern prejudices, but also an ancient male gaze, such as when Lucretius refer to a female wishing to please a male as a *scorta* or harlot:

> *idque sua causa consuerunt scorta moveri,*
> *ne complerentur crebro gravidaeque iacerent,*
> *et simul ipsa viris Venus ut concinnior esse*
> (Lucretius, *De Rerum Natura*, 4.1274-1276)

> And courtesans
> Are thuswise wont to move for their own ends,
> To keep from pregnancy and lying in,
> And all the while to render Venus more
> A pleasure for the men.
> (Lucretius, *Of the Nature of Things*, p. 183-184).

Lucretius' male gaze is evident, not only for describing the woman as a harlot, but also by implying that the female behavior was not for herself but for male pleasure (*concinnior*), in contrast to another ancient male, Ovidius (Weiberg, 2020):

> *Ad metam properate simul: tum plena uolutas,*
> *Cum pariter victi femina virque iacent*
> (*Ars Amatoria*, 2, 728-9).

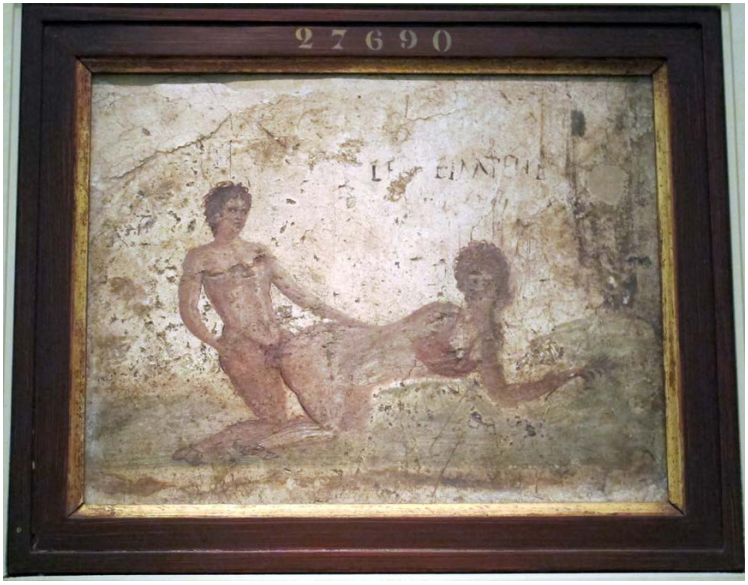
> Aim for the goal at the same time: that's the greatest pleasure,
> When woman and man lie in bed, both beaten.
> (Our translation).

In this case, Ovid stresses equality and even female precedence (*femina virque*, woman and man). A recent modern female gaze is much closer to our own understanding and it is worth quoting in length:

> She is commanding him to impel her with his penis slowly: i.e., the woman shown is given a voice, and while in the 'Passive' role and not facing him directly, she has sexual agency by telling him the speed she wants. This scene, when viewed in combination with the graffiti written above it, has led some (phallo-centric) scholars to argue that "the artistic and textual construction is a male one," because while it might "celebrate the beauty and desirability of women," it emphasizes impressive male performance and suggests being well endowed. From this perspective, another meaning of the *lente impelle* inscription plus visual scene could be that the man was being too rough and that the woman was powerless to do anything besides use her voice... but to his deaf ears. Thus, rather than her commands be-

ing followed, they were projected as un-heeded or disobeyed. Even though a male author of the graffito might very well be in which case, the misogynistic 'joke' that would imply harm to a woman regarding 'male endowment' would indeed translate from Rome to modernity), this is not the only potential reading of this scene (especially when considered alongside the nuanced examples presented earlier in this thesis). It is therefore of great importance to call attention to the blatant blind-spots inherent in such 'traditional readings' and respond to exclusions, erasures, and denigrations of female presences in readership, revealing the very-real (if not obvious) potentials that a Roman woman would indeed have written, had a voice, and interjected/dissented against an oppressive and hypocritical system. Such interventions are not only necessary, but expedient. Regardless of gendered authorship, the words are evidently a female speaking as it provides dialogue to the image for public viewing (Mitchel, 2022, pp. 81-82).

Figure 3 – Lente Impelle



Parietal painting. 43 x 34 cm. Pompeii, home of the King of Prussia (VII 9, 33). Circa 69-79 AD. Naples, National Archaeological Museum, inv. 27690.
Source: © Creative Commons Attribution. Photography by Sailko. License: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quadretto_erotico_da_lupanare_con_%27lente_impelle%27,_27690,_da_pompei,_1-50_dc_ca..JPG#mw-jump-to-license

CONCLUDING REMARKS

The secret cabinet reveals the embarrassment caused since the 18th century by the discovery of iconography and epigraphy relating to explicit sexual activities, or so deemed. This lead early on to secrecy and restriction of access up to the end of the 20th century. The last few decades witnessed a lot of changes in perception and there has been a growing body of scholarship pledging for recognizing differences of perception (αἴσθησις, aísthēsis), including aesthetic ones. Romans were different, and the case of the secret cabinet shows this clearly. The couple of evidences explored here enables us also to gather how iconography and written message are interwoven and gain when studied in tandem and also in historical and cultural context. The wider access to the secret cabinet, since 2000, opens new opportunities to the lay public and contribute to foster a critical scholarly approach to this important collection. We will be happy if this paper stimulate further studies and discussions.

ACKNOWLEDGEMENTS

We owe thanks to Chris Gosden, Renata Senna Garraffoni, João Ângelo Oliva Neto, Luciane Munhoz de Omena and Mirella Romero Recio. We also mention the institutional support of CNPq, Fapesp, Unifesp and Unicamp. The responsibility for the ideas is our own and we are solely responsible.

REFERENCES

Arditi, M. (1825). *Il fascino e l'amuleto control del fascino presso gli antichi: Illustrazione di un antico basso-rilievo rinvenuto in un forno della città di Pompei*. Stamperia Reale.

Barré, M. L. (1840). *Herculanum et Pompéi* (Tome VIII). Firmin Didot.

Bayardi, O. A. (1755). *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano*. Regia Stamperia.

Blackmore, C. (2015). Feminist archaeology. In P. Whelehan & A. Bolin (Eds.), *The International Encyclopaedia of Human Sexuality* (pp. 369-426). John Wiley & Sons.

Bolger, D. (Ed). (2013). *A companion to gender prehistory*. Wiley-Blackwell.

Brown, S. (1997). "Ways of seeing" women in antiquity: An introduction to feminism in classical archaeology and ancient art history. In A. O. Koloski-Ostrow & C. L. Lyons, *Naked truths: Women, sexuality and gender in classical art and archaelogy* (pp. 12-42). Routledge.

Canart, G. (1762). Museo di Portici anno 1762. Statue e generi antichi di marmo, inventariati secondo si trovano presentemente (1762). In Ministero della Pubblica Istruzione (Org.), *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* (v. 2; pp. 228-234). Bencini.

De Caro, S. (1996). *The National Archaeological Museum of Naples*. Electa.

De Caro, S. (2000). *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.* Electa.

De Petra, G. (1879). I monumenti della villa ercolanese. In M. Ruggiero (Org.), *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX* (pp. 251-271). Stabilimento Tipografico del Cav. F. Giannini.

De Petra, G. (1883). Documenti e notizie degli scavi eseguiti nella villa. In D. P. A. Comparetti & G. De Petra. *La villa ercolanese dei Pisoni i suoi monumenti e la sua biblioteca* (pp. 145-294). Loescher.

Decreto nº 288, 22 Febbraio 1816. (1816). Portante lo stabilimento del Real museo Borbonico. In *Collezione delle leggi e decreti reali del regno di Napoli* (pp. 146-149). Stamperia Reale.

Decreto nº 33, 7 Maggio 1821. (1821). Decreto che contiene varie disposizioni di legislazione penale. In *Collezione delle leggi e de' decreti reali del regno delle Due Sicilie* (pp. 56-60). Real Tipografia del Ministero di Stato degli Affari Interni.

Decreto nº 130, 17 Ottobre 1860. (1860°) Decreto con cui si dispone che il real Museo Borbonico assuma da oggi innanzi il nome di Museo nazionale di antichità e di belle arti, e la reale Biblioteca Borbonica quello di Biblioteca nazionale. In *Collezione delle leggi e de' decreti emanati nelle Provincie continentali dell'Italia meridionale durante il periodo della dittatura* (pp. 326-327). Tipografia Nazionale.

Decreto nº 74, 7 Dicembre 1860. (1860b). Decreto organico del Museo nazionale. In: *Collezione delle leggi e de' decreti emanati nelle Provincie continentali dell'Italia meridionale durante il periodo della Luogotenenza* (v. 1; pp. 134-140. Tipografia Nazionale.

Del Pozzo, L. (1857). *Cronaca civile e militare delle Due Sicilie sotto la dinastia Borbonica dall' anno 1734 in poi*. Stamperia Reale.

Eschebach, L. (Ed.) (1993). *Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji*. Böhlau.

Famin, C. (1832). *Peintures, bronzes et statues érotiques formant la collection du cabinet secret du Musée royale de Naples*. Éverat.

Famin, M. C. (1836). *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du Cabinet Secret*. Abel Ledoux.

Febvre, L. (1942). *Le problème de l'incroyance au XVI*e *siècle : La religion de Rabelais*. Albin Michel.

Finati, G. (1817). *Il Regal Museo Borbonico: Tomo primo delle statue di marmo, parte prima*. Giovanni de Bonis.

Fiorelli, G. (1863a). Programma. *Bullettino del Museo Nazionali di Napoli*, *1*, 1-2.

Fiorelli, G. (1863b). Raccolta pornografica [I]. *Bullettino del Museo Nazionali di Napoli*, *7*, 106-112.

Fiorelli, G. (1864a). Raccolta pornografica [II]. *Bullettino del Museo Nazionali di Napoli*, *9*, 137-144.

Fiorelli, G. (1864b). Raccolta pornografica [III]. *Bullettino del Museo Nazionali di Napoli*, *11*, 171-176.

Fiorelli, G. (1864c). Raccolta pornografica [IV]. *Bullettino del Museo Nazionali di Napoli*, *12*, 179-182.

Fiorelli, G. (1866). *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornografica*. Stabilimento Tipografico in Sª Teresa.

Funari, P. P. A. (1993). Graphic caricature and the ethos of ordinary people at Pompeii. *Journal of European Archaeology*, *1*(2), 133-150. https://doi.org/10.1179/096576693800719374

Funari, P. P. A. (1995). Apotropaic symbolism at Pompeii: A reading of the graffiti evidence. *Revista de História*, *132*, 9-17. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i132p9-17

Funari, P. P. A. (2012). *Aspectos de la cultura popular romana a partir de Pompeya: Arte, erotismo y sensibilidad en el mundo romano*. Editorial Académica Española.

Funari, P. P. A., & Garraffoni, R. S. (2022). Grafites apotropaicos e materialidade: Uma perspectiva pós-colonial nos espaços escritos. *Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas*, *7*(2), 19-42.

Girod, V. (2010). L'érotisme discret du sein dans les représentations artistiques sous le Haut-Empire. *Histoire de l'art*, *66*, 49-59.

Giustiniani, L. (1818). *Memorie storico-critiche della Real Biblioteca Borbonica di Napoli*. Giovanni de Bonis.

Gosden, C. (2020). *The history of magic: From alchemy to witchcraft, from the Ice Age to the present*. Penguin.

Johns, C. (1982). *Sex or symbol: Erotic images of Greece and Rome*. British Museum.

Lucretius. (1916). *On the Nature of Things*. E. P. Dutton.

Lucretius. (1924). *De Rerum Natura*. Loeb Clasical Library 181.

Mitchell, G. K. (2022). *Reading the writing on the walls: Representations of female erotic agency in Pompeiian graffiti*. [Doctorate Thesis, Whitman College]. https://arminda.whitman.edu/theses/2022092

Monteix, N. *et al*. (2015). Pompéi, Pistrina Recherches sur les boulangeries de l'Italie romaine – campagne 2014. *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome. Les cités vésuviennes*, 1-65. https://doi.org/10.4000/cefr.1380

Nixon, J. (1757). An account of the temple of Serapis at Pozzuoli in the Kingdom of Naples: in a letter to John Ward, LL.D. and R.S. Vice-Præs. by the Rev. John Nixon, M. A. F. R. S. *Philosophical Transactions (1683-1775)*, *50,* 166-174. https://doi.org/10.1098/rstl.1757.0022

Oberhofer, K. (2008). Die Bäckerei VII, 2, 22 in Pompeji. In Grabherr, G.; Kainrath, B. (Eds.), *Akten des 11. Österreichischen Archäologentages: in Innsbruck. 23.-25. März 2006* (pp. 205214). (Ikarus, Bd. 3). Universität Innsbruck.

Oliva Neto, J. A. (1995). A Warren Cup e os Poemas Pederásticos de Catulo: Consideração sobre o Erotismo e as Artes na Roma Antiga. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2, 45-58.

Oliva Neto, J. A. (2006). *Falo no Jardim. Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Editora Unicamp; Ateliê Editorial.

Omena, L. M., & Funari, P. P. A. (2016). Lamento e dor: Tradução do Epitáfio de Lúcio Trébio Divo (Séc. III-IV D.C.). *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, *20*(29), 195-206.

Osanna, M., Grimaldi, M., & Zuchtriegel, G. (Eds.). (2016). *Pompei: Guida (breve)*. Arte'm.

Osanna, M. (2019). *Pompei. Il tempo ritrovato: Le nuove scoperte*. Rizzoli.

Pagano, M., & Prisciandaro, R. (2006). *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del regno di Napoli*. Nicola Longobardi.

Rabinowitz, N. S. & Richlin, A. (Eds.). (1993). *Feminist Theory and the Classics.* (Thinking gender). Routledge.

Regolamento del Museo Reale Borbonico. (1828). Stamperia Reale.

Ruggiero, M. (1885). *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su' documenti superstiti*. Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze.

Sacco, F. (1796). *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli.* (Tomo III). Vincenzo Flauto.

Salomon, M. (2019). "Isso não é um livro de História": Michel Foucault e a publicação de documentos de arquivo. *Topoi*, *20*(40), 229-252.

Weiberg, E. L. (2020). Tectius illa cupit: female pleasure in Ovid's Ars Amatoria. *Helios*, *47*(2), 161-189.

Zangemeister, C., & Reimerum, G. (Ed.). (1871). *Corpus Inscriptionum Latinarum: Inscriptiones parietariae pompeianae, herculanenses, stabianae* (v. 4). Berolini Apvd Georgivm Reimer.

POMPEIA ENTRE A CENSURA E O FASCÍNIO: A COLEÇÃO DO *GABINETTO SEGRETO* DO MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE NÁPOLES

POMPEII BETWEEN CENSORSHIP AND FASCINATION: THE COLLECTION OF THE GABINETTO SEGRETO AT THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF NAPLES

Gabriela Isbaes[1]

RESUMO: Desde a antiguidade, a sexualidade, enquanto esfera da vida dos seres humanos, tem sido registrada, regulada e discutida de variadas formas. Dentre os inúmeros vestígios encontrados acerca dessa faceta de nossas existências, alguns dos que mais chamam a atenção provêm do sítio arqueológico de Pompeia, na Itália. A erupção do vulcão Vesúvio, que atingiu a cidade romana no ano 79 d.C., preservou soterrados diversos objetos da cultura material como afrescos, lucernas, estátuas, pingentes, relevos e mosaicos, os quais demostram aspectos da sexualidade de seus habitantes. Escavados desde o século XVIII, tais artefatos têm sido analisados e alocados em uma sala especial do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, conhecida como *Gabinetto Segreto*. A história e a organização desse espaço passaram por diversas nuances, que envolvem restrições de público, fechamento e, hoje, a abertura total, processos regulados por ideários políticos e ditames morais. Nesse sentido, o artigo aborda a história do *Gabinetto* ao longo dos seus mais de 200 anos de existência, para em seguida discutir acerca do "*censorhip mith*", ou mito da censura relacionado ao espaço, ideia proposta por Kate Fischer e Rebecca Langlands (2011). Para tanto, são analisadas publicações realizadas em jor-

1 Doutoranda em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6287-4884. email: gaby.isbaes@gmail.com

nais do Rio de Janeiro do século XIX, nas quais averíguam-se as menções e recepções à sala secreta, e como elas corroboram na defesa de que houve mito da censura ao local por meio de relatos de visitantes, viajantes e conhecedores da coleção. Assim, enfatizam-se os múltiplos significados que os objetos pompeianos de – aparente – cunho sexual, adquiriram ao longo do tempo e, sobretudo, na contemporaneidade, com o avanço das pesquisas sobre a sexualidade romana.

Palavras-chave: Pompeia; *Gabinetto Segreto*; Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.

ABSTRACT: Since antiquity, sexuality, as a sphere of human life, has been recorded, regulated, and discussed in various ways. Among the innumerous vestiges found regarding this aspect of our existence, some of the most notorious come from the archaeological site of Pompeii, in Italy. The eruption of Mount Vesuvius, which reaches the roman city in 79 AD, preserved buried objects of material culture such as frescoes, lamps, statues, pendants, reliefs, and mosaics, demonstrating aspects of the sexuality of its inhabitants. Excavated since the 18th century, these artifacts have been analyzed and housed in a special room at the National Archaeological Museum of Naples, known as the *Gabinetto Segreto*. The history and organization of this space are marked by various nuances, involving restrictions on the public, closure, and today, complete openness, processes regulated by political ideologies and moral dictates. In this sense, the article explores the history of the *Gabinetto* over its more than 200 years of existence, and then discusses the "censorship myth" related to the space, an idea proposed by Kate Fischer and Rebecca Langlands (2011). To do so, publications in 19th-century Rio de Janeiro newspapers are analyzed, investigating mentions and receptions of the secret room and how they contribute to the argument that there was a myth of censorship at the location through accounts of visitors, travelers, and connoisseurs of the collection. Thus, the multiple meanings that Pompeian objects of - apparent - sexual nature have acquired over time are emphasized, especially in contemporary times with the advancement of research on Roman sexuality.

Keywords: Pompeii; *Gabinetto Segreto*; Archaeological Museum of Naples.

INTRODUÇÃO

> Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e as coisas eram feitas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. [...] Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos (Foucault, 2020, p. 7-8).

É com essas palavras que o filósofo Michel Foucault inicia uma de suas obras mais famosas, a "História da Sexualidade I: a vontade de saber". Dentre as muitas pautas levantadas pelo filósofo em sua coletânea de quatro volumes sobre o tema, no primeiro livro encontramos indagações acerca da existência de um discurso que oprimia assuntos relacionados ao sexo durante boa parte dos séculos XVIII e XIX na Europa.

Assim, se ao que parece, a moralidade desse período restringia a sexualidade aos espaços privados e aos sussurros, como teriam reagido os pudicos europeus ao se defrontarem com um sítio arqueológico da Roma Antiga no qual foram encontrados diversos artefatos com representações consideradas obscenas? Esses materiais teriam sido destruídos ou omitidos dos olhares públicos em um ato de iconoclastia? Ou teriam surtido o efeito contrário e instigado a curiosidade daqueles ávidos por obter informações acerca de uma esfera tão reprimida de suas vidas? A história das escavações das ruínas da cidade de Pompeia, soterrada pelo vulcão Vesúvio no ano 79 d.C., pode oferecer algumas respostas a essas perguntas. Isso porque, desde o século XVIII, os arqueólogos que trabalham no local têm se deparado com pinturas, estátuas, lucernas, bem como com relevos, mosaicos, inscrições, entre outros objetos e registros cotidianos, que contêm representações da sexualidade romana.

Objeto de curiosidade, mas também de censura, esses materiais, desde então, têm sido alocados em uma sala reservada do Museu Arqueo-

lógico Nacional de Nápoles (MANN), na Itália, criado na segunda metade do século XVIII para manter sob sua salvaguarda grande parte dos itens retirados do sítio arqueológico de Pompeia. A sala a qual nos referimos ganha o nome de *Gabinetto Segreto* (GS), por manter em "segredo" os artefatos pompeianos com conotação sexual. Por seu conteúdo, o espaço, inaugurado no século XIX, possui uma história cheia de nuances, que envolvem interdições, evidenciações e opiniões variadas sobre os objetos nele expostos.

Na atualidade, as reflexões sobre a sexualidade engendradas por Foucault ainda nos servem como aparato teórico para pensar sobre as relações de poder que as regulam em diferentes sociedades. Contudo, complementam-se e questionam-se as suas considerações a partir das produções de muitos outros teóricos e teóricas que, desde então, têm se dedicado ao tema, em especial por meio do diálogo com as teorias feministas e de gênero. Essas, contribuíram para o alargamento da compreensão dos possíveis significados que as representações da sexualidade possuíam para os romanos, de modo que hoje sabe-se que, longe de apenas incitarem o erótico, como os europeus acreditaram no início, as peças pompeianas adquirem significados religiosos, apotropaicos, satíricos e até mesmo servem como registro de uma esfera comum da vida humana (Feitosa, 2005).

Nesse sentido, o texto realiza uma breve análise da história da construção do acervo do *Gabinetto Segreto*. A partir de pesquisas feitas por autores contemporâneos, as quais trazem documentos veiculados na Europa entre os séculos XVIII e XX, discutem-se as possíveis motivações que teriam levado à criação de uma sala separada para os itens que registram a sexualidade pompeiana. Isso se faz, sobretudo, por meio das ideias trazidas por David Freedberg (1989; 2021) acerca da iconoclastia, de modo a indagar se a alocação dos artefatos em um local restrito se encaixa em uma atitude iconoclasta, ou se houve, na verdade, a consolidação, ao longo do tempo, de um "*censorship mith*", ou mito da censura. Essa última proposta, trabalhada por Kate Fischer e Rebecca Langlands (2011), inquire sobre as restrições de acesso ao *Gabinetto*, e nos leva a refletir acerca das possíveis nuances dessa censura desde a criação da coleção no século XIX. A fim de corroborar com a ideia das autoras, foram buscados materiais publicados em jornais do Rio de Janeiro oitocentista, como forma de demonstrar que o *Gabinetto* era conhecido e comentado até mesmo do outro lado do Atlântico, tendo então a noção de censura ao acervo colocada em questionamento. Ademais, por meio das análises

das notícias e escritos, discutem-se as formas como o acervo foi recepcionado pelos cariocas na época.

A HISTÓRIA DO *GABINETTO SEGRETO*

As primeiras escavações documentadas em Pompeia têm início em 1748, cerca de uma década após a descoberta da vizinha e também soterrada Herculano (Garraffoni, 2023). Nesse momento, e até meados do século XIX, os arqueólogos empregavam em suas buscas métodos muito distintos daqueles utilizados na atualidade, os quais privilegiavam a procura por objetos artísticos e davam pouca importância à precisão das catalogações (Berry, 2009; Kendrick, 1987). Ademais, interesses culturais e políticos vigentes durante as escavações, influenciavam as decisões sobre o que deveria ser preservado ou destruído entre os achados, e é nesse aspecto, sobretudo, que se insere a história do *Gabinetto Segreto*.

Desde quando iniciaram os trabalhos arqueológicos na região vesuviana, os profissionais envolvidos se depararam com uma grande quantidade de artefatos da cultura material que pareciam fazer alusão à vida sexual dos romanos antigos (Fisher & Langlands, 2011). A partir de então, tais materiais têm chamado a atenção de estudiosos e curiosos que, intrigados com a notícia de que Pompeia teria um passado supostamente libertino, se interessaram em visitar o acervo e aprofundar os conhecimentos sobre esse aspecto até então pouco abordado do cotidiano romano (Levin-Richardson, 2011).

Ainda que hoje compreendamos e discutamos os variados significados que esses objetos possuíam em meio à cultura antiga, durante quase todo o século XIX estes foram encarados pelos europeus como uma afronta. Isso porque, muitos países, sobretudo aqueles com intenções imperialistas, exaltavam a sua ligação ancestral com a antiguidade, em especial com o vasto e poderoso Império Romano (Bernal, 2005). Assim, não era de bom tom evidenciar uma faceta dessa cultura que mostrava a sexualidade, tão regulada e reservada entre os contemporâneos, de forma explícita (Kendrick, 1987). Nesse sentido, a facilidade de contato com esses artefatos parece nem sempre ter existido, de modo que é importante acompanhar a história da formulação do que hoje é o *Gabinetto Segreto*, para depois analisarmos as considerações sobre o "mito da censura" proposto por Kate Fischer e Rebecca Langlands (2011).

As primeiras exibições dos artefatos de cunho erótico da região vesuviana parecem ter acontecido ainda no século XVIII, quando entre 1750 e 1760 os materiais encontrados nas escavações eram levados a uma coleção particular do rei de Nápoles, em Portici, exibida apenas àqueles que viviam em proximidade com a realeza. A história do Museu Nacional de Nápoles, contudo, se inicia em 1773, quando o rei Fernando IV, da dinastia Bourbon, confisca um colégio Jesuíta e o transforma em Museu Real e Academia de Ciências e Letras. Nesse momento, por sugestão dos arquitetos envolvidos na reforma do local, foi criada uma sala onde seriam colocados os objetos pompeianos com referência de priapismo (De Caro, 2000). Segundo Evelyne Azevedo (2018), além das implicações morais, a separação da coleção ocorreu, pois, nesse período, era de interesse político que as exibições principais tivessem intenção propagandística, com ênfase nas produções artísticas, a fim de demonstrar a superioridade técnica europeia e a suas origens que remetiam à antiguidade. Destarte, por não servirem a tais propósitos, os materiais que remetessem à sexualidade deveriam ser preservados distantes dos olhares do público.

Stefano De Caro (2000) afirma que, de fato, essa sala reservada existiu, mas em 1794 foi desfeita e os objetos passaram a ficar misturados aos demais itens da coleção pompeiana até 1819, ano em que Francisco I, duque da Calábria e futuro rei de Nápoles, teria visitado o museu junto com sua esposa e uma de suas filhas adolescentes. Segundo a narrativa exposta por De Caro (2000, p. 12), o duque levou as mulheres de sua família como companhia, sem ter o conhecimento de que os artefatos de cunho sexual estavam expostos sem qualquer tipo de censura. Desconcertado com o que viu, Francisco escreveu uma carta ao diretor do local, Michele Arditi, a qual dizia: "*it would be as well to confine all the obscene objects, of whatever material, in one room, the only people allowed to visit this room being of mature age and proven morality*" (transcrição e tradução do excerto da carta para o inglês constam da obra referenciada). Desse caso, teria surgido o "*Gabinetti degli oggeti osceni*" do MANN, no qual os visitantes poderiam adentrar apenas se obtivessem licenças especiais emitidas pelos Ministério do Estado e pelo rei (Fisher & Langlands, 2011). Faz-se aqui um adendo, pois a liberação da visitação apenas para "homens de boa moral", naquela época, deixa claro que se tratava de homens da elite. David Freedberg (1989) explica que, durante décadas, as classes mais baixas foram encaradas como suscetíveis a serem sedu-

zidas pelas imagens. Assim, os preconceitos do período refletiram na seleção dos possíveis visitantes do *Gabinetto*, uma vez que era possível acreditar que, se os indivíduos subalternos fossem ao local – e aqui incluem-se não apenas aqueles com baixo poderio financeiro, mas também as mulheres -, seriam facilmente cooptados à vida lasciva explicitada nos artefatos.

Anos depois, na década de 1860, durante o processo de unificação italiana, o arqueólogo napolitano Giuseppi Fiorelli é colocado no comando das escavações da região vesuviana e se torna diretor do MANN. Fiorelli é muito comentado na história do sítio arqueológico de Pompeia, pois foi pioneiro em diversas técnicas que levaram ao aprimoramento da ciência arqueológica (Garraffoni, 2023; Kendrick, 1987). É dele a iniciativa de dividir a cidade em regiões, quarteirões e portas, assim como o incentivo às publicações científicas e à catalogação dos objetos, que até então, em muitos casos, eram retirados de seus locais de achado sem os cuidados devidos, o que dificultava a identificação de seus significados dentro do contexto romano. Nesse momento, a coleção do *Gabinetto* passa a ser denominada *Collezione Pornografica*, e é reaberta para visitação, sem necessidade de autorização, mesmo que com algumas restrições para mulheres e clérigos (Berry, 2009; Sanfelice, 2016).

Na primeira metade do século XX, contudo, o fascismo entra em curso na Itália e novas direções são dadas à *Collezione Pornografica*. Mussolini, ao pregar um ultranacionalismo e a reconstrução de um império tal qual foi o romano, buscava a criação de uma identidade nacional baseada no passado antigo e, por isso, mais uma vez é vetada a visitação aos objetos que continham um aparente cunho sexual (Berry, 2009; Sanfelice, 2016). A reabertura do local ao público geral é feita apenas em 1976, mas este é logo fechado para reforma do espaço e restauração do acervo (De Caro, 2000).

A sala do *Gabinetto Segreto* foi finalmente liberada para visitação no ano 2000, com restrições para o público menor de idade e horário de visitas limitados, tendo que lidar com críticas do Vaticano, que considerava imorais os objetos nele expostos (Figura 1). Apesar de a moral cristã condenar tais demonstrações explícitas de uma esfera da vida que deveria ficar circunscrita aos espaços privados, a abertura do *Gabinetto* após tantos anos selado é uma vitória para a história da Roma Antiga, fruto de esforços empreendidos por pesquisadores que buscam os significados desses materiais na cultura romana e que ressaltam a sua importância para a compreensão do passado desse povo (Feitosa, 2005, p. 43).

Figura 1 – Placa de entrada da sala do Gabinetto Segreto do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Gabinetto_Segreto#/media/File:MANNapoli_Secret_Cabinet_entrance_Italy.jpg. Acesso em: 05 jan. 2024.

Após a apresentação de um breve panorama acerca da formulação da sala do *Gabinetto Segreto* no MANN, é possível compreender que a sua história é carregada de nuances, influenciadas pelo momento histórico e pelo cenário social, cultural e político nele vigente. Sendo assim, variadas também foram as formas de recepção daqueles que visitaram o local nesses mais de duzentos anos, de modo que, por meio das opiniões expostas por esses visitantes, podemos discutir se houve ou não uma tendência iconoclasta voltada aos objetos do GS.

De acordo com David Freedberg (2021), presencia-se hoje uma escalada dos eventos iconoclastas, sobretudo devido à proliferação de imagens em nossos cotidianos, em sua maioria trazidas pelos usos das mídias digitais. Dentre os tantos casos do século XXI que poderiam ser citados como exemplo, um dos mais significativos é o da destruição, pelo Estado Islâmico, de parte das ruínas e objetos relacionados às antigas civilizações que habitaram a Síria e o Iraque. A motivação para tal ataque estava no fato de que esses registros remetiam ao passado pagão da região, além de ressaltarem o culto às imagens (ou ídolos) que havia entre os seus antigos habitantes, algo que entrava em conflito com as ideias religiosas extremistas defendidas pelo Estado Islâmico (Freedberg, 2021).

Mas se tomarmos essas ações iconoclastas como parâmetro, as quais envolveram a destruição dos objetos com ferramentas e força bruta, seria então equivocado classificar a sala restrita com os artefatos pompeianos um exemplo de iconoclastia? Não. Isso porque, Freedberg (2021) afirma que, na maioria dos casos, as investidas dos iconoclastas envolvem pouca força muscular, sendo mais comum a alteração das imagens, o seu ocultamento, ou ainda o vandalismo sobre essas. Ademais, em outra obra (1989), o autor explicita que, nas ações iconoclastas, há sempre uma faceta psicológica intrínseca. Nesse sentido, as imagens são muito atacadas quando representam símbolos ou ideias de qualquer natureza (social, política, religiosa, entre outras) odiadas pelo período ou pelos indivíduos que cometem atos de iconoclastia. Nesse sentido, seria como se as representações com temática sexual encontradas em Pompeia não fossem apenas representações, mas sim, o ato em si, explícito, de modo que escondê-las fizesse com que esses comportamentos também ficassem ocultos.

De acordo com David Freedberg (1989, p. 410) "*Moralizing disapproval is thus joined to political motivation, but it is also coupled with fear of the senses. This is the basis for countless attacks on images, from the earliest times* [...]". Portanto, no caso do iconoclasmo contra as peças pompeianas, podemos explicar a sua motivação tanto pelo medo do que essas representações poderiam evocar, mas também por dois outros fatores. O primeiro, relacionado a questões sociais, haja vista que a moral europeia da época sugeria restringir a exibição de cenas com conteúdo sexual tão explícito. O segundo, de origem política, uma vez que o passado romano foi utilizado por muitas nações imperialistas como exemplo de governo forte e conquistador. Sobretudo franceses, ingleses e italianos, criaram a ideia de uma ancestralidade romana, a fim de justificar o seu "direito" imperialista sobre as demais partes do globo (Bernal, 2005; Fisher & Langlands, 2011). O problema, no entanto, se encontrava em reconhecer que essa mesma Roma dos grandes generais e políticos, que impulsionou a difusão do catolicismo, tinha uma faceta cultural relacionada à sexualidade, algo que ia na contramão da visão que se desejava passar. Segundo Bethany Mowry (2007, p. 1), em 1827, um padre, que não quis se identificar, visitou o *Gabinetto* e teria escrito uma carta ao rei de Nápoles que afirmava: *"is this the Catholic Reign that boasted of healthy morals? Is this the Roman Catholic shelter? Shame! Only to Naples would these infamous things belong!"* (transcrição e tradução do excerto para o inglês constam da obra referenciada). Assim, omitir os vestígios dessa parte considerada "ruim" da história da Roma antiga,

foi a forma encontrada pelos oitocentistas para não ter que dar explicações à sociedade sobre algo que eles mesmos talvez ainda não compreendessem.

Apesar de todas as indicações de uma atitude iconoclasta contra os objetos pompeianos do *Gabinetto Segreto*, Kate Fisher e Rebecca Langlands (2011), trabalham em seu artigo "*The censorship myth and the Secret Museum*" com a hipótese de que, na verdade, criou-se um "mito da censura" sobre o local. As autoras investigam os casos de censura ao acervo, por meio de comentários tecidos no contexto Era Vitoriana, momento no qual as interdições sobre os assuntos relacionados à sexualidade eram muitas.

Ainda assim, Fisher e Langlands afirmam que, mesmo que tenha havido um certo choque com relação ao conteúdo dos artefatos, e que eles tenham sido separados em uma sala exclusiva – o que por si só caracteriza uma atitude iconoclasta -, a restrição de acesso aos materiais não foi tão impositiva como pode ter parecido. Um exemplo disso foi constatado por ambas após analisarem escritos daqueles que visitaram o local no século XVIII, quando o Museu de Nápoles ainda não existia e os artefatos compunham a coleção particular do rei, em Portici. Por meio de sua pesquisa, as autoras atestaram que os objetos se encontravam dispostos junto a todos os demais itens, disponíveis aos olhares do público, sem classificação ou ocultamento (Fisher & Langlands, 2011). Ademais, no século XIX, foi publicado por César Famin (1836) um livro ilustrado todo dedicado ao acervo erótico de Pompeia, intitulado "*Musée Royale de Naples. Peintures, bronzes et statues* érotiques *dus Cabinet Secret*". De acordo com Pérola Sanfelice (2016), a obra causou tanto alvoroço que teve sua primeira edição esgotada. Amparando o argumento, Walter Kendrick (1987) expôs diversas ocasiões nas quais o acervo do *Gabinetto* foi mencionado entre acadêmicos, guias de viagem, matérias de jornais, entre outros materiais. Nesse sentido, se entende que a ideia de repressão total do acervo do GS foi mais uma construção cultural do que exemplificação da realidade.

O *GABINETTO SEGRETO* E O "*CENSORSHIP MITH*" NOS JORNAIS DO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

Para Charles Martindale (2006), compreender o modo como a antiguidade foi recepcionada em diferentes momentos, é chave importante para ampliar as reflexões acerca das disputas e relações de poder que permeiam a construção da disciplina histórica e dos discursos por ela propagados ao

longo do tempo. Pensando nisso, e levados pelas considerações de Fisher e Langlands acerca do "mito da censura", assim como por alguns estudos desenvolvidos no Brasil sobre as menções a Pompeia em jornais do Rio de Janeiro do século XIX (ver Garraffoni, 2023; Azevedo, 2018; Almeida, 2017), passamos a nos indagar o modo como o *Gabinetto* poderia ter sido abordado nas notícias aqui publicadas. Ressalta-se, nesse sentido, o capítulo de Renata Senna Garraffoni (2023), intitulado "*Excavating the past and framing new identities in the nineteenth century: Vesuvius, Pompeii and Modernity in Rio de Janeiro*". A pesquisa de Garraffoni (2023), centra-se na figura da imperatriz Teresa Cristina, esposa de D. Pedro II e filha do então rei de Nápoles, Francisco I – anteriormente citado como duque da Calábria. A autora ressalta a importância da figura da imperatriz para aguçar a curiosidade do público brasileiro sobre Pompeia e a região vesuviana, tendo em vista a sua descendência, bem como o seu interesse pela ciência arqueológica. Ao todo, Teresa Cristina construiu um acervo de 771 peças, oriundas de escavações por ela financiadas, e que continha, sobretudo, objetos cotidianos, dentre eles alguns provenientes de Pompeia e com representações fálicas, exibidos no Museu Nacional do Rio de Janeiro (Azevedo, 2018; Garraffoni, 2023).

Além da figura da imperatriz, Anita Almeida (2017) atesta que a elite letrada carioca auxiliava no impulsionamento das notícias sobre a região vesuviana, pois seus membros visualizavam um certo cosmopolitismo nesse tipo de conhecimento e na demonstração de interesse por viagens e pela cultura antiga. Aliado a isso, Walter Kendrick (1987, p. 4) afirma que também no século XIX:

> *the gradual unveiling of the Vesuvian cities made a profound impression on the imagination of Western culture. It was de rigueur, of course, for tourists to visit the Museum and take a day trip to the excavations. Meanwhile, those unfortunates who had to stay at home could find in a thickening swarm of guidebooks and catalogues, often with lavish illustrations, a convenient substitute for firsthand experience.*

Em consonância com o argumento do autor, Garraffoni (2023) explicita que as imagens e reportagens sobre as experiências de viagens ao sítio arqueológico pompeiano foram amplamente difundidas nos jornais brasileiros, tendo sido por ela mapeadas mais de 500 referências a Pompeia, a Herculano e ao Vesúvio entre os anos de 1850 e 1950. Somados esses fatores, junto à pre-

tensa exacerbação da moralidade que parece se desenvolvido no século XIX, optamos por escolher esse período como foco de análise. Ademais, em meio às pesquisas de Renata Garraffoni (2023), um relato de viagem de V. Benalcanför, foi o que nos chamou a atenção para o fato de que a existência do *Gabinetto* era divulgada no Brasil. Publicado em 1876, no volume 98 do Jornal Diário do Rio de Janeiro, o texto narra a visita de Benalcanför ao Museu de Nápoles e, dentre as suas inúmeras coleções descritas, menciona o conteúdo do GS:

> No gabinete secreto, onde não entram senhoras, e onde sob o governo dos Bourbons nenhum estrangeiro podia entrar sem alcançar licença por intervenção do embaixador da nação a que pertencia, vêem-se as pinturas meio-apagadas de um lapanar da Pompeia, o grupo, em mármore, de um satyro e de uma cabra encontrados em Herculanum, *phallus* monstruosos, restos das religiões pagas, collares de ouro, de um lavor e desenho admirável, compostos de *phallus* suspensos por cadeados também de ouro, estatuetas de sacerdotes em atitudes singulares a provarem que os olhos dos romanos não eram o seu órgão mais pudico e susceptível. (*Jornal Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed. 98, p. 2, 12 abr. 1876).

Vê-se aqui uma descrição dos artefatos mais conhecidos do *Gabinetto*, como a estátua de Pã com a Cabra e os itens com representações fálicas. No momento da publicação, o sítio encontrava-se sob a influência da gestão de Giuseppi Fiorelli e, portanto, a sala secreta estava aberta à visitação. Ainda assim, o autor do texto ressalta a restrição de público praticada durante a dinastia Bourbon, que exigia licenças especiais para a entrada, bem como opina sobre os olhares pouco pudicos que os romanos pareciam ter, uma vez que consumiam esse tipo de conteúdo em seus cotidianos.

Após a descoberta da menção ao GS por V. Benalcanför, foram buscadas na Hemeroteca Digital Brasileira outras citações à sala do MANN que pudessem ter ocorrido mais ou menos no mesmo período no Rio de Janeiro. Na pesquisa, foram utilizados os seguintes descritores: "gabinete secreto", "*gabinetto segreto*" "sala secreta", "Museu de Nápoles/Napoli" e "museu secreto". Constatou-se, assim como já atestado por Renata Garraffoni (2023) que as referências ao Museu de Nápoles, a Nápoles e a Pompeia, são abundantes ao longo do século XIX, mas escolhemos 5 delas sobre o *Gabinetto* para serem aqui expostas.

Outra das menções à sala secreta e às suas peças foi realizada na seção "Noticiário" do Jornal Diário do Brazil, publicada em 23 de setembro

de 1882. Na segunda página do referido periódico, cita-se o fato de que a vida e os trabalhos de um arqueólogo de nome Hirschmann, teriam sido contados por um jornal na Alemanha. Entretanto, o interessante é que a notícia dá ênfase em uma descoberta realizada pela filha de Hirschmann, Agatha, a qual teria buscado compreender o significado da palavra latina *spintriae* entre os romanos:

> Uma gazeta allemanhã dá os seguintes e edificantes pormenores sobre a vida intima de um celebre archeologo allemão, o professor Hirschmann.
> A sua familia associa-se aos seus trabalhos, ajuda-o poderosamente.
> Foi sua segunda filha, Agatha, que conseguiu resolver um dos problemas mais árduos da paleontologia histórica e moral. Ha muito tempo que se procurava a significação exacta da palavra *spintriae*, muitas vezes empregada por Tácito e Suetonio. A traducção que se lhe dava era «devassidões monstruosas» mas não se sabia o que os romanos da decadência chamariam monstruoso em materia de devassidão.
> Levada pelo seu enthusiasmo archeologico, a menina Agatha Hischmann, penetrando o sentido de certas inscripções encontradas em uma caverna em Pompéa, e estabelecendo, como que por adivinhação, a co-relação entre muitas urnas pintadas e alguns grupos em bronze do museu secreto de Nápoles, conseguiu fornecer explicações precisas, tópicos indiscutíveis, sobre os *spintriae* ou as «devassidões monstruosas» (Jornal Diário do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 216, p. 2, 23 set. 1882).

Fica claro na notícia que Agatha buscava entender qual a percepção que os romanos possuíam sobre o que era considerado devassidão. Segundo o autor da matéria, suas respostas teriam sido encontradas após visitar os acervos de Pompeia e do MANN, que contêm representações que aludem à sexualidade. Chama a atenção, porém, não apenas a menção ao *Gabinetto*, mas também o fato de que uma mulher esteve presente no local e realizou consultas ao acervo, as quais renderam análises e publicações sobre o tema, cujos resultados atingiram outro continente. Mesmo que estejamos falando do caso de uma pesquisadora, dentro dos padrões morais que teriam sido imaginados para as mulheres europeias, e até mesmo pelo fato acima mencionado de que havia restrições à presença delas no GS nesse período, seria estranho conceber o envolvimento feminino em um estudo tão "devasso". Ainda, por mais que o texto se refira aos romanos como "romanos da decadência", visão por muito difundida, sobretudo por meio do uso dos artefatos pompeianos, vale creditar a iniciativa de Agatha de buscar a compreensão do significado das palavras por meio da análise da materialidade em seu contexto de origem.

Importante ressaltar que o termo *spintriae*, hoje, pode ser utilizado para se referir a moedas cunhadas durante o Império, entre os séculos I e II d.C., as quais trazem representações de atos sexuais. Distribuídas entre os oficiais romanos, elas continham em seu anverso a representação do ato sexual entre casais heterossexuais, e no reverso um numeral romano. Ainda não está claro, porém, qual era o uso ou finalidade desse tipo de amoedação, mas as hipóteses sugeridas por Claudio Carlan, Flávia Marquetti e Pedro Paulo Funari (2015) sugerem que serviam como fichas em prostíbulos, ou ainda, como representações das relações de poder entre territórios conquistados (mulheres) e a força de Roma (homem), tendo em vista seu uso pelo exército.

Outra matéria, encontrada na edição de 29 de dezembro 1886 do Jornal Gazeta de Notícias, inicia com o fato de que um chamado Sr. Dr. Valentim Magalhães, pedagogo, teria tecido críticas aos cortes feitos na edição da obra "Dom Quixote", de Miguel de Cervantes, publicada no Brasil pela Casa Laemmert & C. Segundo consta, o texto foi escrito por um procurador, a mando do prefaciador da edição e em resposta ao Sr. Valentim, a fim de alegar que as censuras foram necessárias, pois a obra original teria sido vetada às mulheres e crianças devido ao teor lascivo de algumas passagens. Nesse sentido, o redator da matéria sugere, em tom irônico, que o Sr. Valentim, ao se mostrar defensor da originalidade dos textos:

> Faça d'esta pedagogia o Sr. Dr. Valentim; mande ornar as paredes da Escola Normal com as pinturas muraes de Pompeia, peça á policia que substitua a cortina vermelha, com que aniquilou certas casas, pelo *phalus*, que n'essa cidade indicava as moradas das Phrynéas; mande para o Museu Pedagógico photographias baratas dos vasos; das medalhas, das jóias, e até dos sarcophagos que figuram na sala reservada do Museu do Nápoles, e alhures; conte ás suas discipulas os amores de Heloísa e Abellard, e sua respectiva cirurgia; leia-lhes a Mandragora, de Machiavel; e dê-lhes a lição vestido como os rapazes gregos iam para os gymnasios [...] (*Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 363, p. 2, 29 dez. 1886).

Ou seja, o autor enfatiza que, se Valentim é apoiador do texto original, carregado de passagens que não seriam adequadas à mente das mulheres, que seja corajoso e pratique então todos esses atos escandalosos em suas aulas. Por mais moralista que a resposta do prefaciador pareça, e que este sustente a necessidade de censura de partes dos textos, ainda assim é impor-

tante ressaltar que ele sugere os cortes como uma estratégia para que obras circulassem entre um público mais abrangente:

> [...] vamos agora, por um escrúpulo piégas, privar uma quantidade de leitores do grande numero de bellezas que há esparsas pelas obras dos mestres, só porque nós arranjámos uma civilisação que nos torna susceptíveis de corar a cada momento...
> A gente forte, a gente illustrada como o Sr. Dr. Valentim, leia ás obras nos originaes [...]. Mas deixe que a mocidade e as senhoras conheçam D. Quichote, o Sancho Pança, a Dulcinéa, e possam dizer que os conhecem. Consinta n'isso, e não nos obrigue a mandar queimar nas aras de seus escrúpulos não só a edição Laemmert do *D. Quichote*, mas muitas outras edições da mesma obra, e de muitas outras obras dos mestres, feitas em todas as línguas, em todos os tempos. (*Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 363, p. 2, 29 dez. 1886).

Mais uma vez, agora em 1892, o acervo do *Gabinetto Segreto* é citado para que se façam referências a comportamentos lascivos. Neste caso, a edição 3782 do Jornal O Paiz, publica uma nota sobre a prisão de um homem de nome Sr. Coelho. No pequeno texto, comemora-se o seu encarceramento, pois o sujeito era uma afronta à moral pública, uma vez que utilizava adereços que pareciam ter sido retirados do acervo do GS. Ou seja, era provável que os adornos do homem remetessem a atos e símbolos sexuais.

> Felizmente esta noticia conclue-se com mais uma informação agradavel.
> O major Martiniano, o esforçado e valente militar, que tantos serviços já ha prestado á ordem publica nesta capital, prendeu á noite o Sr. Coelho.
> Conduzido á secretaria da policia, um exame summario a que se procede demonstrou que o cidadão Coelho chega a ser um attentado á moral publica. Palavra!
> O homem possue uns berloques de cadeia de relógio, uns appensos a este e diversas outras jóias, que parecem roubados ao museu secreto de Pompeia!...
> E por estes motivos, parece que a autoridade ver-se-ha na contingência de tomar severa providencia. (*Jornal O Paiz*, Rio de Janeiro, ed. 3782, p. 1, 08 set. 1892).

Também é do Jornal O Paiz, publicado em 21 de fevereiro de 1896, uma extensa matéria de primeira página que versa sobre o sítio arqueológico de Pompeia. Escrito com teor literário por Gustavo Penna, que visitou o local, e intitulada de "A cidade morta", o texto narra em seu início as maravilhas que a cidade teria apresentado na antiguidade, com seus templos, pinturas,

domus refinadas, lojas e comércio marítimo, assim como o desastre causado pelo Vesúvio. Em seguida, Penna passa a caracterizar o sítio arqueológico no estado em que se encontrava no final do século XIX e a descrever alguns dos achados. Em um ponto da matéria, o autor cita:

> O Museu de Nápoles contém infinitas collecções, curiosas sob todos os pontos de vista: o pão negro que se achou no forno das padarias, a garrafa com azeite ainda liquido, diversos cereaes, boteinhas de seda para moedas, grande copia de objectos caseiros, letreiros convidando o povo a votar em candidatos a empregos municipais o até uma famosa secção pornografica, cujo ingresso é vedado as mulheres, as crianças e aos padres; e com razão... [...]. (*Jornal O Paiz*, Rio de Janeiro, ed. 4159, p. 1, 21 fev. 1896).

Aqui, a menção ao *Gabinetto Segreto* é feita em meio à citação dos itens presentes no acervo do Museu de Nápoles. Contudo, o autor não se exime de deixar a sua opinião sobre o acervo, e de afirmar que a restrição de público era necessária e existia naquele momento. Essa última informação, porém, apesar de verdadeira, contrasta com o relatado nas notícias supracitadas. Isso porque, mesmo que Penna tenha constatado o controle de acesso às mulheres, Agatha Hirschmann adentrou no local quase quinze anos antes, momento no qual o GS parece ter passado pelo mesmo regime de censura.

Após a análise das notícias, fica perceptível que o acervo do *Gabinetto Segreto* do MANN era conhecido até mesmo pela população de fora da Europa. Seja por meio de pessoas que visitaram o local, como é o caso de Penna e V. Benalcanför, ou pelos escritos daqueles que detinham algum conhecimento sobre os materiais pompeianos, visualizamos menções ao *Gabinetto*, as quais também passavam a informar os leitores sobre a sua existência. Desse modo, corrobora-se com a afirmação de que houve, de fato, um mito da censura sobre a coleção, a qual, apesar de restrita, era conhecida e comentada por uma significativa quantidade de pessoas. Cabe ressaltar, porém, que esse público parece ter sido, em sua maioria, composto por indivíduos abastados, tendo em vista o maior nível de alfabetização dessa camada social no período estudado, bem como o acesso mais facilitado a publicações e a viagens proporcionados por sua condição financeira.

Apesar do conhecimento do acervo, os autores de grande parte das matérias encontradas não deixam de tecer comentários com teor moralizante acerca dos conteúdos nele existentes, relacionando-os a um passado pouco

pudico dos romanos, que deveria, decerto, ser limitado a certos públicos. Ademais, os sentidos atribuídos a essas representações, que hoje sabe-se que vão além da esfera sexual, não são abordados nesses escritos, muito provavelmente pela falta de pesquisas ou de divulgação desse tipo de informação entre o público não especializado.

Segundo Lourdes Feitosa (2005), nosso olhar deve estar sempre voltado aos diferentes significados que um mesmo conceito adquire em distintas temporalidades, espaços, grupos sociais e valores culturais. Destarte, as interpretações acerca do que pode ser considerado pornográfico ou obsceno são muito diversas ao longo do tempo. Todavia, o que alguns dos primeiros pesquisadores que lidaram com os artefatos pompeianos fizeram, foi projetar as suas concepções atuais sobre o tema naquilo que encontraram sobre os romanos. Walter Kendrick (1987), explica que, no século XX, desenvolvemos uma tendência em acreditar que tudo o que remetesse ao sexual seria considerado pornográfico, ou seja, que o conceito de pornografia sempre existiu e que as pessoas do passado lidavam com ele do mesmo modo como lidamos hoje. Entretanto, segundo o autor, a palavra "pornografia", com a acepção a qual atribuímos a ela hoje, surge apenas no século XIX, sendo antes disso, muito variáveis as conotações atribuídas àquilo que remetesse à sexualidade. Afinal, certos materiais de Pompeia com representações consideradas obscenas pelos contemporâneos, estavam dispostos na cidade em espaços de uso comum, como salas, quartos, átrios, ruas, entre outros e contracenavam com todos os demais aspectos da paisagem urbana. Ou seja, os seus significados vão muito além de apenas incitar o desejo sexual no observador – a não ser em casos como o do lupanar de Pompeia, estabelecimento com função voltada à prática sexual.

Pode-se afirmar, porém, que as pesquisas desenvolvidas ao longo das décadas de escavações, bem como a abertura dada pela sociedade desde meados do século XX para tratar de temas relacionados à sexualidade, faz com que os objetos do *Gabinetto Segreto* sejam interpretados com novos olhares. Por exemplo, no cenário social anterior, a tendência que se seguia, ao menos entre o público não acadêmico, era a de relacionar as representações fálicas encontradas em Pompeia como indicadoras de pontos de prostituição na cidade. Mesmo que em certos casos essa afirmação estivesse correta, ela deixava de lado as inúmeras funções e significações que o falo poderia possuir entre os romanos. Lourdes Feitosa (2005), ao dialogar com as epistemologias de gênero e com os estudos mais atuais acerca da sexualidade romana, defen-

de a interpretação de que o *phallus* era utilizado como símbolo de fertilidade e de proteção contra o mau olhado. Sendo assim, era colocado em objetos e locais que propiciassem a sua visualização, de modo a garantir proteção e prosperidade ao indivíduo, à família ou à residência. Um dos exemplos, que faz parte do acervo do *Gabinetto*, é o relevo da casa e padaria de Pansa (Figura 2), que além de contar com uma representação fálica, traz a inscrição "*hic habitat felicitas*", indicativo do significado que esses objetos possuíam na cultura romana. Destarte, percebe-se que a sexualidade era encarada como algo natural e corriqueiro entre os romanos, uma faceta da vida que poderia ser exibida assim como as demais, ao contrário do que era visualizado na sociedade do século XIX, a qual almejava reprimir assuntos desse viés (De Caro, 2000).

Figura 2 – Relevo pompeiano com representação de um phallus



Fonte: Sítio Arqueológico de Pompeia, Casa de Pansa. Acervo do *Gabinetto Segreto* do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Número de inventário: 27741. Disponível em: https://mann-napoli.it/en/gabinetto-segreto-2/#gallery-16. Acesso em: 06 jun. 2023.

Por fim, entende-se que, como é comum na história, as recepções acerca de um mesmo assunto mudam ao longo do tempo e novos discursos são elaborados. Então, se antes as concepções da sociedade europeia acerca dos artefatos eróticos do *Gabinetto Segreto* consideravam o acervo ofensivo, a ponto de requisitar o seu banimento, hoje a narrativa iconoclasta é substituí-

da e esses materiais são encarados com maior naturalidade. Ainda assim, até mesmo Fisher e Langlands, que propõem o "*censorship mith*", afirmam que não o superamos por completo, e que o sensacionalismo do discurso midiático acerca do GS ainda é forte. Um desses exemplos é o documentário "*Sex in the Ancient World: Pompeii*", produzido e exibido pelo canal norte-americano History Channel. A produção de 2009 tem duração de cerca de 45 minutos e, por meio de falas de especialistas e demonstrações intencionais de alguns ambientes e artefatos do sítio arqueológico de Pompeia, constrói a narrativa de que a vida na cidade vesuviana era envolta em sexo promiscuidade (Feitosa & Vóros, 2019). Ou seja, aqui há um uso direcionado dos artefatos pompeianos, o qual enfatiza a ideia de que o Império Romano no geral, e Pompeia em específico, eram marcados por sexo, vício e corrupção, o que teria levado ao declínio do domínio romano (Feitosa, 2005; Eko, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descoberta, no século XVIII, das ruínas da cidade romana de Pompeia, propiciou ao mundo uma nova visão acerca da Roma Antiga, por muito encarada como o palco de grandes batalhas políticas e militares. Por meio do sítio arqueológico pompeiano, ganhamos a oportunidade de nos aproximar da cultura e do cotidiano dos indivíduos que viveram na região. Apesar disso, alguns dos achados do local não receberam um acolhimento tão positivo, haja vista que remetiam a representações da sexualidade dos romanos, algo considerado ofensivo para a moral da sociedade europeia dos séculos XVIII e XIX, a qual lidava diretamente com esses materiais. Essa repressão da sexualidade levou à censura dos artefatos pompeianos, que passaram a ser dispostos em uma sala separada do Museu de Nápoles, o *Gabinetto Segreto*. Entre os mais de duzentos anos de história do local, observam-se diversas reações ao seu acervo, que corroboraram para períodos de maior ou menor censura.

Mesmo que hoje tenhamos avançado nos estudos acerca dos significados que os materiais eróticos possuíam no cenário romano, e que esse tema não seja mais considerado um grande tabu em várias sociedades, corroborando para a abertura do *Gabinetto Segreto*, o mito da censura persiste. O próprio MANN contribui para essa visão, ao manter, na entrada do GS, as grades que um dia o enclausuraram, a fim de relembrar os visitantes de que aquele local é "proibido" (Figura 1). Isso porque, é essa aura de mistério que

garante a curiosidade dos espectadores, pois, mais do que uma mera coleção de arte erótica antiga, foi uma coleção censurada, o que incita o fascínio popular acerca do seu conteúdo.

Ainda assim, por meio da análise de citações ao acervo do GS em jornais do Rio de Janeiro do século XIX, constata-se que a censura ao espaço não era tão impositiva como alguns discursos pareciam supor. São claros os relatos de visitantes do local, que descrevem os objetos dispostos em seu interior ao público brasileiro, de modo a oportunizar o conhecimento do acervo. Até mesmo mulheres acessaram a sala secreta, em um período no qual existem relatos de que a sua entrada parecia ser vetada.

Dessa maneira, pretendeu-se reforçar a ideia de que a censura aos objetos do *Gabinetto Segreto* não foi tão efetiva quanto a história parecia contar, e de demonstrar que, por mais que nos séculos anteriores esses artefatos fossem recepcionados como exemplo da moral desviante dos romanos, hoje as interpretações sobre eles são muito mais plurais. Esse avanço se dá, sobretudo, a partir da valorização do emprego da cultura material nas pesquisas, uma vez as conclusões tiradas a partir da sua análise, permitem construir visões que contrastam com as fontes literárias antigas escritas por homens da elite, as quais, em muitos casos, propagavam noções carregadas de valores moralizantes e idealizados, que nem sempre condiziam com a realidade população romana. Ademais, a partir disso, constrói-se uma imagem de Pompeia muito mais plural, que evoca os cotidianos, a cultura, os costumes, enfim, todos os aspectos das vivências de seus habitantes, de modo a contestar a visão por muito propagada de que a cidade era um espaço envolto em sexo e promiscuidade.

FONTES

Diário do Brazil. (1882, 23 set.). *Diário do Brazil* [Jornal], *216*. https://memoria.bn.br/pdf/225029/per225029_1882_00216.pdf

Diário do Rio de Janeiro. (1876, 12 abr.). *Diário do Rio de Janeiro* [Jornal], *98*. http://memoria.bn.br/pdf/094170/per094170_1876_00098.pdf

Gazeta de Notícias (1886, 29 dez.). *Gazeta de Notícias* [Jornal], *363*. http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1886_00363.pdf.

O Paiz. (1892, 8 set.). *O Paiz* [Jornal], *3782*. http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1892_03782.pdf

O Paiz. (1896, 21 fev.). *O Paiz* [Jornal], *4159*. http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1896_04159.pdf

REFERÊNCIAS

Almeida, A. C. L. (2017). Pavoroso espetáculo: o culto ao Vesúvio no Rio de Janeiro Oitocentista. *Topoi, 18*(36), 490-513. http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X01803603

Azevedo, E. (2018). A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil. *Concinnitas*, *19*(34), 116-125. https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/39890

Bernal, M. (2005). A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In P. P. A. Funari (Org.), *Repensando o mundo antigo* (2a ed, pp. 13-31). IFCH/Unicamp.

Berry, J. (2009). *Pompeya*. (David Govantes, Trad.). Akal.

Carlan, C. U., Marquetti, F. R., & Funari, P. P. A. (2015). Muito além do prazer. As moedas romanas e as posições sexuais: relações de poder. *Revista de Estudos Históricos e Filosóficos da Antiguidade*, *29*, 115-146. https://www.ifch.unicamp.br/publicacoes/pf-publicacoes/127-10-pb.pdf

De Caro, S. (Ed.). (2000). *The Secret Cabinet in the National Archeological Museum of Naples*. (Mark Weir, Trad.). Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta.

Eko, L. (2016). Explicit visual sexual imagery as regulated representations during the Roman Empire, the Renaissance, and the Enlightenment. In L. Eko, *The regulation of sex-themed visual imagery: From clay tablets to tablet computers* (pp. 105-129). Palgrave Macmillan.

Famin, M. C. (1836). *Musée Royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du Cabinet Secret*. Abel Ledoux.

Feitosa, L. C., & Vóros, V. R. (2019). Sex in the Ancient World: Pompeii – lo "erótico" romano en las pantallas de televisión. In R. S. Garraffoni & M. G. Sánchez (Eds.), *Mujeres, género y estudios clásicos: Un diálogo entre España y Brasil* (pp. 313-320). Edicions de la Universitat de Barcelona.

Feitosa, L. C. (2005). *Amor e sexualidade: O masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. Annablume/FAPESP.

Fisher, K., & Langlands, R. (2011). The censorship myth and the Secret Museum. In S. Hales & J. Paul (Eds.), *Pompeii in the public imagination: From its rediscovery to today* (pp. 301-315). Oxford University Press.

Foucault, M. (2020). *História da Sexualidade:1. A vontade de saber* (10a ed, Maria Thereza Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque, Trads.). Paz e Terra.

Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. University of Chicago Press.

Freedberg, D. (2021). *Iconoclasm*. University of Chicago Press.

Garraffoni, R. S. (2023). Excavating the past and framing new identities in the nineteenth century: Vesuvius, Pompeii and Modernity in Rio de Janeiro. In M. R. Recio (Ed.), *Pompeii in the visual and performing arts: Its reception in Spain and Latin America* (pp. 153-169). Bloomsbury Academic.

Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum: Pornography in modern culture*. Viking.

Levin-Richardson, S. (2011). Modern tourists, ancient sexualities: Looking at looking in Pompeii's brothel and the Secret Cabinet. In S. Hales & J. Paul (Eds.), *Pompeii in the public imagination: From its rediscovery to today* (pp. 316-330). Oxford University Press.

Martindale, C. (2006). Introduction: Thinking through reception. In C. Martindale & R. F. Thomas (Eds.), *Classics and the uses of reception* (pp. 1-13). Blackwell Publishing.

Mowry, B. R. (2007). *Goats, goddesses and genitalia: The Secret Cabinet of Naples as seen by the Grand Tourist*. [Trabalho de Conclusão de Curso, Washburn University]. Washburn University Institutional Repository. https://wuir.washburn.edu/server/api/core/bitstreams/e197357e-b311-4b-68-a14b-28b8263ae06c/content

Sanfelice, P. P. (2016). *Sob as cinzas do vulcão: Representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de Pompéia durante o Império Romano*. [Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná]. Acervo Digital da UFPR. https://hdl.handle.net/1884/44473

MARKETING, ARQUITETURA E ARTE A SERVIÇO DO COMÉRCIO EM POMPEIA

MARKETING, ARCHITECTURE AND ART AT THE SERVICE OF COMMERCE IN POMPEII

Paulo Pires Duprat[1]

Resumo: Seria a prática do *marketing* antiga ou moderna? Em nossa opinião, a lente da história recente tem deixado a desejar ao adotar um senso comum onde a maioria das pessoas entende o *marketing* como um fenômeno moderno que encontrou seu caminho após o advento do capitalismo. Mas o que fazer com as inúmeras evidências de que os antigos faziam publicidade de seus produtos milênios antes da Imprensa e da Revolução Industrial? Esse é o nosso mote e vamos apresentar uma série de provas materiais para comprovar que a arte, a arquitetura e a epigrafia serviram como mídias para promover a venda do *garum* em Pompeia no decorrer do Principado. Nossas fontes primárias são alguns mosaicos residenciais que reproduzem imagens e inscrições de um tipo de ânfora comum em Pompeia, em um estilo artístico semelhante à natureza-morta. Para nós, parece mais uma estratégia antiga de *marketing* que equivale aos modernos "outdoors."

Palavras-chave: *Marketing*; Arte; Arquitetura; Mosaicos; *Garum*.

Abstract: Is marketing a modern or an ancient practice? In our opinion, the perspective embraced by contemporary history studies has proved inadequate in collectively adopting the view that most people regard marketing as a modern phenomenon and as something that emerged in the wake

1 Servidor público federal desde 2005, atuando como bibliotecário da BOR-CT/UFRJ. Doutor em História pela Unicamp desde 2023, orientado por Pedro Paulo Abreu Funari. Agradecemos de forma efusiva o apoio institucional destas universidades em prol da concretização da nossa pesquisa. E-mail: paulo.duprat@ct.ufrj.br ORCID: 0000-0002-9886-2615 Lattes: https://lattes.cnpq.br/0190265745166394

of capitalism. In such a case, what should we do about the countless indications that clearly show that people did market their goods thousands of years before the printing press and the Industrial Revolution? That is our argument, and we are going to present some artifacts proving that art, architecture, and epigraphy were employed as means to promote the sale of *garum* in Pompeii throughout the Principate. Our primary sources consist of residential mosaics in the still life genre depicting images and inscriptions of amphorae of a kind that was commonplace in Pompeii. These mosaics strike us as a kind of ancient marketing strategy — something akin to the billboards of the present day.

Keywords: Marketing; Art; Architecture; Mosaics, *Garum*.

Introdução

A história consiste na descrição de uma série de eventos que se sucederam após a reação dos atores históricos aos acontecimentos cotidianos, em dado período e lugar. Como é impossível recriar contextos históricos e apreender de forma eficiente as motivações originais de todos os seus personagens, jamais poderemos dar a última palavra sobre algo que ocorreu no passado. Por isso, acreditamos piamente que em história não existem "verdades", apenas versões. Mas nada impede o historiador de formular versões bem engendradas, plausíveis e dignas de nota. Para tanto, podemos (e devemos) evidenciar as continuidades e mudanças através dos fenômenos históricos em seus respectivos contextos ao longo do tempo, buscando recuperar dados capazes de transcender nossos próprios recortes temporais e geográficos. Assim, uma periodização adequada pode indicar pontos importantes de mudança ocorridos no tempo e no espaço. Ao fazer isso, podemos oferecer diversas vantagens em relação à cronologia simples. Há uma série de casos que podem ser usados na análise comparativa e identificar semelhanças e diferenças entre os períodos (Hollander et al, 2005, p. 35).

No que se refere à prática do *marketing*, historiadores tradicionais costumam seguir a antiga tradição dos economistas, que tende a levar em conta apenas a história recente da publicidade capitalista, ignorando as origens históricas da propaganda. De forma que a pesquisa histórica em

marketing costuma apresentar uma distinção abrupta entre a história do *marketing* e a história do pensamento do *marketing* (Jones & Shaw, 2002, p. 39). Em suma, para a maioria, o *marketing* seria um fenômeno suscitado pelo capitalismo e estaria ligado, sobretudo, ao desempenho das economias modernas; essa perspectiva implica pressupor que as pessoas que viveram antes do advento do capitalismo não tinham plena capacidade de engendrar técnicas para fazer publicidade daquilo que queriam vender, dando a entender que os antigos não tinham motivações voltadas ao lucro nos moldes que poderíamos reconhecer hoje.[2] De modo que o estudo da publicidade nas sociedades pré-industriais tem sido obscurecido pela visão tradicional que predomina entre boa parte dos historiadores econômicos, que o percebe como uma inovação recente, cujo desenvolvimento teria se iniciado em meados do século XIX, desdobramento da expansão da mídia impressa (Davis, 1966; Jefferys, 1954; Mathias, 1967 como citado em Vennarucci, 2015, p. 147), cuja consolidação se deu a partir do século XX, quando o *marketing* se tornou um objeto de estudo formal, ministrado nas universidades em todo o mundo ocidental.

Confira, abaixo, trecho que permite entrever como essa noção se encontra cristalizada entre alguns estudiosos do tema:

> O *marketing* floresceu nas escolas estadunidenses envolvidas na gestão dos negócios que floresceram nos prósperos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial . . . , sob uma perspectiva prática que o entende como uma maneira de alcançar um dos principais objetivos das empresas, o que acabou dominando o conteúdo dos livros e do currículo (Quelch & Jocz, 2008, p. 827).

Decerto reconhecemos que a evolução do *marketing* se tornou mais dinâmica e diversificada sob a égide do capitalismo, cujo conhecimento alcançou massa crítica no período do pós-guerra, resultado de avanços

2 Polanyi foi um dos principais autores que disseminou a ideia de que o advento da "economia de mercado" é um fenômeno recentíssimo e que demandou a formação de uma "psicologia capitalista", defendendo que a economia antiga estaria de tal forma imersa em suas relações sociais que seus sistemas econômicos seriam baseados em motivações não-econômicas (Polanyi, 1944, p. 46). Essa percepção econômica minimalista continua influenciando pesquisadores modernos. Contudo, conforme já aludimos por ocasião do mestrado (Duprat, 2015, p. 28) e do doutorado (Duprat, 2023, p. 45), embora o trabalho de Polanyi seja muito pertinente e original, algumas de suas conclusões foram baseadas em um estudo etnográfico tisnado pelo reducionismo.

tecnológicos cumulativos e sistemáticos em geração de energia, sistema de transportes, materiais, comunicações, tipografia, bem como a disseminação de instituições comprometidas com sua pesquisa e ensino, quando enfim se tornou uma disciplina acadêmica ministrada nas universidades ao redor do globo. É evidente, também, que o avanço do *marketing* está intrinsecamente ligado com a evolução das mídias ao longo do tempo, que multiplicou de forma exponencial os suportes físicos para a disseminação da informação aos clientes potenciais, cujos desdobramentos mais recentes são a internet e as mídias sociais. De forma que, em princípio, para dar conta das ocorrências de publicidade na Antiguidade, bastaria tratar as evidências em seu contexto específico e destacar as tecnologias que estavam disponíveis naquela época. Mas alguns autores consideram que tais estudos retrospectivos são tentativas inadequadas de comparar iniciativas econômicas "primitivas" sob categorias "modernas". No fundo, é puro preconceito: eles acreditam que nada digno do nome "marketing" teria ocorrido antes da Revolução Industrial. Alguns, como Bartels (1976), situam sua origem ainda mais tarde, no início do século XX. É provável que boa parte desta controvérsia ocorra por uma questão de semântica. Mas parece que, para alguns, a questão mais importante não é saber se existiu publicidade no passado, mas, sim, se o que aconteceu "merece" ou não ser chamado de *marketing* (Hollander et al, 2005, p. 35). Isto é algo que consideramos inaceitável e é por isso que queremos contribuir para este campo de pesquisa.

Falando em semântica, talvez seja útil saber que o termo *marketing* resulta da união do verbo inglês "market" com a terminação "ing", sufixo que caracteriza sua conjugação em "present continuous", tempo de verbo que equivale ao nosso gerúndio, o que atribui ação ou movimento contínuo, sugerindo "engajamento". Sua origem se encontra na palavra latina *mercatus*, que significa "coleta de bens para fins de comércio", "mercado" ou "feira" (Onions et al, 1966, p. 556). Segundo os etimologistas, o termo "marketing" foi usado pela primeira vez em dicionários no século XVI, onde se referia ao processo de compra e venda em dado mercado.[3] Já a definição contemporânea de "marketing" como um processo de movimentação de bens do produtor ao

3 Recuperado de (http://www.etymonline.com/index.php?term=marketing)..

consumidor, com ênfase nas vendas e na publicidade, se tornou verbete nos dicionários a partir de 1897.[4]

Estudar os pormenores da trajetória histórica do *marketing* seria muito oportuno, mas constitui uma meta muita ambiciosa e extrapola nossos objetivos imediatos. Por isso, não vamos nos aprofundar aqui sobre o *marketing* moderno nesta contribuição. Nossa proposta é apresentar algumas reflexões que comprovam que o fenômeno da publicidade é muito mais antigo do que alguns querem nos fazer crer, ao mesmo tempo em que apontamos certas práticas dos antigos que podem ser percebidas em *longue durée* em sua evolução histórica. Pois embora a palavra e o estudo do "marketing" sejam muito recentes, essa noção de que o "marketing" é moderno não passa de uma interpretação reducionista e um tanto arrogante, pois a publicidade de produtos ocorre há milênios e isso é fácil de comprovar, pois há inúmeras evidências literárias e materiais, basta ao historiador selecionar um *corpus* adequado no tempo e no espaço. Estamos convencidos que o *marketing*, aqui entendido como qualquer técnica que visa fazer publicidade de um produto ou serviço, existe desde que surgiu a necessidade humana de trocar ou vender seus excedentes de produção e tem sido praticada desde tempos imemoriais. A necessidade instintiva de garantir a segurança alimentar das famílias está por trás desse fenômeno, onde cada indivíduo foi impelido a desenvolver habilidades de modo a garantir seu sustento e a prosperidade de seus entes queridos, de forma a perpetuar seus genes através das gerações.

Por ora, basta dizer que não nos surpreende que a maior parte dos pesquisadores tenha escolhido pesquisar os desdobramentos históricos mais recentes do *marketing*; eles não se interessaram pelas estratégias dos antigos, pois acreditam que nada do que ocorreu antes do capitalismo seria digno de nota. Mas nós, que queremos identificar suas verdadeiras origens e estamos acostumados a estudar a Antiguidade, discordamos com alguma veemência. Pois estratégias publicitárias muito bem engendradas existem há eras. Contamos com o suporte teórico de vários trabalhos que situam os primórdios do *marketing* na Antiguidade, dentre os quais ressaltamos a pesquisa de Hollander (1986 e 2005), Curtis (1979, 1984, 1986, 1991 e 2005), Walle (1987), Dixon (1996), Nevett (1991), Twede (2002, p. 92), Fullerton (1988, p. 121), Beard (2008a e 2008b), só para citar alguns. Quase todos se valeram

4 Recuperado de (https://www.etymonline.com/word/marketing..

da Arqueologia para comprovar suas hipóteses. Vamos seguir essa estratégia, defendendo que a manipulação dos desejos do consumidor através da publicidade é muito antiga e ocorria através de mídias que não dependiam da imprensa. Para alcançar nossos objetivos, vamos apresentar um estudo de caso situado em Pompeia onde a arte, a arquitetura e a inscrição anfórica foram usadas como ferramentas para fazer *marketing* de produto e auferir lucros duradouros na Antiguidade. Pois lá há mosaicos que atestam seu uso como mídias para promover o comércio do *garum* no decorrer do séc. I d.C., até que a erupção do Vesúvio soterrou a cidade.

Pompeia, cidade litorânea: brevíssimo histórico

Desde a defesa de nossa tese, quando comprovamos que a *performance* econômica de uma cidade litorânea antiga podia ser muito maior do que a média geral, a ponto de ser considerada uma cidade produtora e não somente consumidora, segundo o *idealtype* proposto por Weber, descobrimos que é possível contestar com muita propriedade as teorias minimalistas de Finley e discípulos, que viam a cidade antiga como parasita do campo (Duprat, 2023, pp. 53-68). Pompeia se impõe, mais uma vez, como o recorte geográfico ideal para alcançarmos nossos objetivos. pois era uma cidade costeira que contava tanto com os recursos haliêuticos quanto os agrários, que são consideráveis devido à fertilidade do solo vulcânico. Ademais, estava situada em posição estratégica no que se refere ao transporte marítimo e, como se já não bastasse, era também cidade de veraneio da elite. Pessoas com alto poder aquisitivo iam gastar seu dinheiro lá e tudo indica que a economia de Pompeia era mais pujante e dinâmica do que a média, de modo que estamos diante de um momento único e emocionante de sua história acadêmica (Poehler et al., 2011, p. 2).

A cidade de Pompeia, localizada na Campânia, próxima de Herculano e Nápoles, na Itália, ao longo de sua história caracterizou-se por dois aspectos culturais interrelacionados. Os oscos, um povo itálico aparentado aos latinos, se encontravam estabelecidos na região de Pompeia desde o séc. VIII a.C. Desde então, ocorreram sucessivas interações culturais naquele território, que fizeram com que sua comunidade original de pescadores e camponeses passasse por processos sucessivos de contato com gregos, etruscos, samnitas e romanos (Funari, 1989, p. 20). Após vários séculos de interações culturais,

Pompeia se tornou uma cidade vibrante, onde não só diversas atividades comerciais e manufatureiras eram praticadas, como também logrou alcançar um *status* de local privilegiado de lazer dos aristocratas romanos. Daí a nossa afirmação que nesta cidade o dinheiro circulava. As provas arqueológicas são fartas. Inclusive, era o lugar certo para quem gostava de lutas gladiatórias. Temos informações de Tácito (14, 17), que dão conta a paixão pelas lutas era significativa; as evidências são os grafites (Funari, 1989, p. 22) e algumas inscrições sepulcrais.

Com seus 10 a 15 mil habitantes, a Pompeia dos anos 70 d.C. se apresentava como uma cidade provinciana enriquecida e possuía uma agricultura desenvolvida que alguns autores consideram capitalista devido à sua orientação para o mercado, pois no campo predominavam fazendas escravistas voltadas para a produção de mercadorias, tais como trigo, azeite e vinhos de diversas qualidades, bem como a pecuária e a floricultura; no que se refere às manufaturas, a arqueologia comprova que havia olarias, firmas de construção civil, tinturaria, lavanderia, manufaturas têxteis, confecções, panificadoras e de salações. Sua proximidade com o Vesúvio tornou o solo da região muito fértil, o que contribuiu sobremaneira para sua produtividade e prosperidade.[5] Embora não possamos falar em Revolução Industrial, não cabe dúvida de que a urbanização atuou um papel articulador de mercado em uma economia baseada no consumo de massa (Funari, 1989, p. 23).

Pompeia nos oferece uma oportunidade única de apreciar a energia com que os ocupantes de uma pequena cidade portuária se dedicavam às atividades comerciais. Pompeia estava situada de forma estratégica e atuou como intermediária para as áreas do interior em direção a Nuceria.[6] Também hospedou mercados semanais. À propósito, alguns dos seus habitantes expressaram entusiasmo em relação às atividades nas quais era possível ganhar dinheiro através de mosaicos em suas próprias casas, deixando claro que o lucro, desde essa época, era a verdadeira motivação, o "motor" que estava por trás de tudo. Confira, a seguir, a Fig. 1, que apresenta um mosaico que exalta o lucro, "mantra" que vale tanto para "empreendedores" antigos quanto modernos. Certas coisas nunca mudam. A legenda traz mais informações:

5 (Columela, *Sobre Agricultura,* 10,132-136; Floro. *Epítome*, 1.16).

6 (Estrabão, *Geogr*., 5.4.8).

Figura 1: *SALVE LVCRVM*. A necessidade que o indivíduo tem de ganhar seu sustento a partir da atividade na qual se especializou precede o capitalismo em milênios.



Fonte: (Cooley & Cooley, 2004, p. 257).

Inscrições de vários tipos (propagandas eleitorais, lápides e pichações) revelam uma ampla gama de ocupações praticadas na cidade. Ganhar dinheiro assumiu muitas formas, cujas oportunidades vinham desde o comércio ao aluguel de propriedades, da educação à prostituição. Também é possível mapear o padrão de distribuição de fontes, bares e padarias em grande parte da cidade, o que dá uma impressão dos níveis relativos de atividade em diferentes partes da cidade (Cooley & Cooley, 2004, p. 228).

De forma que, nas últimas décadas, temos observado uma verdadeira profusão de estudos sobre Pompeia, cujos resultados têm sido disseminados através dos meios acadêmicos. Mas não só: nos últimos anos, Pompeia alcançou, também, um *status* de interesse permanente nas redes sociais, tais como o Facebook e o Instagram, mídias nas quais as universidades que estão atualmente envolvidas em escavações na cidade publicam suas descobertas mais recentes em tempo real, corroborando que a cidade de Pompeia, no período do Principado, apresentava uma atividade comercial pujante, incluindo diversas lojas voltadas ao *fast food*, característica de cidades cuja

circulação de pessoas com alto poder aquisitivo era corriqueira. Confira, a seguir, a Fig. 2, que apresenta a bancada de um *fast food* em Pompeia que servia *garum* "popular":

Figura 2: esta loja de "fast food" da antiga cidade romana de Pompeia, que foi destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C., dispunha de *garum* barato para os clientes.



Fonte da imagem: (Duprat, 2023, p. 328).

Diante das evidências apresentadas, talvez esteja faltando enfatizar que Pompeia era uma cidade romana cujas atividades econômicas eram diversificadas e que se encontrava em situação próspera, até que a erupção do Vesúvio mudou tudo.

Pompeia: arquitetura, planejamento urbano e economia

Nas últimas cinco décadas assistimos a um aumento na investigação sistemática e detalhada e na subsequente publicação das plantas de casas completas, *insulas* e outras áreas urbanas, resultado de projetos de trabalho de campo de longa duração. A década de 1990 assistiu uma verdadeira profusão dos estudos sobre Pompeia, incluindo o trabalho de Paul Zanker (1988, 1995, 1998), Andrew Wallace-Hadrill (1994), Ray Laurence (1994, 2007),

John Dobbins (1994, 2007), Jens-Arne Dickmann (1999) e Penelope Allison (1994, 1995, 2001, 2004, 2006) que avaliaram de forma crítica métodos e abordagens tradicionais e forneceram modelos novos e mais factíveis para a interpretação de restos materiais. Projetos de pesquisa italianos[7] e estrangeiros em Pompeia aumentaram de forma incrível nos últimos tempos, ao mesmo tempo em que a revolução digital disponibilizou ferramentas que tornam possível disseminar os resultados das pesquisas de forma muito mais rápida e eficiente. O volume de material acessível na internet está se expandindo em ritmo exponencial (Poehler et al.,2011, p. 2).

Pois nosso estudo baseia-se em abordagens teóricas sobre como certos sistemas construtivos se valeram da arquitetura e da arte como interface para promover interações sociais de todos os tipos, dentre elas a publicidade de produtos e serviços. Novas perspectivas, dentro da chamada "virada espacial", sublinharam a necessidade de estudar as estruturas construídas e as atividades encontradas nesses diferentes espaços. Desde o início da década de 1990, estas abordagens influenciaram de forma significativa os estudos pompeianos e um objetivo importante dos estudiosos envolvidos tem sido revisitar as casas pompeianas, buscando reinterpretar suas funções por meio de componentes interativos como espaço, movimento, função e decoração. *Houses and society in Pompeii and Herculaneum* (1994), do supracitado Andrew Wallace-Hadrill, tornou-se uma leitura incontornável para qualquer estudioso interessado no tema. Para compreender a estrutura familiar alargada da "household", devemos "ler" as decorações dos quartos, desde a humilde à grandiosa, como um mapa interacional que distingue os espaços privados dos públicos.[8] A configuração das casas pompeianas, cuja arquitetura estava fundamentada através da linha axial da suite *fauces-atrium-tablinum*, pode ser entendida como uma característica tributária de um período: as portas da fachada frontal das casas podem ter permanecido abertas durante períodos limitados durante o dia (Kärfve, 2022, p. 23). E os negócios podiam ser fechados ali mesmo, na frente de casa.

---

7 Uma série contínua de conferências, workshops, painéis e sessões atestam o persistente e crescente interesse acadêmico em Pompeia. A *Rivista di Studi Pompeiani* e a série de volumes editados pela *Soprintendenza Archeologica di Pompei* criaram um fórum que convidam os pesquisadores a publicar estudos detalhados e conjuntos de dados especializados e torná-los amplamente disponíveis (Poehler et al., 2011, p. 1).

8 Confira em Wallace-Hadrill (1994, capítulos 2 e 5).

Pompeia é o grande laboratório do arqueólogo romano, um verdadeiro "parque de diversões" do historiador. Pois a amplitude e o detalhe das evidências que a cidade preserva fizeram dela, juntamente com Roma e um punhado de locais, um arquétipo essencial para a arqueologia romana em grande escala. É, portanto, de grande importância que reconsideremos continuamente a forma como investigamos, analisamos e interpretamos este vasto recurso. Wallace-Hadrill (1994) observou há trinta anos atrás que Pompeia é o mais estudado e o menos compreendido dos locais. Sua escavação e estudos revelam uma sucessão de omissões e desastres. Cada geração descobre com horror até que ponto as informações foram ignoradas, negligenciadas, destruídas ou ignoradas, sem serem relatadas ou publicadas (p. 64). Por exemplo, poucos sabem que Pompeia foi bombardeada pelos aliados em 1943 e que os danos foram graves. Confira a Fig. 3, a seguir; a legenda oferece mais informações:

Figura 3: o bombardeio aliado em 1943 causou danos terríveis a Pompeia, destruindo muitos edifícios importantes. Isto mostra a condição da Casa de *Trebius Valens* após os ataques. Não obstante, muitos dos edifícios bombardeados foram reconstruídos com tanta perícia após a guerra que nunca se imaginaria que tinham sido destruídos duas vezes.



Fonte: Beard (2008a, p. 18).

Estas são questões relevantes a se ter em conta ao buscar explicações a partir dos restos arqueológicos de Pompeia pois, como se já não bastasse a destruição promovida pelos bombardeios norte-americanos, há também os danos causados pelos terremotos posteriores que sacudiram a região ao longo de quase dois milênios. De forma que, para levantar questões sobre Pompeia com alguma propriedade, é preciso levar tudo isso em conta. Mas vale a pena, pois embora as destruições ocorridas na cidade tenham sido múltiplas, profundas e sistemáticas, é lá que estão os vestígios mais bem conservados do mundo romano. A onda piroclástica que cobriu a cidade acabou por promover uma conservação fora do comum. A história pode se apresentar desta forma, onde a tragédia de alguns acaba se tornando a sorte de outros, pois a catástrofe de Pompeia foi muito fortuita para arqueologia romana (Duprat, 2023, p. 228). Só para citar um exemplo muito oportuno para nossos objetivos imediatos, Bernal-Casasola, professor da Universidade de Cádiz, quando precisou decodificar a receita do *garum* romano para recriar e relançar o produto no mercado gastronômico europeu – um caso evidente de arqueologia experimental – recorreu a um projeto de pesquisa que previa a análise pormenorizada dos restos de *garum* sedimentados encontrados em ânforas e *dolia* recuperadas em Pompeia (Duprat, 2023, p. 321). A Fig. 4, que oferecemos a seguir, apresenta o principal resultado deste empreendimento. Sua legenda traz informações adicionais:

Figura 4: esse é o *Flor de Garum*, de Cádiz, novo produto desenvolvido através da arqueologia experimental para replicar o *garum* romano. A garrafa imita uma ânfora do tipo *urceus* e se apropria do nome do produto que transportava, evidente caso de uso do passado no presente, visando ao lucro. Vamos falar mais dessas ânforas adiante.



Fonte: www.produstosmajuelo.com.

Arte, arquitetura & sistemas construtivos

Queremos falar de arte romana de forma sucinta, tentando entendê-la como uma espécie de discurso em Pompeia. Para tanto, é necessário debruçar-se sobre a arte decorativa doméstica que foram encontradas nas habitações. A decoração e a arquitetura das casas pompeianas cativaram gerações de estudiosos e poucas pinturas e mosaicos passaram desapercebidos. August Mau lançou as bases da compreensão moderna da arte doméstica pompeiana, através de seu famoso "Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji" (1882). Desde então, o campo foi dominado por abordagens

descritivas, estilísticas e iconográficas, com forte ênfase no desenvolvimento cronológico dos motivos decorativos. Mas, nas últimas décadas do século XX, isso começou a mudar e os estudiosos buscaram se aprofundar nos fenômenos sociais que ocorrem no espaço doméstico, investigando o papel da arte, da arquitetura, das pinturas murais e dos mosaicos enquanto expressão do discurso social da comunidade urbana. Como resposta, existem agora várias tendências e desenvolvimentos que sinalizam um futuro promissor para o campo de estudo social dos artefatos arquitetônicos desta antiga cidade (Poehler et al., 2011, pp. 1-3). E agora precisamos entender todas as motivações que estavam por trás dessa arte, pois algumas não passavam de pura propaganda e visavam ao lucro.

O clímax deste estudo vai girar em torno da arte e da arquitetura, aqui entendidas como mídias que podiam ser usadas para fazer publicidade. Alguns mosaicos serão estudados como portadores de mensagens específicas que os proprietários procuravam transmitir àqueles que transitavam pela entrada principal (Kärfve, 2022, p. 16). Vamos ressaltar também que o mosaico era muito mais do que uma ornamentação arquitetônica, pois fazia parte de um sistema construtivo muito importante, cuja função era pavimentar o piso de forma a impermeabilizar o terreno, garantindo a estabilidade do solo na área onde era instalado, o que resultava em maior resistência estrutural aos edifícios.

Como os mosaicos que vamos apresentar trazem reproduções de inscrições anfóricas que faziam alusão à qualidade das salações vendidas na cidade, é lícito propor que seu conteúdo comprova um comportamento que estava voltado ao lucro. Muito antes da invenção do papel ou do advento da Imprensa, a epigrafia detinha papel preponderante em qualquer tipo de propaganda. O suporte da escrita podia estar no pergaminho, na cerâmica, na pedra e até no metal, como nas inscrições sobre utensílios conhecidos como *instrumentum domesticum*[9], que apresentam evidências privilegiadas sobre a economia antiga. Sobretudo aquelas que traziam expressões que atribuíam qualidade ao produto. Não havia mídia

9 O termo *instrumentum domesticum* pode parecer um tanto impreciso, mas encontra algum consenso entre os especialistas para referir-se à maioria dos objetos portáteis inscritos da antiguidade romana, cujas maiores expressões estão representadas pelas inscrições em ânforas, impressões em tijolos, telhas e lucernas, além dos selos e grafitos em *terra sigillata*. Na verdade, inúmeros produtos e artefatos recebiam inscrições no mundo romano, inclusive pães na Pompeia do séc. I d.C., como Manacorda já assinalou (Harris, 1993, p. 7).

maior do que as inscrições que acompanhavam as ânforas, pois o seu objetivo era disponibilizar informações ao cliente, ao mesmo tempo que faziam *marketing*, pois faziam alusão à qualidade do produto que ali jazia empacotado. Sua compreensão demanda algumas *expertises*, tais como conhecimento em latim, epigrafia e paleografia. Pois essas embalagens foram fundamentais para o comércio de exportação no período romano. De modo semelhante a um icônico vasilhame de uma coca-cola, a ânfora também era uma propaganda em si, servindo como "vendedores silenciosos", facilmente reconhecíveis e capazes de transmitir informações instantâneas sobre sua origem, tipo e classificação; era a garrafa da Antiguidade e muitas delas traziam dados os mais diversos. Em suma, quando o romano via uma ânfora, ele percebia de forma instantânea o que ela continha, a ponto de dar água na boca e motivar sua compra. As ânforas também contavam com lacres herméticos, de forma a inspirar a "confiança na embalagem", garantindo que o contêiner não havia sido adulterado e que eventuais compradores estavam adquirindo um produto original, a materialização de seu desejo de consumo (Duprat, 2023, p. 36)

Do mesmo modo que se as ânforas fazem parte dos primórdios da técnica de empacotamento, os *tituli picti*, grafites e impressões que elas traziam devem ser entendidos como o protótipo da nossa moderna técnica de rotulagem. Defendemos, pois, que a comunicação que a embalagem transmite faz parte de um sistema maior (Duprat, 2023, p. 36). Por esse motivo, esse artigo apresenta a hipótese de que a antiga ânfora comercial já trazia consigo os fundamentos do *marketing*, sintetizado em um contêiner muito bem projetado, a primeira "embalagem de consumo". As ânforas desempenhavam as mesmas funções que são esperadas das embalagens de hoje. Elas foram fundamentais para o comércio de exportação (Twede, 2002, pp. 98-99).

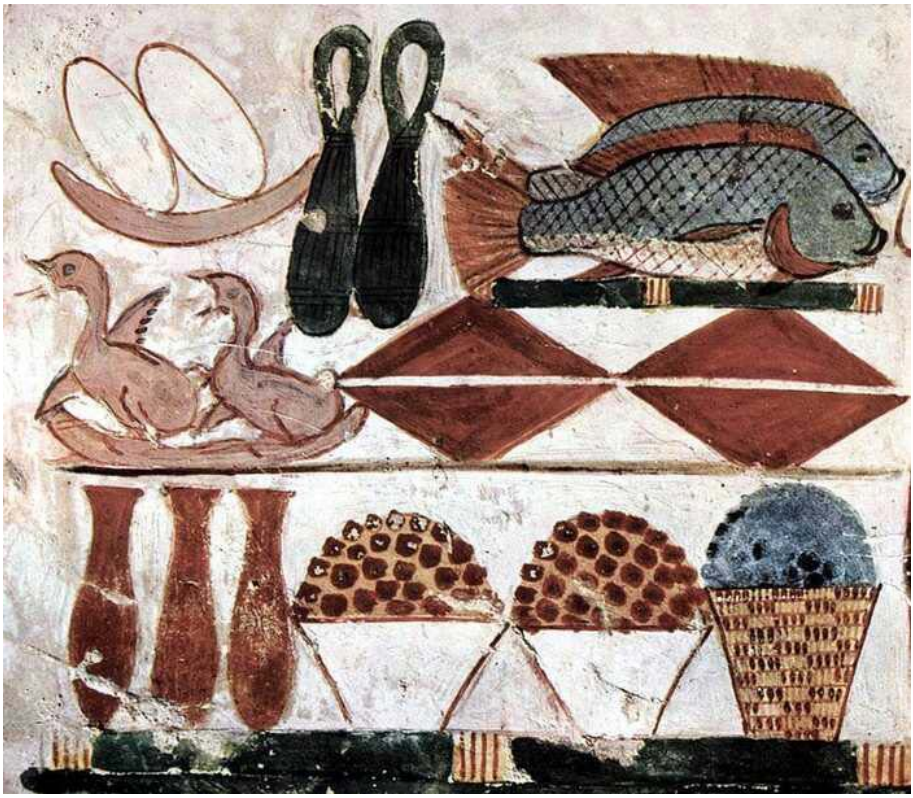
E quando nos deparamos com mosaicos pavimentais representando ânforas de *garum* e suas inscrições em uma habitação de Pompeia, fazendo publicidade em um estilo artístico que poderíamos classificar como uma natureza-morta, haja visto que aludem a vasos que continham comida, cabe ao historiador descrever este fenômeno de forma ampla e classificar essas peças como evidências incontornáveis de que a arte, a arquitetura e as inscrições anfóricas foram empregadas para construir imagens em prol da publicidade do *garum* nesta cidade.

Natureza-morta na Antiguidade?

A natureza-morta é um estilo de pintura consagrada na qual são representadas seres ou objetos inanimados do nosso cotidiano, tais como frutas, animais abatidos, comidas de todos os tipos, flores dispostas em jarros e outros recipientes. Hoje em dia, as composições deste estilo remetem aos domínios da pintura, do desenho e da fotografia modernas. Embora a expressão "natureza-morta" tenha sido cunhada em meados do século XVIII, De Caro (1991) enfatiza que "isso não significa que a pintura antiga não tivesse desenvolvido sua versão da "natureza-morta", semelhante àquela que a crítica de arte utiliza para o gênero moderno, embora o significado e as motivações sejam diferentes" (p. 257).

De Caro está coberto de razão, pois não faltam evidências de que a natureza-morta existe há milênios, o que muda mesmo são os suportes onde são retratadas. As primeiras pinturas de natureza-morta que temos notícia foram criadas pelos egípcios no século XV a.C. Pinturas funerárias de alimentos – incluindo colheitas, vasos, peixes e carnes – foram descobertas em tumbas. Obviamente, funcionava como uma espécie de oferenda que visava garantir a fartura de recursos alimentares que a família desejava proporcionar ao ente querido no pós vida. Confira, a seguir, a Fig. 5:

Figura 5: detalhe de uma cena de oferendas na câmara funerária de Menna (entre 1422 e 1411 a.C.).



Fonte: *Maler der Grabkammer des Menna*. Wikimedia Commons.

Os gregos e romanos também criaram representações semelhantes de objetos inanimados. Eles também empregavam o estilo para afrescos e mosaicos. Nosso recorte restringe este estudo à análise da arte e da arquitetura das habitações de Pompeia entre o século I a.C. a I d.C., portanto, cabe-nos destacar que lá encontramos pinturas parietais com afrescos representando vistas arquitetônicas, episódios mitológicos, cenas da vida cotidiana e da observância religiosa, bem como as naturezas-mortas (Thompson, 2007, p. 175). Confira a Fig. 6, a seguir, que oferece uma pintura parietal romana que apresenta uma natureza-morta em afresco:

Figura 6: natureza-morta com tigela de vidro com frutas e vasos (ca. 63 e 79 d.C.) de um pintor desconhecido de Pompeia.



Fonte da imagem: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, domínio público, via Wikimedia Commons.[10]

Muitos séculos depois, os artistas do Renascimento levaram a iconografia da natureza-morta a um novo patamar, incluindo pinturas de vasos de flores, crânios, velas minguantes e ampulhetas. Pois todos são elementos que remetem à natureza fugaz da vida e se inspiram na concepção do *memento mori*, cujo significado em latim significa "lembre-se da morte". Enfim, talvez seja oportuno sugerir que a principal motivação que está por trás do estilo da natureza-morta é a finitude, qualquer seja o seu tempo.

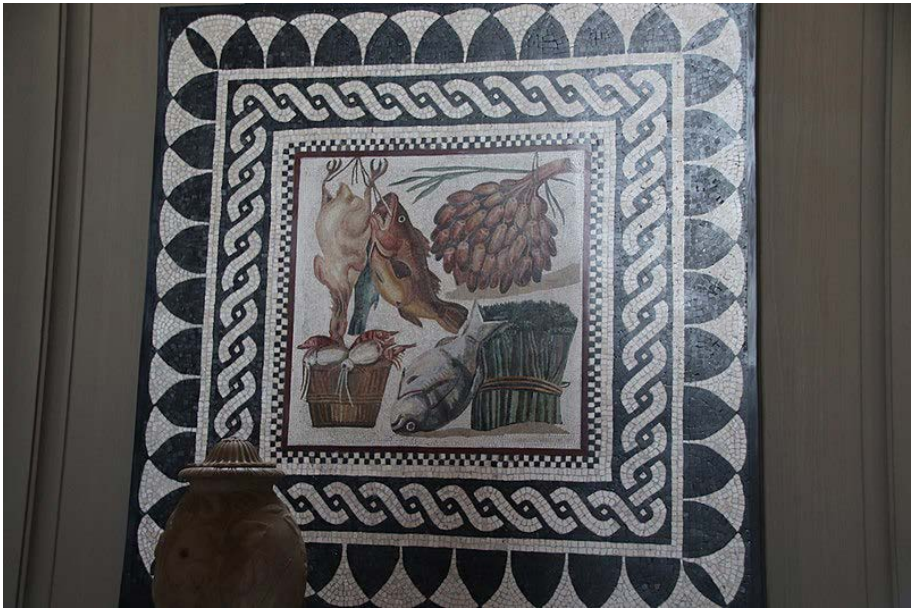
Não obstante, acredita-se que as pinturas de "natureza-morta" tenham sido motivadas pelo mais abnegado e refinado desejo de contemplar e retratar os objetos em si mesmos, na beleza simples de suas formas e cores (Croisille, 1965, p. 13). Este estilo de arte é conhecido em inglês como "still life"; em espanhol, "naturaleza muerta"; em francês como "choses mortes et sans mouvement", "nature inanimée" ou "nature morte"; em italiano,

10 Recuperado de https://arteref.com/pintura/natureza-morta-a-arte-que-perdurou-milenios

"natura morta" e "stilleben", em alemão. Sabemos que nosso entendimento acerca dessas pinturas está restrito a um sistema interpretativo que foi desenvolvido recentemente, logo após as culturas da "arte" pós-iluminista. De forma que, em nosso trabalho, o problema do anacronismo é uma ameaça constante, pois é corriqueiro adotar uma suposição acadêmica romântica e abrangente sobre uma suposta tradição estética contínua da natureza-morta em *longue durée*, desde a Antiguidade até a modernidade (Squire, 2017, p. 201). Afinal, todo historiador é uma síntese de seu tempo e faz análises tendenciosas, de acordo com sua bagagem cultural e política.

Mas alguns acreditam que é possível transcender esse anacronismo e apresentar provas que este estilo de pintura vem evoluindo há milênios. Por exemplo, Michael Squire (2017) examinou temas no campo da pintura mural romana que se encaixam nos chamados motivos da "natureza-morta". Ao voltar-se para este estilo artístico, Squire conseguiu relacionar o funcionamento visual da pintura mural romana com as estruturas literais e metafóricas da arte "moderna". Ele descobriu que as semelhanças são muitas, embora haja certa relutância em assumir, que tais estilos estéticos modernos, tão enraizados na nossa consciência coletiva ocidental pós-Iluminista, seriam válidos para caracterizar a arte de outros tempos e lugares (p. 87). Isto posto, queremos lembrar que contamos com a visão do arqueólogo e acreditamos que as imagens falam por si. Confira na Fig. 7, que apresenta um mosaico romano consagrado, cujo estilo também costuma ser identificado como exemplo de natureza-morta antiga:

Figura 7: mosaico policromático que representa alimentos sofisticados em piso de triclínio, séc. II d.C.



Fonte da imagem: Museu do Vaticano.[11]

De modo que a natureza-morta pode ser um objeto de estudo privilegiado, pois permite explorar o tema sob uma oposição binária muito peculiar, confrontando suas ocorrências "antigas" e "modernas, uma estruturada em torno de um conjunto de ideais estéticos independentes; a outra implicada em ideias mais amplas, sobre ilusão, replicação e faz-de-conta. Esse recurso heurístico pode levar a um entendimento mais profundo das configurações e arranjos sociais do passado, pois se a comida oferece um tema relevante para pensar através da ontologia da matéria na Antiguidade, sua iconografia fornece um bom tema para imaginar e brincar com a ontologia da representação pictórica (Squire, 2017, p. 239).

Como já declaramos, estamos aqui para perceber continuidades e afastamentos através dos tempos e apontá-los. Nos parece óbvio que não só o

11 Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Roman_Mosaic_Still_Life_(48466291116).jpg

marketing, como também a natureza-morta, parecem encontrar sua origem nos tempos antigos, embora sejam fenômenos históricos que se consolidaram na modernidade. E parece que o melhor *corpus* de evidências vem do período romano, onde se apresentam sob os mais diversos suportes, desde pinturas parietais até mosaicos, aqui entendidos como mídias. E a cidade de Pompeia reúne um acervo arqueológico privilegiado a esse respeito e precisamos explorar. Pois Ling (1991, p. 157) e Dunbabin (1993, p. 79) já aludiram que painéis de mosaicos romanos que representam frutas e alimentos são "um tanto equivalentes" às obras classificadas como naturezas-mortas modernas, embora com um repertório muito mais restrito" (Squire, 2017, p. 203). Tomemos a seguinte avaliação de Guy Davenport (1998): ". . . um mosaico romano com uma cesta de maçãs e peras . . . é substancialmente semelhante com cestas de maçãs e peras de todas as idades. Pois lá está a apresentação nua, com a tácita esperança de clareza sobre o assunto" (p. 10).

Podemos afirmar que esse pensamento motivou várias análises arqueológicas em diversas "pinturas de natureza-morta" da Campânia no período Clássico, segundo diferentes perspectivas de caráter disciplinar. Foram publicados cinco catálogos importantes sobre essas pinturas no século XX: Beyen (1928); Rizzo (1935); Eckstein (1957); Croisille (1965) e De Caro (2001).[12] Ao que parece, a maioria deles buscou estruturar as "naturezas-mortas" da Antiguidade segundo agendas estetizantes modernas (Squire, 2017, p. 201).

O trabalho de Croisille (1965) é considerado um alicerce para o estudo do gênero, pois não só relacionou as naturezas-mortas de Pompeia, Herculano e *Stabia* que se encontram no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN), como também aquelas que continuam *in situ*. Já De Caro (1991, 2001) aborda de forma extensiva o tema em duas importantes contribuições. Na segunda pesquisa oferece um quadro esclarecedor das pinturas e mosaicos de Pompeia, analisados à luz dos recentes conhecimentos adquiridos pelos estudiosos sobre suas relações com o helenismo, arte e a influência cultural que exerceram no mundo romano. O estudioso enfatiza a evolução estilística e iconográfica deste gênero em Pompeia, interpretando seu significado a partir da associação com outros tipos de ornamentos decorativos nos quartos, conectando-os com as necessidades habitacionais,

12 Squire (2017, p. 201) e Errico (2021, pp. 10-11) recomendam de forma expressa os catálogos de Croisille (1965) e De Caro (2001).

acontecimentos políticos e equilíbrios sociais durante a história do mundo romano (Errico, 2021, p. 11).

O mosaico

Para representar padrões ou formas em uma superfície plana, alguns artistas inventaram uma técnica para criar imagens a partir da organização de pequenos ladrilhos, conhecidos como "tesselas". Consiste em revestir uma superfície com essas peças minúsculas, de maneira a formar uma obra arquitetônica capaz de apresentar uma imagem reconhecível aos olhos humanos, explorando nossa percepção visual. A "tessela" deve ser entendida como a menor unidade da imagem de um mosaico, do mesmo modo que o moderno *pixel* representa a menor unidade de uma imagem digital hoje em dia. Chamamos isso de arte mosaica. Mosaicos existem há muito tempo, talvez tanto quanto a própria Arquitetura. Os primeiros exemplos conhecidos de mosaicos foram encontrados em um templo em Ubaid, na Mesopotâmia, e datam da segunda metade do terceiro milênio a.C. Confeccionados com pedras, conchas, fragmentos de marfim e vidro, fizeram parte da decoração dos templos e palácios mesopotâmicos e, mais tarde, das edificações hititas, egípcias e cretenses. Coube aos gregos da época helenística tornar mais sofisticada a técnica mediante o recurso da utilização de rochas com múltiplas cores e matizes, fixadas com argamassa de qualidade superior. Nos quatro últimos séculos a.C., eles elevaram a técnica da montagem de seixos com padrões geométricos precisos para replicar cenas detalhadas de pessoas e animais a uma efetiva forma de arte. Por volta de 200 a.C., pequenas "tesseras", especialmente fabricadas, estavam sendo usadas para representar detalhes do cotidiano dos antigos nos mínimos detalhes, como se fossem pinturas mais duráveis (Benyoussef & Derrode, 2011, p. 454). Tudo isso conferiu mais variedade e sutileza às composições, permitindo reproduzir de forma mais detalhada os motivos geométricos e figurativos, cuja intenção, ao que tudo indica, era equiparar a arte do mosaico à da pintura (Silva, 2016, p. 221). Muitos dos mosaicos preservados, por exemplo, em Pompeia, foram obra de artistas gregos. A expansão do Império Romano disseminou a técnica do mosaico (Benyoussef & Derrode, 2011, p. 454).

Certas particularidades na arte mosaica ocorreram de acordo com a disponibilidade dos materiais em cada região. É importante ressaltar que

mosaicos também foram encontrados na Mesoamérica, sobretudo entre os maias em cerca de 250 d.C., embora sua expressão como arte tenha se desenvolvido de forma independente (Nelson et al, 2009, p. 1).[13]

A palavra mosaico e suas equivalentes em outras línguas vernáculas (tais como *mosaïque* ou *mosaic*) encontram sua origem no latim, nos adjetivos *museum* e *musivum*, empregados nas expressões *opus museum* ou *opus musivum*, usadas para designar o mosaico. Ambas derivam do substantivo grego *mouseion*, lugar onde habitavam as Musas (*Musae*), não por acaso consideradas as patronas da arte dos mosaístas (Manãs Romero, 2008, p. 91). Para designar os mosaicos pavimentais, os romanos utilizavam a expressão *opus tessellatum*, ao passo que os mosaicos parietais e de abóbada pertenciam à categoria do *opus musivum*.

Mosaicos eram feitos para durar. Muito mais do que um ornamento, sua função arquitetônica primordial era impermeabilizar a área e tornar o solo resistente e confiável, conferindo robustez e estabilidade estrutural às edificações. Demandava mão de obra especializada, materiais nobres e técnicas avançadas, o que implicava em custo elevado. Mas valia a pena: duram tanto que até hoje é comum descobrir mosaicos antigos em perfeito estado, estejam soterrados a vários metros no solo ou mesmo em sítios submersos. Em suma, a principal especificação do material e da técnica para constituir um mosaico deve ser sua capacidade de resistir à ação da umidade e impedir a infiltração. É por isso que essas admiráveis peças arquitetônicas e artísticas continuam entre nós, o que é muito fortuito, pois representam um verdadeiro manancial de fontes primárias para a pesquisa do mundo antigo, sob os mais diversos vieses.

De modo que devemos enfatizar sempre as funções arquitetônicas, sociais e urbanísticas das artes decorativas, sobretudo os mosaicos, devido ao seu privilegiado estado de conservação (Kärfve, 2022, p. 24). Afinal, o mosaico é a arte de criar imagens a partir da montagem de pequenas peças mediante uma técnica construtiva que continua sendo utilizada ao redor do globo em várias manifestações arquitetônicas e artísticas modernas, facilmente identificáveis como estilo mosaico. Por exemplo, as famosas calçadas de pedras

13 Saiba mais sobre mosaicos mesoamericanos em: https://www.britannica.com/art/mosaic-art/Pre-Columbian-mosaics. Veja também: https://www.mozaico.com/en-br/blogs/news/a-story-about-pre-columbian-mosaics.

portuguesas, instaladas na orla da Cidade do Rio de Janeiro, nada mais são do que mosaicos modernos. Até tampas de garrafa podem ser usadas para criar padrões imagéticos e são considerados mosaicos modernos. É possível comprar online lindos quadros artísticos feitos com a técnica do mosaico, inclusive réplicas de peças romanas consagradas.[14] Enfim, se levarmos em conta os novos materiais que podem ser usados na montagem de mosaicos, é correto dizer que este continua sendo um campo de pesquisa ativo (Benyoussef & Derrode, 2011, p. 455). Ou seja, o mosaico continua descrevendo sua trajetória histórica diante de nossos olhos. De forma que o mosaico se impõe como um objeto de estudo privilegiado para a arqueologia, qualquer que seja o período analisado. Além disso, o mosaico permite a realização de efeitos de luz que seriam impossíveis com outras mídias. Cabe ressaltar, também, que o sucesso da arte do mosaico ao longo dos tempos entre nós encontra sua origem nas grandes coleções em vários museus (Benyoussef & Derrode, 2011, p. 453).

Diante destas questões, pretendemos contribuir para um entendimento mais aprofundado desta arte, oferecendo algumas reflexões acerca do mosaico como *techné* ou *ars*, ou seja, como uma técnica de decoração que dependia de um alto nível de especialização artística e técnica dos trabalhadores que produziram as peças. Cumpre observar de antemão que os mosaicos eram, decerto, peças utilitárias, mas, antes e acima de tudo, decorativas, pois seu emprego visava a agregar valor estético aos ambientes construídos (Silva, 2016, p. 220).

Mosaicos Romanos

Embora os gregos tenham inventado o método de utilizar seixos embutidos em argamassa de qualidade superior, foram os romanos que introduziram o uso de tesselas e da nova técnica conhecida como *opus tessellatum*, o que permitiu que a ornamentação arquitetônica alcançasse um novo patamar. Na verdade, os pisos de mosaico estão alinhados com a cultura romana de forma inextricável e, devido à sua durabilidade, sobreviveram em quantidade maior do que suas pinturas e esculturas; portanto, testemunham uma prática viva da arte decorativa e figurativa romana, capaz, inclusive, de oferecer algo como um tênue e derradeiro vislumbre de tudo que o tempo levou. A coloca-

14 Recuperado de https://www.mozaico.com/en-br

ção dos mosaicos pode sugerir a função dos espaços onde outrora decoravam; é o tipo de piso indicado para circulação intensa de pedestres, ao mesmo tempo em que convidavam a pessoa a interagir com a obra de forma ativa. Ao contrário das pinturas murais, os mosaicos pavimentais insistem na ação e em um movimento em ato contínuo, que envolve o espectador em uma experiência física em tempo real, despertando uma reação de engajamento. Para compreender melhor essas composições, é fundamental compreender suas qualidades espaciais e táteis. Através das centenas de imagens visuais que sobreviveram nos mosaicos romanos, podemos "ler" as aspirações, ansiedades, medos e prazeres daqueles que viveram nas casas, vilas e cidades do Império Romano.

Os romanos também usavam mosaicos decorativos em paredes, fontes e muito mais. Tesselas menores, (pequenas pedras e vidro), com mais cores e tonalidades também foram introduzidas neste período. A seguir, confira a Fig. 7, que oferece uma amostra da resistência deste sistema construtivo. A legenda traz informações adicionais relevantes:

Figura 7: mosaico bem construído resiste até debaixo d'água; essa é a melhor evidência de sua eficiência e robustez enquanto peça arquitetônica. No Parque de *Baia Sommersa* foram descobertos alguns mosaicos romanos. Este apresenta motivos policromáticos e acredita-se que remonte ao século I a.C



Fonte: https://www.napolike.com/discovered-new-mosaics-in--park-submerged-in-Bay

A maior parte dos mosaicos romanos que restaram provém de residências unifamiliares, com a predominância do *opus tessellatum*. Isso ocorre por uma razão muito simples: quase sempre, o que costuma restar dessas construções milenares são as fundações e o pavimento, após o colapso e desaparecimento das paredes (cujos materiais de construção, muitas vezes, foram reaproveitados em edificações mais recentes). Embora pudessem ser instalados em aposentos menos frequentados, como os quartos de dormir (*cubiculi*), os mosaicos mais sofisticados e de maior dimensão costumavam fazer parte da decoração dos ambientes destinados à recepção de convidados, ou seja, os *triclinia* (salas de jantar), os *oeci* e as *exedrae* (salas de recepção) (Bustamante, 2009, p. 8). Componentes indispensáveis da arquitetura doméstica romana, todos reconhecem que os mosaicos eram usados para fazer propaganda de símbolos de prestígio social, ao mesmo tempo em que retroalimentavam os valores e as crenças conectadas com o estilo de vida dos proprietários e dos visitantes, que, nos dias de festa, transitavam por entre os espaços coletivos da casa (Silva, 2016, p. 224). Os reflexos desta tradição no século I d.C. estão disponíveis em diversos sítios arqueológicos no entorno do Mediterrâneo, mas se encontram em situação privilegiada nos pisos cobertos de mosaicos das mansões de Pompeia e Herculano. Como já dissemos, o mosaico não foi inventado por acaso, tratava de um recurso arquitetônico que visava resistir à umidade, conferindo robustez e estabilidade estrutural às edificações. Por exemplo, era a escolha mais lógica na edificação das termas, pois o *opus tessellatum* resiste à umidade e aos vapores e, portanto, é uma excelente opção de piso (Dunbabin, 1999).

As tesselas possuíam um padrão regular, entre 4 e 5 centímetros. Por vezes, eram cortadas em dimensões ainda mais reduzidas (3 ou 4 mm quadrados) e justapostas para formar uma variante do *opus tessellatum*: o *opus vermiculatum*, cujo nome deriva de *vermiculus* (verme, em latim), devido às minúsculas tesselas que o compunham. Em se tratando do *tessellatum* e mesmo do *vermiculatum*, as tesselas costumavam ser de pedra ou de terracota. O granito, o mármore, o calcário, a ardósia ou qualquer outra pedra resistente podiam ser fragmentadas com martelo e formão sobre um suporte de madeira (Dunbabin, 1999). Já as tesselas de terracota eram obtidas a partir da fragmentação de vasos ou telhas. A gama de cores à disposição do mosaicista era variável, com predominância do preto, cinza, branco, amarelo ou vermelho. Já o azul e o verde, eram tons mais difíceis de se obter, o que,

muitas vezes, obrigava o artesão a recorrer ao vidro, que além de ser muito mais caro que a pedra e a terracota, era menos resistente à abrasão e, portanto, inadequado para os mosaicos de pavimento, o que explica o seu uso mais frequente nos mosaicos de parede e de abóbada (Silva, 2016, pp. 221-222).

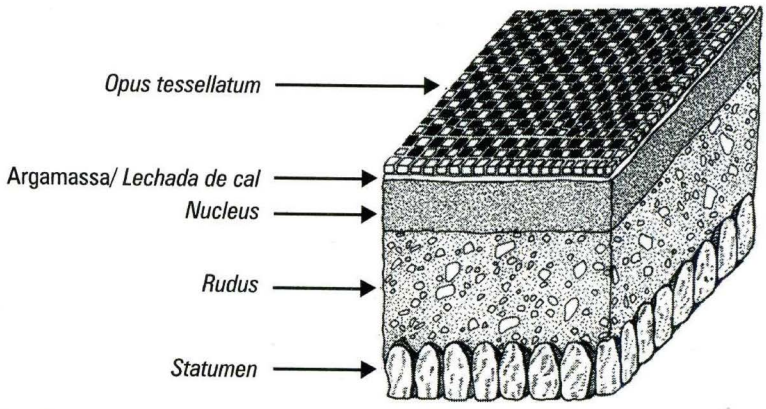
O contexto da disseminação dos mosaicos no mundo romano ocorreu em grande parte na transição da República para o Principado, sob a batuta de Augusto. Segundo Suetônio, às vésperas de sua morte, Augusto teria declarado que assumira "uma Roma feita em tijolos e a deixava edificada em mármore"[15], indicação clara que a qualidade dos materiais de construção estava em voga naqueles tempos, até porque o imperialismo romano garantiu uma fonte de liquidez duradoura, devido ao fluxo de capitais proporcionado pelos recorrentes butins obtidos nas guerras de conquista e da posterior cobrança de tributo nas colônias. Foi neste contexto que o *opus tessellatum* ocupou em definitivo o lugar do "proto-tesselado" (Caetano, 2007, pp. 77-80), que constituía o vulgar mosaico de *opus signinum*. Razão também pela qual Vitrúvio foi um digno pensador acerca da formação necessária para quem estivesse disposto a seguir o "ofício do arquiteto" (*De Arch.* I, 17) e deixou claro no Livro VII do seu tratado as regras que deveriam ser observadas para a correta manufatura do *opus tessellatum*, que obedecia a preceitos específicos, que deveria contemplar o ordenamento de três camadas de assentamento: *statumen*, *rudus* e *nucleus*, ao qual se sobrepunham ainda a aplicação do *opus spicatum* e do *opus sectile* (*De Arch.*, VII, I, 3-4). A qualidade das argamassas era fundamental para o sucesso da obra e o solo deveria ser previamente compactado (Vitrúvio, VII, I, 1 como citado em Caetano, 2014, p. 208).

Resumindo, entre o mosaico e o solo natural, deveria ser construída uma base compactada cuja espessura recomendada era de 45 cm, mas que podia variar conforme o orçamento e as condições do terreno. Essa base comportava, em geral, três camadas anteriores ao assentamento das tesselas, a face visível do mosaico. A primeira delas, em contato direto com o solo, era o *statumen*, uma sapata de 12 cm formada por pedras verticais sem argamassa, que conferia estabilidade ao pavimento e favorecia o escoamento da água. Em seguida, vinha o *rudus*, uma camada intermediária de areia, cascalhos e fragmentos de cerâmica unidos com cal, cuja espessura mínima era de 22 cm. O *rudus* era compactado por uma equipe de homens (*decuria*),

15 Suet. *Aug*. 29.

certamente escravos, com o auxílio de soquetes de madeira. A camada superior, o *nucleus*, com cerca de 11 cm, era constituída por argamassa de terracota pulverizada (Bernardes, 2008). Sobre o *nucleus* aplicava-se argamassa de cal fina o suficiente para permitir a marcação do desenho e a inserção das tesselas, etapa que requeria o emprego de régua ou nível. Essa última camada era denominada *supranucleus* (Mansour, 1994). Em um mosaico de pavimento, as peças precisam estar perfeitamente niveladas, pois qualquer desnível aumenta o coeficiente de atrito e favorece a precoce desintegração do conjunto. Concluída a operação, a superfície era recoberta com rejunte e polida com uma escova. A manutenção do mosaico demandava polimento periódico mediante pastas abrasivas, cujo acabamento previa aplicação de ceras para realçar o brilho (Manãs Romero, -2008, p. 97). Confira a Fig. 8, a seguir, que oferece um corte de seção esclarecedor:

Figura 8: corte de seção apresentando as camadas necessárias à instalação de um mosaico, segundo a obra de Vitrúvio.



Fonte: Bernardes (2008 como citado em Silva, 2016, p. 222).

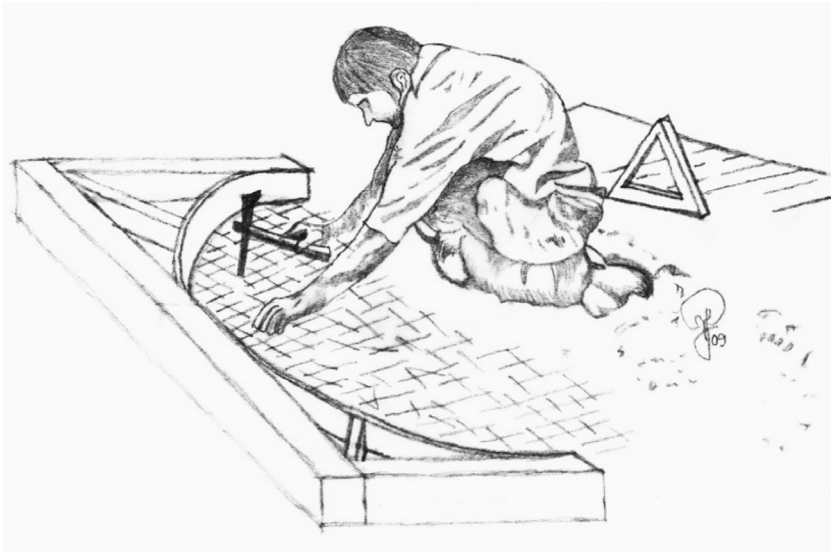
O gosto pelo mosaico generalizou-se de tal forma que se difundiu pelo crescente território do Império Romano, primeiro nas *domus* citadinas dos aristocratas e dos cidadãos endinheirados e, depois das crises do século III, quando se instalaram de forma mais ou menos permanente nas suas *uillae* e realizaram vultuosas reformas dotando-as de conforto urbano. Este fenômeno generalizado garantiu a disseminação deste sistema constru-

tivo e as oficinas especializadas encontraram espaço para se desenvolverem, estimuladas por uma procura virtualmente inesgotável, o que pode ter contribuído para o barateamento e a consequente universalização dos mosaicos e dos modelos (Caetano, 2014, p. 208).

Como já aludimos, o mosaico não era um recurso de ornamentação arquitetônica barato e acessível para a edificação de residências unifamiliares, ou seja, não estava ao alcance da maior parte da população. Embora muitas vezes a construção dos mosaicos tenha sido financiada por indivíduos das camadas médias urbanas, sua clientela preferencial eram as famílias da elite, as únicas com condições não apenas de adquirir o *opus sectile*, a modalidade mais luxuosa de mosaico, mas também de revestir os aposentos de suas residências com esses autênticos 'tapetes de pedra' (Silva, 2016, p. 222).

Um dos fatores responsáveis pelo encarecimento dos mosaicos era certamente o tempo de trabalho exigido, na medida em que a decoração musiva de uma *villa* da elite poderia durar de dois a três anos, dependendo do número de trabalhadores envolvidos (Manãs Romero, 2008, p. 95). Outro fator nada desprezível era o custo da matéria-prima, pois as tesselas precisavam ser de boa qualidade. Embora a maior parte do material proviesse da própria localidade, a quantidade de tesselas necessárias para a produção de um mosaico não era irrisória, variando entre 500 mil e 2 milhões de peças (Bernardes, 2008 como citado em Silva, 2016, p. 222). Confira, abaixo, a Fig. 9 e 10, que oferecem ilustrações sobre o trabalho do mosaicista:

Figura 9: colocação de tesselas com recurso a moldes de madeira e martelinho.



Fonte: desenho de João Oliveira (Caetano, 2014, p. 213).

Figura 10: oficina ostiense em atividade representada em um fragmento de baixo-relevo funerário. Museu das Escavações de Óstia.



Fonte: (Neira, 2012, como citado em Caetano, 2014, p. 215).

Apesar da relevância do mosaico como mídia privilegiada dos antigos, veículo de transmissão de seus ideais e valores[16], pouco sabemos sobre os artesãos que, na verdade, foram os verdadeiros artistas desta "protoindústria" decorativa. Os *artesãos-artistas* que construíram essas imagens em pedra deveriam ocupar, por direito próprio, o seu lugar na História da Arte. Contudo, são quase desconhecidos, pois poucos rastros deixaram (Caetano, 2014, p. 215). Os registros que temos dizem muito mais sobre os donos dos mosaicos do que sobre os artistas e trabalhadores que os construíram. Isso ocorre porque os literatos antigos eram preconceituosos e consideravam que viver do trabalho manual era vergonhoso, pois, para a elite, "o próprio salário é o penhor da servidão". Confira, a seguir, um trecho de Cícero, onde a opinião da elite fica clara:

> *Opificesque omnes in sordida arte versantur; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina. Minimeque artes eae probandae, quae ministrae sunt voluptatum: Cetarii, lanii, coqui, fartores, piscatores* [...].
> Todos os trabalhadores estão envolvidos em uma arte sórdida, uma vez que não pode haver nada digno em uma oficina (ou loja). As profissões menos respeitáveis são aquelas que lidam com os prazeres sensuais, tais como os peixeiros, açougueiros, cozinheiros, criadores de aves e pescadores (*Dos deveres*, 1, 150, tradução nossa).

Mas parece que o setor de serviços responsável pela edificação de mosaicos não era tão "sórdido" assim. Temos evidências de que era muito mais organizado e pujante do que os registros literários querem ensejar. Há indícios de que trabalhavam em sistema de cooperativa, pois há registros que indicam uma tendência associativa em torno da profissão que se encontra atestada numa inscrição de Roma, datada de 19 d.C., dedicada ao *genius* do *collegium* dos *pavimentarii*. Admitindo-se que o termo *pavimentarii* signifique "construtores de pavimentos", é razoável concluir que os mosaístas se agrupavam em *collegia*. O estatuto regular da profissão é confirmado por

16 Sabemos que, na Antiguidade, o uso das imagens era amplamente difundido, o que, de certa forma, contradiz um lugar comum segundo o qual apenas o nosso tempo seria calcado no consumo intensivo de imagens, em detrimento dos códigos linguísticos. Embora em Roma, como de resto em todo o mundo antigo, os níveis de letramento nunca tenham sido expressivos, pois a maior parte da população carecia de instrução adequada (Silva, 2016, p. 227), nós acreditamos que certas inscrições anfóricas e musivas eram compreendidas até por analfabetos.

uma lei de Constantino emanada em 337 e conservada no *Código Teodosiano* (Pharr, 1952, p. 391). Nela, o imperador inclui os mosaístas (*musearii* e *tessellarii*) dentre as profissões isentas dos *munera*, isto é, da prestação de serviço público compulsório, a fim de permitir o aprimoramento da técnica e a sua transmissão aos eventuais herdeiros, o que indica o caráter hereditário do ofício, bem como a existência de ateliês familiares (Silva, 2016, p. 223).

A figura do artista/artesão romano - ao contrário da *concepção* grega do gênio - esvaiu-se na penumbra com que a passagem do tempo e da inevitável alteração do espaço informou a noção histórica do fato. Assim, o conhecimento que hoje temos dos "construtores de mosaicos" repercute-se apenas nos resquícios das obras que se conservaram. Na verdade, para os romanos, o verdadeiro autor de uma obra de arte era o seu patrono (Caetano, 2014, p. 216).

Nesta perspectiva, e assumindo inequivocamente o mosaico como uma atividade "artístico-industrial", será legítimo concluir que o mosaísta costumava ser um artesão, indivíduo de baixa condição, escravo ou liberto (Lavagne, 1988, p. 473; Lancha, 1994, p. 136). Deste modo, basta levar em conta o menosprezo que transparece nos dizeres de Cícero para se ter uma boa ideia acerca do preconceito que a elite reservava aos trabalhadores de modo geral. Isso explica o motivo por que dentre milhares de mosaicos que hoje conhecemos, apenas poucas centenas tenham referência aos seus fabricantes. As referências aos artífices se tornaram mais frequentes a partir de finais do século III, como resultado do *tempo novo* que estava por vir com os Severos (Lancha, 1994 como citado em Caetano, 2014, p. 217).

Em suma, imortalizados na pedra multicor, esses temas tinham por função consolidar e transmitir à posteridade uma memória acerca dos gostos, das inclinações e das crenças dos seus consumidores, convertendo-se, assim, em *monumentum*. As imagens seriam, ao mesmo tempo, produtos e produtoras do real, despertando emoções, reforçando convicções, exibindo signos de pertença, definindo hierarquias, criando dinâmicas de utilização/ocupação do espaço e tantas outras (Silva, 2016, p. 228). Seguindo esta percepção, não seria demais sugerir que mosaicos também fossem capazes de despertar o desejo de consumo. Até porque dispomos de evidências materiais que um artista da indústria do mosaico recorreu ao tema da natureza-morta para fazer *marketing* de produto e auferir lucros na indústria do *garum* de Pompeia, a mando de um empreendedor chamado Aulo Umbrício Escauro.

Aulo Umbrício Escauro

Em Pompeia, pouco tempo antes da erupção do Vesúvio de 79 d.C., temos evidências de que mosaicos foram usados de forma inovadora, cujo objetivo último era incrementar a venda de *garum* e de seus derivados na cidade e alhures, por empreendedores motivados em fazer publicidade de seus produtos, na medida em que o poder romano se expandia (Curtis, 1986, 2009). Há várias evidências de que o meio circulante foi ampliado no decorrer do Principado e que o dinheiro logo mostrou o seu poder na cidade, seja através do *design* arquitetônico das várias lojas voltadas ao *fast food* que lá foram encontradas, ou pelos mosaicos que traziam representações iconográficas de ânforas de *garum*, como também nas ânforas propriamente ditas e suas inscrições, pois esses vasos transportaram os produtos romanos no entorno do Mediterrâneo ao mesmo tempo em que transmitiam informações ao consumidor sobre sua capacidade, origem, tipo e qualidade do conteúdo (Duprat, 2018). De modo que reunimos evidências para afirmar que tudo isso esteve a serviço de um sistema publicitário que usou a arquitetura, a arte, as ânforas e suas inscrições como mídias para fazer propaganda e ganhar dinheiro através da técnica do mosaico.

Queremos provar que o *marketing* existe desde que as pessoas têm coisas para vender e que isto pode ser feito de várias maneiras, o que muda é a disponibilidade de mídias para fazer a publicidade. Um dos primeiros marqueteiros que deixou provas materiais disto é um homem chamado Aulo Umbrício Escauro, que viveu em Pompeia há quase dois mil anos. Foi encontrado na foz do rio Ródano uma pequena ânfora que trazia informações epigráficas que davam conta que seu conteúdo era o *garum* e que Escauro, o magnata do molho de peixe, foi o envasador. Evidências arqueológicas permitem um olhar mais atento sobre a penetração do molho de peixe na vida cotidiana e na economia de Pompeia, pequena costeira romana do século I d.C., localizada na Baía de Nápoles. O elogio de Plínio ao *garum* pompeiano dá uma ideia da notoriedade que esta indústria alcançou não só nesta cidade, como também oferece um testemunho confiável sobre o setor das salações romano, em âmbito regional, num dado período. Confira a citação, abaixo:

> *Laudantur et clazomenae garo pompeique et leptis, sicut muria antipolis ac thurii, iam vero et delmatia.*
> Louvadas sejam Clazômenas, Pompeia e Léptis pelo seu *garum*; do mesmo modo que Antípolis e Túrio a são por conta de sua *muria*, o que, na verdade, vale também para a Dalmácia (*H.N*. 31.94, tradução nossa).[17]

Como já ressaltamos, as ânforas fazem parte dos primórdios da técnica de empacotamento e os *tituli picti*, grafites e impressões que elas traziam devem ser entendidos como o protótipo da nossa moderna técnica de rotulagem. Defendemos, pois, que a comunicação que a embalagem transmite faz parte de um sistema maior (Duprat, 2023, p. 36). De forma que a antiga ânfora comercial já trazia consigo os fundamentos do *marketing*, sintetizado em um contêiner muito bem projetado, a primeira "embalagem de consumo", que foram fundamentais para o comércio de exportação (Twede, 2002, pp. 98-99). Então, representações artísticas de ânforas com suas respectivas inscrições devem ser pensadas sob esse bojo, como vertente de um dos principais suportes midiáticos da Antiguidade. Curtis faz um comentário de que rótulos modernos raramente trazem tantas informações sobre o produto quanto as ânforas de Umbrício Escauro (1986, p. 226).

As escavações em Pompeia descobriram uma casa onde o *garum* era preparado. Tudo indica que era uma residência particular que foi reformada e convertida em oficina de *garum* algum tempo depois de 62 d.C. A loja não continha cubas de salga semelhantes às encontradas na Espanha e em outros lugares, como já discutimos em pormenores ao longo de nossa tese (Duprat, 2023). Ao que parece, os trabalhadores processavam o molho nas seis *dolia* que foram localizadas no antigo jardim. Quando escavados pela primeira vez, nos anos 1960, todos os contêineres revelaram restos desidratados do produto. Há indicações que esta não seria uma loja de varejo, mas sim um ponto onde o *garum*, comprado a granel de outro produtor, era reprocessado mediante a adição de condimentos e ervas aromáticas especiais, o que agregava valor ao produto. O proprietário, ao que parece, atuava como intermediário entre o produtor e o varejista ou exportador (Curtis, 2009, p. 715). Em suma, Escauro comprava no atacado e vendia no varejo, maximizando sua margem de lucro.

17 Traduzido por nós, mas já citado por Curtis em mais de uma ocasião (1979, p. 5; 1986, p. 214).

Escauro fazia propaganda sobre quatro tipos diferentes de molho de peixe: *garum*, *liquamen*, *allec* e *muria*. Encontrou uma fonte de renda segura, pois eram o "ketchup" do mundo antigo e acompanhavam quase todos os pratos, até os doces.[18] Sua origem encontra origem em antigas receitas culinárias babilônicas que foram disseminadas de forma paulatina entre os fenícios & cartagineses, gregos e romanos (Duprat, 2023, p. 30-34). Fontes arqueológicas indicam que os centros de processamento de peixe operavam em toda a área do Mediterrâneo e que o peixe processado era um ativo muito importante no comércio a longa distância e alcançou até os *fronts* germânico e britânico. O estudo das ruínas da cidade romana de Pompeia deixa claro que o molho de peixe era um negócio próspero e popular, acessível a todas as classes sociais (Curtis, 2009, p. 712s). Confira a Fig. 11, abaixo, que oferece a imagem de uma ânfora original de tipo *urceus* e suas respectivas inscrições, envasada por Escauro. A legenda traz informações adicionais importantes:

18 Apício, *De re coquinaria* ("Sobre a culinária"). Confira em: Apicius. *De Re Coquinaria*. Recuperado de http://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/apicius/home.html.

Figura 11: exemplar original da jarra *urceus*, de alça única, assim designada na classificação de Mau-Schöene como Forma Pompeiana VI.12, que continha *garum* da oficina de Umbrício Escauro



Fonte: (Bernal-Casasola, 2015, p. 97).

O átrio secundário desta elegante casa em Pompeia, ao norte da Porta Marina (Região VII, *Insula Occidentalis* 12-15), outrora ostentou mosaicos em *opus tessellatum* em motivo preto e branco. Em cada canto do im-

plúvio foi instalada uma obra de arte estilo natureza-morta, representando uma ânfora de comida: um *urceus* da já referida forma VI de Pompeia, cujos dizeres reproduzem as inscrições que acompanhavam as ânforas que foram usadas no cotidiano da cidade para fazer a distinção entre os tipos de molhos de peixe oferecidos; três dos quatro rótulos mencionam Escauro. A importância desses mosaicos que, por motivos estilísticos e históricos, pode ser datado de *ca*. 25-35 d.C., é triplo. Em primeiro lugar, a instalação de mosaicos representando ânforas é única dentre os pisos de mosaico em preto e branco nos átrios do século I d.C. Em segundo lugar, o tipo da ânfora e suas respectivas inscrições permitem identificar o proprietário da casa. Terceiro, o desenho do mosaico tem um propósito utilitário óbvio de publicidade (Curtis, 1984, p. 557).

Por isso sabemos que Escauro foi um magnata do molho de peixe muito bem-sucedido, pois ele fez propaganda de seu produto e de si mesmo nos mosaicos e nas ânforas que vendeu – estes foram os seus "outdoors". Escauro teve tanto sucesso que seu nome consta em cerca de um terço dos recipientes de molho de peixe em Pompeia e na cidade vizinha de Herculano. De acordo com os arqueólogos, seu império do molho de peixe garantiu renda suficiente para comprar uma enorme casa, promover seu filho como edil, além de monumentos funerários dignos de nota na parte externa do famoso portão de Herculano. Confiram as Fig. 12, 13, 14 e 15, a seguir, que apresentam os mosaicos que trazem iconografias de ânforas *urceus* de Escauro e de suas respectivas inscrições:

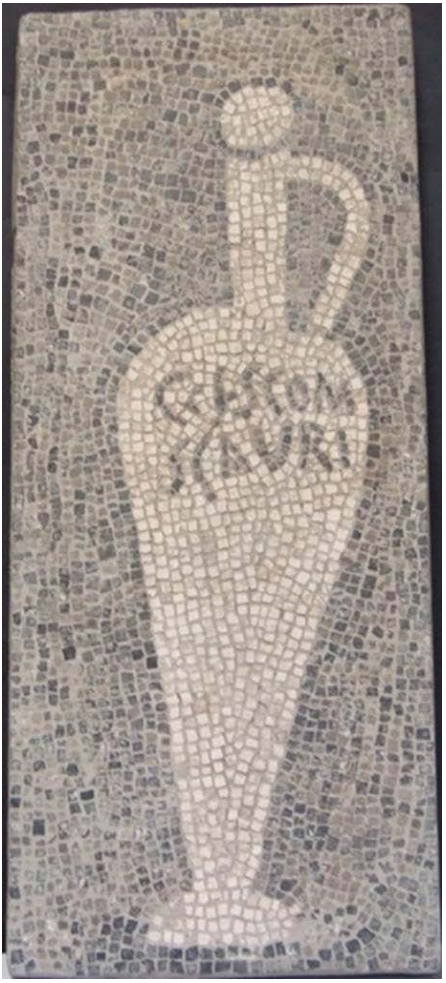
Figura 12: *urceus* em mosaico com a inscrição *LIQUA (men) FLOS* (tradução: "A flor do liquamen"). Encontrado em Pompeia em 1964, na sala 2, no canto do implúvio no átrio da casa de Escauro.



Fonte: Foto de Stanley A. Jashemski.[19] Número de inventário: SAP 15188

19 Recuperado de https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2016%2015.htm

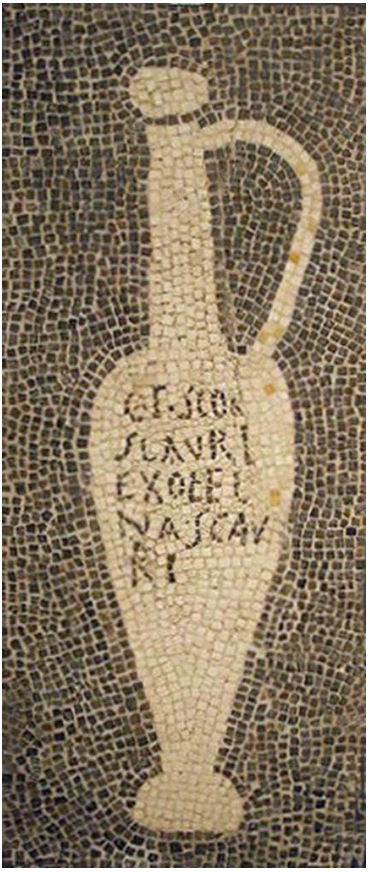
Figura 13: detalhe do mosaico mostrando *urceus* de *garum* com a inscrição: *G(ari) F(los) SCOM(bri) SCAURI* (tradução: "A flor do *garum*, feita da cavala, produto de Escauro"). Observe que esta peça já foi retirada e recebeu o tratamento necessário para a musealização.



Fonte: Ref. VII.16.15 Pompeia Sala 2, átrio da esquina do implúvio de Escauro. Número de inventário SAP 15189[20].

20 Recuperado de https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2016%2015.htm

Figura 14: detalhe do mosaico mostrando ânfora de *garum* tipo *urceus* com inscrição: *G(ari) F(los) SCO(mbri) SCAURI EX OFFI(CI)NA SCAURI* (tradução: "A flor do *garum*, feito de cavala, produto de Escauro, adquirido em sua loja").



Fonte: Ref. VII.16.15, Pompeia, Sala 2, átrio da esquina do implúvio de Escauro. Número de inventário SAP 15190[21].

21 Recuperado de https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2016%2015.htm

Figura 15: mosaico representando *urceus* de *garum* com a inscrição *LIQUAMEN / OPTIMUM / EX OFFICIN / A SCAURI* (tradução: "O melhor *liquamen* da loja de Escauro"). Encontrado em Pompeia em 1964, na sala 2, no canto do implúvio do átrio da casa de Escauro



Fonte: Foto de Stanley A. Jashemski. Nº de inventário SAP 15191[22].

Embora cada um dos quatro mosaicos represente imagens diversas, elas devem ser consideradas sob um único ponto de vista. O espectador é convidado a contornar o implúvio de Escauro e concentrar-se ao menos quatro vezes para contemplar todas as representações de ânforas, pois suas inscrições decerto despertavam o interesse, posto que são diferentes umas das outras (Curtis, 1984, p. 564). O fato destes mosaicos buscarem representar um

22 https://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2016%2015.htm

tipo de ânfora e suas respectivas inscrições tornam este conjunto arquitetônico e artístico único, pois essas ânforas inscritas circulavam e faziam parte do cotidiano da cidade, permitindo a identificação dos produtos e de seu fabricante de forma instantânea, até pelos iletrados. O mosaísta edificou cada peça em um canto, em posição diagonal, com a ponta voltada para o implúvio. Em todos os casos, as ânforas representadas são *urceus* de pequeno porte, com alça simples, tal como foi designado na classificação de Mau-Schöene dos vasos pompeianos como "Forma Pompeiana VI.12", como já aludimos. Evidências arqueológicas apontam que o uso de inscrições não estava restrito às ânforas e que a rotulagem de produtos era corriqueira. Pães carbonizados encontrados em Herculano indicam que alguns padeiros carimbavam pães com o nome do produtor (Beard, 2008a, p. 172). Embora essas inscrições apresentem um vocabulário reduzido, muito abreviado e um tanto estereotipado, empresários empreendedores, como Aulo Umbrício Escauro, demonstraram engenhosidade e sofisticação ao empregar este limitado vocabulário em uma série de combinações destinadas a atrair clientes potenciais e a promover o reconhecimento de seus produtos e de si mesmo (Curtis, 1986, p. 226). Feitos de tesselas brancas sobre fundo preto, todos os mosaicos de Escauro foram removidos para fins de musealização (Beard, 2008a, p. 152).

Os mosaicos têm, em média, 0,645m de altura e foram retratados em uma escala um pouco maior do que as ânforas reais, algo comum no ramo. A utilização deste tipo de jarro de comida confirma que o tema da natureza-morta foi usado como motivo decorativo central neste átrio e a menção de um nome próprio em três das quatro inscrições comprova que o mentor desta casa era o rico produtor e comerciante de *garum* Aulo Umbrício Escauro.

Uma pesquisa com 199 *tituli* de molhos de peixe encontrados em Pompeia e Herculano, registrados no *CIL* IV, mostram que 141 deles constavam nos *urcei* desta forma (Curtis, 1984, p. 561). Por isso, o legado histórico de Escauro não se esgota em seus mosaicos, pois existem outras evidências arqueológicas vinculadas ao seu nome que oferecem uma verdadeira profusão de dados sobre a trajetória de um grupo específico de subalternos romanos, os trabalhadores do *garum*. Pois membros de sua família aparecem em cerca de 29% de todos os recipientes de molho de peixe com inscrições anfóricas encontrados em Pompeia e Herculano. As oficinas de Escauro eram administradas por associados de sua família, inclusive mulheres. Nomes legíveis remetem a trabalhadores livres, escravos, libertos e libertas. A maioria destes

títulos trazia a identificação usual do produto enfatizada por um ou mais adjetivos de qualidade ou outra notação publicitária (Curtis, 1984, p. 561). Já nos dedicamos de forma pormenorizada a esse viés em nossa tese de doutoramento, que logrou comprovar que as variantes de *garum* em Pompeia era ainda maior do que as quatro inscrições presentes nos mosaicos de Escauro (Duprat, 2023, pp. 336-345).

O sucesso de Escauro foi construído sobre os mesmos princípios que usamos até hoje: produtos de alta qualidade, marca consistente e *marketing* generalizado. As pessoas sabiam que o molho de Escauro era o melhor, então, quando viam seu nome em um mosaico com as descrições do produto, eram estimuladas a gastar. Puro desejo de consumo. De certa forma, o *marketing* não mudou muito nos últimos dois milênios. Escauro teve sucesso porque conseguiu antecipar as necessidades dos clientes. Ele sabia o que eles queriam, foi capaz de suprir a demanda e conseguiu se impor como um legítimo empreendedor da Antiguidade.

Deste modo, acreditamos que o mosaísta alcançou o objetivo principal de Escauro: anunciar seu negócio, alardear sua riqueza e, acima de tudo, a si próprio. Embora interessante e peculiar, sua abordagem não devia ser considerada de "bom gosto" pelos membros da elite fundiária. Sua estratégia de *marketing* seria algo típico a um membro da elite identificado como novo-rico, ansioso em vangloriar-se da sua riqueza recém-adquirida a qualquer pessoa que entrasse em sua casa, oportunidade para que ele pudesse exibir os "emblemas" ilustrativos da sua riqueza, adquirida pelo trabalho árduo no mundo da negócios e comércio. Há um pouco de Trimálquio em Aulo Umbrício Escauro (Curtis, 1984, p. 566). Mas, desde então, muita coisa mudou e precisamos pontuar; se na Antiguidade trabalhar era sórdido e condenável, como o supracitado trecho de Cícero deixou claro, hoje em dia o empreendorismo é valorizado e incentivado, afinal, tudo o que importa é ganhar dinheiro e viver bem. Contudo, embora os preconceitos de classe tenham mudado bastante ao longo dos tempos, continuam em voga em todos os lugares. Em suma, a origem da fortuna continua sendo um elemento de hierarquização entre os abastados.

A nossa conclusão final é que tanto o "empreendedor" romano quanto o seu equivalente moderno foram impelidos ao lucro pelos mesmos motivos. No entanto, os antigos careciam das facilidades que a indústria midiática moderna é capaz de oferecer. É lógico que eram outros tempos,

pois nem o papel nem a imprensa haviam sido inventados e as opções eram reduzidas. Contudo, a cognição dos seres humanos era muito semelhante, bem como suas necessidades e anseios. Por isso, os antigos utilizaram modos alternativos para fazer *marketing* daquilo que queriam. Por isso, se valeram da arquitetura, da arte, das moedas, da epigrafia, das inscrições anfóricas e até dos mosaicos. Todas devem ser encaradas como mídias que foram usadas na Antiguidade para fazer propaganda. Até porque o objetivo último sempre foi o mesmo: fidelizar o cliente.

Referências

Bartels, R. (1951). Influences on the development of marketing thought, 1900-1923. *Journal of Marketing*, *16*(1), 1-17.

Bartels, R. (1962). *The development of marketing thought*. R. D. Irwin.

Beard, M. (2008a). *Pompeii: The life of a Roman town*. Profile Books.

Beard, M. (2008b). *The fires of Vesuvius: Pompeii lost and found*. Harvard University Press.

Benyoussef, L., & Derrode, S. (2011). Analysis of ancient mosaic images for dedicated applications. In F. Stanco, S. Battiato, & G. Gallo (Eds.), *Digital imaging for cultural heritage preservation: analysis, restoration, and reconstruction of ancient artworks* (pp. 453-519). CRC Press.

Bernal-Casasola, D. (2015). What contents do we characterise in Roman amphorae? Methodological and archaeological thoughts on a 'trending topic'. In C. Oliveira, R. Morais, & A. Morillo (Eds.), *ArchaeoAnalytics Chromatography and DNA Analysis in Archaeology* (pp. 61-83). Oporto.

Bernardes, J. P. (2008). *A rota do mosaico*. Mosudhis.

Braun, J. (n.d.). Marketing Is Not New: Lessons from the Ancient Roman Cit of Pompeii. *Kapok*. https://www.kickinitwithkapok.com/blog/marketing-is--not-new-lessons-from-the-ancient-roman-city-of-pompeii/

Brown, S. (2001). Art or science? Fifty years of marketing debate. *The Marketing Review*, 2(1), 89-119. https://doi.org/10.1362/1469347012569454

Bustamante, R. M. C. (2009). Mosaicos e mosaicistas no Império Romano: montando o 'quebra-cabeças'. In F. S. Lessa, & A. C. F. Silva. (Orgs.), *História e trabalho: entre artes e ofícios* (pp. 83-96). Mauad X.

Bustamante, R. M. C. (2003). *Representações visuais das mulheres nos mosaicos norte-africanos baixo-imperiais: isotopia e gênero*. *Phoînix*, *9*(1), 316-352.

Colantonio, C., Baldassarri, P., Pasquale, A., Astolfi, M. L., & Visco, G. (2022). Visual and physical degradation of the black and white mosaic of a Roman Domus under Palazzo Valentini in Rome: a preliminary study. *Molecules*, *27*(22), 1-18.

Caetano, M. T. (2014). A "proto-indústria" do mosaico romano. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, *17*, 207–219.

Cooley, A. E., & Cooley, M. G. L. (2004). *Pompeii and Herculaneum: a sourcebook*. Routledge.

Converse, P. D. (1945). The Development of the science of Marketing: An Exploratory Survey. *Journal of Marketing*, *10*(1), 14–23.

Croisille, J.-M. (1965). *Les natures mortes campaniennes: répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies* (Collection Latomus; 76). Latomus.

Curtis, R. I. (1984). A personalized floor mosaic from Pompeii. *American Journal of Archaeology*, *88*(4) 557-566.

Curtis, R. I. (1986). Product identification and advertising on Roman commercial amphorae. *Ancient Society*, *15/17*, 209-228.

Curtis, R. I. (2005). Sources for production and trade of Greek and Roman processed fish. In T. Bekker-Nielsen (Ed.), *Ancient fishing and fish processing in the Black Sea region* (pp. 31-46). Aarhus University Press.

Curtis, R. I. (1979). The garum shop of Pompeii. *Cronache Pompeiane*, V, 6-23.

Curtis, R. I. (2009). Umami and the foods of Classical Antiquity. *American Journal of Clinical Nutrition*, *90*(3), 712-718.

Daryn. (n.d.). What is Retail Environment & Retail Atmospherics? *Time Well Scheduled.* https://timewellscheduled.com/blog/what-is-retail-environment-what-are-retail-atmospherics/

Davenport, G. (1998). *Objects on a Table: Harmonious disarray in art and literature*. Counterpoint; Plymbridge.

Davis, D. (1966). A *History of shopping*. Routledge & Kegan Paul.

De Caro, S. (1991). Due "generi" nella pittura pompeiana: la natura morta e la pittura di Giardino. In: G. Cerulli Irelli (Org.), *La pittura di Pompei* (pp. 257-262). Jaca Book

De Caro, S. (2001). *La natura morta nelle pitture e nei mosaici delle città vesuviane*. Electa.

Dunbabin, K. M. D. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge University Press.

Duprat, P. P. (2015). *Economia e romanização em Bracara Augusta durante o Alto-império: uma reflexão comparativa*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Portal de Dados Abertos da CAPES. https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2397126

Duprat, P. P. (2018). As ânforas e a conteinterização de produtos no Mediterrâneo. *Nearco*, *10*(1), 160-184. Recuperado de https://www.e-publicacoes.uerj.br/nearco/article/view/35312

Duprat, P. P. (2023). *Garum, do mar à mesa dos romanos*. [Tese de Doutorado, Universidade de Campinas].

Errico, A. (2021). *Xenia: la natura morta nei siti vesuviani. Iconografia, collocazione, significati*. Università Cattolica del Sacro Cuore. p. 10-17.

Fan, R. (2020, 7 Agosto). The Most Successful Marketer in Pompeii. *Medium.* https://bettermarketing.pub/the-most-successful-marketer-in-pompeii-a29e2a76103

Fullerton, R. A. (1988). How modern is modern marketing? Marketing's evolution and the myth of the "Production Era". *Journal of Marketing, 52*(1), 108-125.

Funari, P. P. A. (1989). *Cultura popular na Antiguidade Clássica*. Contexto.

Funari, P. P. A. (2015). A atualidade do latim no Brasil. In P. Prata, & F. Fortes. (Orgs.), *O latim hoje: reflexões sobre cultura clássica e ensino* (pp. 7-16). Mercado de Letras.

Harris, W. V. (Ed.) (1993). *The inscribed economy: production and distribution in the roman Empire in the light of the instrumentum domesticum.* Ann Arbor.

Hollander, S. C., Kathleen, M. R., Jones, D. G. B., & Dix, L. F. (2005). Periodization in Marketing History. *Journal of Macromarketing*, *25*(1) 32-41.

Holleran. C. (2012). *Shopping in Ancient Rome: the retail trade in the late Republic and the Principate*. Oxford University Press.

Hotchkiss, G. B. (1938). *Milestones of marketing*. MacMillan.

Lockhart, H. E. (1997). A paradigm for packaging. *Packaging Technology and Science*, *10*(5), 237-52.

Jefferys, J. B. (1954). *Retail Trading in Britain 1850-1950*. Cambridge University Press.

Jones, D. G. B. (2010). A history of historical research in marketing. In M. J. Baker & J. Saren (Eds), *Marketing theory: a student text* (pp. 51-83). Sage.

Jones, D. G. B. & Monieson, D. D. (1990). Historical research in marketing: retrospect and prospect. *Journal of the Academy of Marketing Science*, *18*(4), 269-278.

Jones, D. G. B., & Shaw, E. H. (2002). A history of marketing thought. In B. A. Weitz, & R. Wensley (Eds.), *Handbook of Marketing* (pp. 39-66). Sage..

Kärfve, F. (2022). *Greeting the visitor: a contextualising study of fauces-mosaics in Pompeii*. [Tese de Doutorado, Lunds Universitet].

Lancha, J. (1994). Les Mosaistes dans la partie occidentale de l'empire Romain. In Museo Nacional de Arte Romano, *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica* (pp. 119-136) (Cuadernos emeritenses, v. 8). Museo Nacional de Arte Romano.

MacMahon, A. (2005). The taberna counters of Pompeii and Herculaneum. In A. MacMahon, & J. Price. (Eds.), *Roman working lives and urban living* (pp. 70-85). Oxford University Press.

Mañas Romero, I. (2008). El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio domestico. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, *23-24*, 89-117.

Mansour, S. B. (1994). Techniques et écoles. In M. H. Fantar (Ed.), *La mosaïque en Tunisie* (pp. 46-59). CNRS.

Mathias, P. (1967). *Retailing revolution*. Longman.

Mau, A. (1882). *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*. De Gruyter.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli (n.d.). Still-life painting in Pompeii and Herculaneum: Wall decorative elements in the "living rooms" of the aristocrats. *Google Arts & Culture.* https://artsandculture.google.com/story/still-life-painting-in-pompeii-and-herculaneum-national-archaeological-museum-of-naples/dAUxzQaBSd6tLw?hl=en

Nelson, Z., Scheetz, B., Amado, G. M., & Prado, A. (2009). Composite mirrors of the ancient Maya: ostentatious production and Pre-Columbian fraud. *The PARI Journal*, *9*(4), 1-7.

Neves, W. (2022, 3 outubro) Natureza Morta: a arte que perdurou milênios. *Art Ref.* https://arteref.com/pintura/natureza-morta-a-arte-que-perdurou-milenios/

Nevett, T., & Nevett, L. (1987). The origins of marketing: evidence from Classical and Early Hellenistic Greece (500-300 BC). In T. Nevett & S. C. Hollander (Eds.), *Marketing in three eras: Proceedings of the Third Conference on Historical Research in Marketing* (pp. 3-12). Michigan State University.

Nordhagen, J., & Waage, F. O. (2024, 13 junho) Roman mosaics. *Britannica.* https://www.britannica.com/art/mosaic-art/Roman-mosaics

Pharr, C. (1952). *The Theodosian Code and Novels, and the Sirmondian Constitutions*. Princeton University Press.

Poehler, E., Flohr, M., & Cole, K. (Eds.). (2011). *Pompeii: art, industry and infrastructure*. Oxbow.

Quelch, J. A., & Jocz, K. E. (2008). Milestones in marketing. *Business History Review*, *82*(4), 827-838.

Silva, G. V. (2016). Artes do fazer e usos do saber no império romano: 'lendo' os mosaicos de Antioquia. *Acta Scientiarum. Education*, *38*(3), 219-229.

Shaw. E. H., & Tamilia, R. D. (2001). Robert Bartels and the history of marketing thought. *Journal of Macromarketing*, *21*(2), 156-163.

Squire, M. J. (2017). Framing the Roman "still life": Campanian wall-painting and the frames of mural make-believe. In V. Platt & M. J. Squire (Eds.), *The frame in Classical art: a cultural history* (pp. 188–253). Cambridge University Press.

Sweeney, D. J. (1972). Marketing: management technology or social process? *Journal of Marketing*, *36*(4), 3-10.

Thompson, N. L. (2007). *Roman art, a resource for educators*. MoMA.

Twede, D. (2002). Commercial amphoras: the earliest consumer packages? *Journal of Macromarketing*, 22(1), 98-108.

Vennarucci, R. G. (2015). Marketing an urban identity: the shops and shopkeepers of Ancient Rome. *CHARM*, *17*, 135-158.

Walle, A. (1987). Import wines at a popular price: marketing strategy and the punic wars. In T. Nevett, & S. C. Hollander (Eds.), *Marketing in three eras: proceedings of the third conference on historical research in marketing* (pp. 13-22). Michigan State University.

Walsh, C. (1999). Shop design and the display of goods in Eighteenth-Century London. In Benson, J. and Shaw, G. (eds.). *The Retailing Industry. Perspectives and the Early Modern Period, I* (pp. 361-88). B. Tauris, London.

Walsh, C. (2000). The advertising and marketing of consumer goods in Eighteenth-Century London. In C. Wischermann & E. Shore (Eds.). *Advertising and the European City: Historical Perspectives* (pp. 79-95). Ashgate.

Yeo, C. A. (1951). The development of the Roman plantation and marketing of farm products. *FinanzArchiv/Public Finance Analysis*, *13*(2), 321-342.

Fontes eletrônicas

The Hipster Age of Marketing: How to use old-school techniques to sell more today. *Unihost garage.* https://unihost.com/blog/how-to-sell-more-with-xx--century-techinques/

https://www.napolike.com/discovered-new-mosaics-in-park-submerged-in--Bay

https://www.asor.org/anetoday/2021/01/fish-sauces

https://madisontaylormarketing.com/pillar-page/the-science-and-psychology-of-marketing/

Historic Mosaics in a New Light. *Mosaic Art Gallery.* https://www.mosaicartgallery.com/history-of-mosaics

TRADUÇÃO

A SINGULARIDADE DO DRAPEADO OU A EXPRESSIVIDADE DO ORNAMENTO EM ABY WARBURG

THE SINGULARITY OF THE DRAPERY OR THE EXPRESSIVENESS OF ORNAMENT IN ABY WARBURG

Marie Schiele[1]
Tradução e Apresentação:
Maria Ivette Job[2]

Resumo: Tradução para o português do artigo de Marie Schiele, publicado originalmente na revista francesa *Cahiers Philosophiques* em 2020, em um número dedicado especialmente ao ornamento. O texto de Schiele adquire relevância ao explorar as investigações sobre a expressividade do ornamento presentes nos escritos de Aby Warburg, especificamente a partir do drapeado, o que acaba por oferecer elementos de estudo para diversas linhas de pesquisa, em áreas que transitam da história da arte à psicologia, da estética à moda.

Palavras-chave: Aby Warburg, Marie Schiele, drapeado

Abstract: Translation into Portuguese of the article by Marie Schiele, originally published in the French magazine Cahiers Philosophiques in 2020, in an issue dedicated especially to ornament. Schiele's text acquires relevan-

1 Doutora em Filosofia (Sorbonne Université) e membro associada do Centre Victor Basch (Recherches en Philosophie de l'Art et Esthétique, U.R.3552, Sorbonne Université). Laureada com uma bolsa de pesquisa do Centro Alemão de História da Arte (D.F.K. Paris, 2022-2024), está trabalhando este ano no estudo do paradigma tátil em Diderot e sua escrita da materialidade nos Salões, sob a orientação de Peter Geimer e Georges Didi-Huberman.

2 Psicanalista. Membro do Espaço Potencial Winnicott, Sedes Sapientiae. Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail.: pfloatboat@gmail.com ORCID: 0000-0002-7889-9592

ce by exploring the investigations on the expressiveness of ornament present in the writings of Aby Warburg, specifically from the draping perspective, which ends up offering elements of study for several lines of research, in areas ranging from art history to psychology, from aesthetics to fashion.

Keywords: Aby Warburg, Marie Schiele, draping

Apresentação

Publicado originalmente na revista francesa *Cahiers Philosophiques* em 2020, em um número dedicado especialmente ao ornamento, este artigo de Marie Schiele ganha agora tradução para o Português, dada a sua importância ao explorar as investigações sobre a expressividade do ornamento presentes nos escritos de Aby Warburg, especificamente a partir do drapeado, o que acaba por oferecer elementos de estudo para diversas linhas de pesquisa, em áreas que transitam da história da arte à psicologia, da estética à moda. É da mesma autora também uma tese sobre o imaginário do drapeado nas artes e nos discursos sobre a arte. As pesquisas de Marie Schiele concentram-se tanto na sensorialidade e gestualidade que a vestimenta convoca - sobretudo o sentido do tato – como nos registros conceituais por ela acionados: adorno, ornamento e outras metáforas relacionadas à vestimenta. De maneira mais ampla, Schiele está interessada na experiência estética do ornamental e do decorativo, bem como nos paradigmas usados para teorizar tal experiência.

A singularidade do drapeado ou a expressividade do ornamento em Aby Warburg

Longe de estar ausente na obra de Warburg, a noção de ornamento brilha por sua diversidade e natureza composta. Este artigo tem como objetivo restituir e estudar a pluralidade das concepções warburguianas do ornamento a partir de um motivo particular, o drapeado.

O interesse de Aby Warburg pelo ornamento manifesta-se muito cedo em suas pesquisas, desde suas primeiras reflexões sobre a gênese da arte em 1888 (Warburg, 2015), prolegômenos para sua tese conhecida sobre

Botticelli publicada em 1893 (Warburg, 1990, p. 45-100). Detalhe suficientemente singular para ser notado de imediato: Warburg aborda o ornamento menos no plano formal e mais no da percepção. O ornamento é agradável de se ver, fascinante às vezes. E essa experiência se revela decisiva para compreender como os estilos artísticos se formam e evoluem. A identificação do potencial expressivo do ornamento e sua fecundidade teórica levam o historiador a explicá-lo racionalmente, ultrapassando o estágio da descrição sumária das sensações, para correlacioná-las com uma terminologia nova e profusa, mesmo que isso dissolva a unidade conveniente da noção. Acessório em movimento, estilo decorativo, *páthos* decorativo, adorno, fórmula de *páthos*, todas essas expressões estimulantes, que redesenharam a interpretação da obra de arte, agregam-se em uma mesma constelação da qual o ornamento seria o centro. Resistente a qualquer tentativa de síntese, o historiador de arte alemão busca, por meio de suas reformas lexicais sucessivas, compreender os desafios do ornamento em vez de fornecer uma definição cabal. O ornamento permeia as análises de Warburg, atravessa integralmente seus escritos, sem ser objeto de um estudo dedicado.

Em vez de considerá-lo como o corolário de uma obra fragmentada, a ampla noção de ornamento pode ser interpretada de forma positiva, como um indicador valioso de sua natureza, necessariamente multidimensional. Longe de se reduzir a uma categoria descritiva ou estética, longe de se limitar a facilitar a legibilidade da obra ou a intensificar sua apreciação, o ornamento em Warburg admite conotações antropológicas profundas. Revela, assim, uma forma do ser humano simbolizar sua relação com o mundo e expressar, por meio da estilização, as reações afetivas que o atravessam.

No entanto, tal categoria não pode ser abordada de maneira exclusivamente teórica ou geral, ou seja, sem considerar sua materialização ou sua formação plástica. Daí a necessidade, do ponto de vista metodológico, de uma mediação local e concreta que permita entender as diferentes manifestações do ornamento. O drapeado é uma dessas manifestações singulares que detêm Warburg, fascinado especialmente pelo tratamento excepcional que Botticelli conseguiu dar a ele.

Através de um estudo detalhado dos diferentes aspectos do drapeado, será demonstrado como a categoria do ornamento, necessariamente composta em Warburg, é elaborada às avessas de uma acepção puramente decorativa, mas plenamente expressiva. O ornamento é, portanto, a manifes-

tação plástica de reações psicológicas internas, cuja tipologia Warburg esboçará em seus escritos: o marcador evidente da ligação íntima entre estilo de vida e estilo artístico.

O drapeado como ornamento ou a singularidade do detalhe

O drapeado como elemento secundário ou as margens da representação

O drapeado é um elemento que interessa a Warburg desde suas primeiras publicações, a saber, desde a famosa dissertação sobre Botticelli publicada em 1893 (Warburg, 1990, p. 45-100). Nesse estudo breve e inovador, Warburg deixa de lado a análise tradicional da representação, entendida como a visualização de uma história religiosa ou profana, para isolar elementos secundários que, à primeira vista, parecem insignificantes, como cabelos e drapeados[3]. O objetivo dessa inflexão é revelar um fluxo subterrâneo na história da arte, consistindo em um interesse compartilhado pelos pintores florentinos, e em particular por Botticelli, pelas margens da representação. O tratamento detalhado e cuidadoso do drapeado e dos cabelos sinaliza um zelo incomum. Pensemos no grande drapeado flutuante e sinuoso aguardando Vênus na saída das águas na pintura de Botticelli, cujas curvas imitam os cachos da deusa. Esse achado empírico e óbvio é sustentado por uma análise filológica rigorosa de textos teóricos e poéticos. Ovídio, Poliziano e Alberti são convocados para estabelecer a genealogia desse interesse vívido, interesse cuja causa não pode ser explicada superficialmente, a não ser invocando de maneira ingênua um amor gratuito pela arte. Em outras palavras, trata-se de revelar a profundidade de uma obra, expondo a complexidade da rede de influências que a nutre. Seguindo a tradição de Jacob Burckhardt (Mangold & Roeck, 2018)[4], Warburg reivindica uma abordagem multidisciplinar da obra de arte, que nunca é uma criação isolada e puramente formal, mas o resultado de uma civilização em suas múltiplas dimensões: pintura responde à poesia e ambas se prolongam na vida, tal como ela transcorre nas cenas de rua, nas festas populares. E entre os autores que despertam o interesse de Warburg, Alberti ocupa um lugar

3 Neste ensaio, Warburg distingue bem o drapeado [*Gewandung*] do termo genérico *Kleid*, que significa vestido ou veste. O emprego de um termo específico sugere uma atenção em especial dada a esse motivo e a vontade de traduzir lexicalmente um efeito estético particular.

4 Sobre a relação intelectual entre Warburg e Burckhardt, ver Ghelardi (2016, p. 26-33).

especial. O *De Pictura* é um dos primeiros textos na tradição teórica renascentista que não limita o drapeado a um sentido técnico, como uma mera representação de tecido ou vestuário, indigna de discussão, mas tenta conferir a ele um estatuto na tipologia das artes, especialmente como ornamento, mobilizando uma cultura humanista particularmente impregnada pela leitura dos poetas gregos. A ideia da fluidez das dobras, de seu crescimento quase natural, como sugere a comparação com a árvore e seus galhos, indica a intenção de Alberti de adicionar uma dimensão estética à função dinâmica do drapeado. A sugestão de movimento é insuficiente; é a forma desse movimento, uma forma graciosa, que deve ser buscada:

> E que se observe a mesma coisa nas dobras dos drapeados: assim como os galhos de uma árvore se espalham do tronco em todas as direções, da mesma forma as dobras nascem de uma dobra, como seus próprios galhos. E que aqui também se encontre a totalidade dos movimentos, de modo que não haja extensão alguma de drapeado onde não se possam descobrir quase todos os seus movimentos. Mas que todos esses movimentos, como frequentemente faço notar, sejam moderados e fáceis, e que suscitem a graça em vez da admiração pelo esforço (Alberti, 2004, p. 159).

Warburg, por sua vez, não adota rigidamente as análises de Alberti e prefere a categoria mais neutra, no plano moral, de acessório [*Beiwerk*] ou elemento secundário da representação, que de certa forma representa a interpretação mais geral, mas também a mais dúbia, do ornamento. De fato, o termo "ornamento" carrega várias conotações, incluindo aspectos éticos ou morais - a graça da linha serpentina desenha o ideal de uma conduta, e a harmonia ou completude entre ornamento e suporte personifica a excelência[5] - conotações presentes em Alberti, por exemplo, mas que Warburg não introduz de fato em seu estudo sobre Botticelli.

A noção de elemento secundário remete mais diretamente à estrutura da obra, à posição dos elementos que a compõem, e implicitamente ao seu valor. Integrada a uma inovação metodológica, essa categoria assume, sob a pena de Warburg, um tom crítico, na medida em que convida a considerar de uma nova maneira a economia da obra. Partindo da

5 Sobre a conotação ética do ornamento, ver a entrada "ornamento" no glossário da tradução francesa de *De Pictura* d'Alberti (Alberti, 2004).

concepção binária da mesma, entre o centro que reúne todos os elementos significantes e expressivos, e a periferia que merece apenas uma atenção passageira e superficial, Warburg demonstra, a partir de Botticelli, os limites desse modelo geral. Essa crítica não se traduz em uma reversão radical de perspectiva: os elementos secundários permanecem secundários do ponto de vista narrativo em Botticelli. O drapeado, mesmo que sua execução seja extremamente cuidadosa e detalhada, não traz um conteúdo narrativo próprio. A figura de Vênus nua em sua concha é suficiente para reconhecer o episódio de seu nascimento maravilhoso. No entanto, no plano estilístico, os elementos ditos secundários adquirem uma nova dimensão e criam um contraste notável. A partir desse momento, não se trata mais de analisar os elementos da representação com base em sua implicação na sugestão de uma história, ou seja, considerá-los em termos de valor significativo intrínseco a uma ficção, mas de considerá-los de acordo com seus efeitos estéticos: visualmente, no contexto da descoberta de uma obra, e depois estilisticamente, no contexto de uma função artística. O tratamento dos elementos secundários se torna um indicador de uma mudança no centro de gravidade da obra: as margens se assemelham a zonas de subversão, onde transformações de estilo são progressivamente elaboradas.

O elemento secundário ou a introdução de uma dinâmica

As transformações de estilo segundo Warburg estão ligadas à introdução do movimento, ou melhor, à sua sugestão. Devido a certas propriedades materiais - flexibilidade, não aderência a um suporte, elemento terminal - os elementos secundários, como já assinalava Alberti (2004), são auxiliares adequados para o movimento. Eles permitem sua representação, ou ao menos sua configuração (curvatura, espiral, dobras, reentrâncias, deformações) sugere o efeito de uma causa sutil, invisível ou exterior à cena pintada, "brisa imaginária", nas palavras de Warburg, ou fluxos aéreos. Portanto, o drapeado como elemento secundário não é acessório no sentido de ser inútil. Pelo contrário, é um elemento necessário, o indicador de uma atmosfera[6], ou mesmo um elemento subversivo a perturbar o olhar.

6 Sobre a questão da atmosfera e de suas implicações na Renascença, ver Didi-Huberman (2003).

Essa perturbação é dupla, tanto no plano artístico, ao atribuir nova atenção à execução desses elementos periféricos, especialmente ao aprimoramento deles, quanto no plano estético, ou seja, na recepção da obra, visto que a configuração do drapeado parece ser logicamente impossível de ser interpretada apenas pelos elementos visíveis da representação. Isso ocorre, por exemplo, com o cinto imaginário, como o encontrado na representação de uma das Graças de *A Primavera*, de Botticelli:

> O pintor considerou essa veste flutuante e transparente como uma característica inevitável, como fica evidente pelo traje da Graça que está à extrema esquerda: os motivos dos drapeados em sua coxa não têm outra causa senão um laço, no entanto, não se vê vestígios de cinto, de forma que, por fidelidade ao modelo, não há causa visível para essa disposição do vestuário (Warburg, 1990, Frag. 71).

Portanto, em Warburg, o drapeado diz menos respeito a uma convenção artística para esconder a nudez, do que a uma exceção significativa que privilegia a liberdade criativa[7], já que as margens da pintura são compreendidas como áreas inclassificáveis, porosas a influências, e especialmente à reintrodução de um vocabulário de formas antigas. A revelação de uma conexão entre a *maniera all'antica* e a expressão do movimento intriga Warburg. Por que os artistas retornam a essas configurações antigas do drapeado para realçar o dinamismo das figuras? O drapeado flutuante à antiga, como ressurgiu durante o Renascimento florentino, não é uma citação literal nem um indicativo histórico. Ele enfatiza a complexidade do movimento. Em outras palavras, ele participa de duas ordens distintas: uma interna, a do psiquismo; uma externa, a do físico. O drapeado sugere simultaneamente essas duas ordens: a turbulência das dobras sugere analogamente a tensão psíquica e as pontas flutuantes destacam a direção do corpo, ou seja, uma dinâmica. Dessa forma, o drapeado assume duas funções:

7 Ao longo de sua obra, Warburg discutirá esse ponto. Deve-se considerar o tratamento excepcional do drapeado como característico de um determinado grupo de artistas, ou, pelo contrário, o drapeado foi objeto de interesse artístico constante? A concepção do drapeado como uma exceção significativa se opõe à acepção tradicional do drapeado como um elemento convencional que mascara a nudez. O segundo sentido do drapeado não é negado por Warburg; ele mantém ambos, como veremos na última parte deste artigo. Ver também: Warburg (1990, p. 66).

- uma função de expressão no sentido mais forte do termo, que seria revelar visivelmente o que escapa ao olhar: um movimento intencional ou voluntário,
- e uma função de ênfase, desta vez na dimensão física do corpo e da gestualidade que as dobras delineiam e reforçam, traduzindo-as de certa forma graficamente.

Essa precisão sobre a função do drapeado é indicada por Warburg pelo surgimento de uma categoria mais elaborada, a dos acessórios em movimento [*Bewegtes Beiwerk*]; movimento no sentido genérico do termo, uma vez que Warburg parece não fazer distinção entre o que pertence à animação psicológica daquilo que pertence ao dinamismo motor (o movimento para a frente do personagem), destacando ainda mais o papel de interface do drapeado.

Ao contrário de uma abordagem que procuraria explicar a totalidade da obra, Warburg concentra seu interesse em motivos extremamente circunscritos, para não dizer isolados, a partir dos quais ele considera a obra não tanto de maneira autônoma, mas sim em relação a um contexto histórico geral e evolutivo. No entanto, esse interesse pelo drapeado não é um interesse pelo drapeado em si, mas sim pelo fato de que ele lança nova luz sobre um problema mais profundo na representação artística, a saber, o problema da animação, que parece desafiar constantemente os limites da representação. O drapeado como elemento secundário e acessório em movimento não se limita a um interesse temático, mas é reconhecido por uma função adicional, de natureza metodológica.

A experiência estética perturbada ou a atenção local

Resumindo. O drapeado é considerado na dissertação sobre Botticelli, antes de tudo, como um motivo isolado, requerendo uma conversão do olhar, uma atenção para partes geralmente esquecidas. No entanto, nesta primeira publicação, não é empreendido nenhum trabalho de teorização. Pelo contrário, trata-se mais de uma arqueologia das fontes, engajada firmemente no trabalho histórico de recontextualização. A invenção conceitual em si é modesta, pois se trata mais de uma readaptação de categorias provenientes da teoria de arte renascentista, sendo os acessórios em movimento

um decalque da categoria dos *rerum inanimatarum* de Alberti. Em outras palavras, o ensaio inteiro se interessa pelo quadro literário da obra, por um paratexto potencial, e não avalia verdadeiramente as transformações que a representação traz para o discurso sobre arte. Na verdade, nada permite relacionar de fato o drapeado com a categoria de ornamento, nenhum esforço de definição é empreendido. A categoria de acessórios em movimento, essencialmente descritiva, não possui uma função conceitual clara e definida; ela não admite um conteúdo conceitual próprio, mas estabelece uma postura metodológica sólida: a de um interesse pelo imperceptível.

Embora Warburg associe o drapeado a uma forma de expressão plástica, sua função está, na verdade, mais próxima do detalhe. A singularidade do motivo reforça ainda mais essa associação. Aqui novamente, Warburg não admite essa relação como um princípio teórico adquirido, mas a considera uma característica do estilo de Botticelli:

> Para todo objeto com contornos precisos, em repouso, Sandro Botticelli tem o olhar atento do "pintor-ourives" florentino; no caso dos elementos secundários, isso se manifesta por meio dessa precisão cheia de ternura com a qual ele observa e reproduz cada detalhe. A nitidez do detalhe é o elemento fundamental de sua concepção de arte (Warburg, 1990, p. 89).

O drapeado funciona de maneira similar a um detalhe singular, na medida em que vem infletir o conjunto da interpretação da obra[8], em que contraria a face calma e tranquila das figuras de Botticelli, ao conectá-las com uma expressão mais intensa da interioridade, mas de forma desprendida: através de acessórios que conferem a essa intensidade uma presença. Como um detalhe singular, o drapeado é também o ponto de partida para uma nova análise da obra, menos como uma representação homogênea do que polarizada.

O ornamento como adorno

Em sua primeira dissertação, Warburg coloca em prática as premissas de um método definido por uma atenção local. O interesse nas margens da representação permite infletir profundamente a interpretação geral de

8 Sobre a função metodológica do detalhe em Warburg, ver Hagelstein (2013).

uma obra em termos estilísticos, ao mesmo tempo em que revela um certo papel da arte, ou melhor, a maneira como a arte, ao longo de sua história, testa seus limites e os expande, sobretudo a questão da expressão do movimento. No entanto, o tratamento do ornamento, embora apareça de forma tangencial nos primeiros escritos, não se limita a uma função de início à pesquisa, como prolegômenos ou intuição inicial. Encontramos simultaneamente em escritos de trabalho anteriores (Warburg, 2015) (mas não publicados) e em ensaios posteriores, um novo interesse pelo ornamento, mas novamente com um tratamento indireto. Para Warburg, não se trata de definir o ornamento como uma categoria ou conceito operacional de sua teoria da arte. Sua preferência recai sobre uma noção alternativa, identificada em Gottfried Semper (2013)[9], ou seja, a noção de adorno [Schmuck]. Mais uma vez, a escolha dessa noção é interessante para compreender o que Warburg deseja enfatizar. Por adorno, como alguns fragmentos desse imenso trabalho preparatório sobre a expressão sugerem (Warburg, 2015), Warburg se refere predominantemente à vestimenta, isto é, à conexão de um ornamento com um portador [Träger], um ser consciente. Para Warburg, assim como para Semper, o adorno não tem nada de acidental, no sentido de que poderia ser abstraído e ceder lugar a um estado original de despojamento: o estado ideal de nudez. O adorno é um dos primeiros estágios simbólicos a partir dos quais o ser humano se percebe e intervém no mundo, ou seja, toma consciência de uma força material e experimenta os efeitos de sua ação sobre o mundo (Warburg, 2015). Novamente aqui, não é o adorno no aspecto descritivo que interessa a Warburg - embora a comparação entre diferentes trajes, principalmente entre o traje borguinhão e o traje italiano, forneça ricas informações sobre como esses estilos se influenciam mutuamente. De maneira mais profunda e teórica, interessa-lhe a função do adorno no plano psicológico. Através de *Fragments sur l'expression*, desenvolve-se uma verdadeira psicologia do ornamento, no sentido de uma psicologia do adorno. O adorno, ou seja, a vestimenta e todos os elementos que a acompanham, têm valor de insígnia. E isso ocorre em duplo sentido:

- No sentido em que o adorno distingue o indivíduo dentro de um grupo. (Distinção social)

9 Sobre a relação entre Warburg e Semper, ver Papapetros (2013).

- No sentido em que o adorno diferencia um indivíduo de outro. (Princípio de individualização)

Dessa forma, coexistem dois pontos de vista sobre o adorno: externo e social; interno e psicológico, que vamos detalhar sucessivamente.

O adorno como individualização social ou o ornamento como insígnia

A questão da distinção social através do ornamento está intrinsecamente ligada à própria origem do termo. Aquele que é adornado ou decorado é aquele cujos méritos são reconhecidos no plano social. Warburg resume isso no fragmento 88: "O adorno é a primeira tentativa de individuação, mas o que é caracterizado por ele é a riqueza, e não a vontade da pessoa: o que a destaca" (Warburg, 2015, p. 90).

Em outras palavras, trata-se de um critério externo de reconhecimento social, através do qual o indivíduo é reconhecido como tal dentro de uma relação ou contexto de poder. Essa tentativa de reconhecimento se reflete na história da arte através da influência flamenga no Renascimento italiano do Quattrocento e está associada a um realismo ornamental e sua representação precisa e detalhada:

> A cidade dos ourives e tecelões [Florença] apreciava sobretudo o reflexo fiel e detalhado do personagem individualizado em traje da época, com traços calmos reproduzidos com cuidado. As tapeçarias da Borgonha e os retratos flamengos que ocupavam um lugar surpreendentemente importante na Florença dos Médici favorecem esse realismo do traje e da fisionomia (Warburg, 1990, p. 230).

Em outras palavras, o reconhecimento pela restituição precisa e ricamente ornamentada busca compreender a importância de um personagem em relação à sua riqueza (abundância de detalhes), mas também à sua integridade, a seu estatuto. Lembremos que o adorno implica no conjunto completo, na preparação concluída, tanto no plano material quanto moral. Portanto, a distinção está menos ligada a um processo de afirmação de singularidade absoluta do que à manifestação de uma identidade social, ou seja, ao reconhecimento de pertencer a um grupo social, como sugere o fragmento 124: "Afirmação de si mesmo e fortalecimento através do uso de uma in-

sígnia social; agregar-se como membro da maioria contra singularidades" (Warburg, 2015). A menção da insígnia não equivale a uma comparação infundada, mas à ampliação da definição de adorno para incluir todos os sinais distintivos[10]. Ao contrário das hierarquias tradicionais, Warburg mobiliza indiferentemente todos os suportes onde ornamentos notáveis são encontrados: bandeiras, brasões, *impresa*, *ex-libris* são a materialização de um encontro entre o domínio artístico e o domínio social e sua porosidade atestada.

Um ensaio de 1907 exemplifica esse ponto. Nesse texto, entendido por Warburg como como sintoma de uma crise nos valores da época, o autor analisa extensamente as últimas vontades de Francesco Sassetti, um florentino nobre e erudito. O historiador alemão é assim capturado pela recorrência de um motivo antigo: o da Fortuna, figura de "aparência ingenuamente ornamental" (Warburg, 1990, p. 181). Seguindo um método histórico-analítico dos escritos testamentários e epistolares, Warburg observa a originalidade dos ornamentos escolhidos para compor o brasão, elementos pagãos em vez de religiosos. Certamente, a reintrodução da Antiguidade nessa simbologia aplicada que é a arte do brasão serve à vontade de distinção social, transgredindo as convenções heráldicas em uso, através de um sincronismo inédito, a união entre mitologia e hagiografia cristã. A Fortuna personificada se une a São Francisco de Assis, o protetor de Francesco Sassetti. Mas essa dinâmica de distinção não se limita a uma afirmação de poder. A adição de uma nova figura às armas oficiais da família não corresponde apenas à representação simbólica de uma prosperidade nova, de boa fortuna, no cerne das prósperas atividades comerciais. Essa adição, para Warburg, sinaliza de forma mais profunda e psicológica a emergência de uma consciência de individualidade, um novo egocentrismo cuja singularidade exige novos modos de expressão, como "a aliança entre a sensibilidade popular pagã, a imaginação artística antiquizante e o humanismo teológico" (Warburg, 1990, p. 182), o que se traduz individualmente em um compromisso "entre a confiança 'medieval' em Deus e a confiança em si próprio do homem renascentista" (Warburg, 1990, p. 183). A escolha de uma ou outra figura não é meramente decorativa para Warburg, nem se interpreta à luz de um gosto eclético ou erudito. O adorno vestuário ou de natureza heráldica com fins sociais lança uma luz paralela sobre a psico-

10 Sobre essa ampliação, ver a entrada [*Parure*] no glossário proposto por L. Bonneau no apêndice de *Fragments sur l'expression* (Warburg, 1990, p. 305).

logia da época. Assim como não há ingenuidade ornamental, não há também transparência no brasão ou no *ex-libris* que não seja meramente ilustração de um complexo psíquico, mas que resulte sobretudo de uma lei de associação de símbolos empreendida pelo indivíduo.

O adorno como singularidade psicológica

Embora artificial, no sentido de resultar da aplicação de uma técnica humana, de perícia, o adorno é entendido por Warburg como uma "extensão inorgânica do indivíduo" (Warburg, 2015, p. 90) ou ainda como "órgãos indolores", isto é, o que influencia o movimento, a tradução visível de um movimento interior, o que confere uma forma gráfica à interioridade. Através dessa analogia com o vivo, Warburg busca traçar um paralelo entre os movimentos vitais e a possibilidade de sua representação de forma imagética[11]: "Uma peça de roupa é um indicador dinâmico ou não, conforme ela complique ou não a adaptação da pessoa que a veste ao fim pretendido" (Warburg, 1990, p. 182). Em outras palavras, mais do que pensar no drapeado segundo a modalidade etnográfica da roupa ou simplesmente como técnica de representação de um volume em um plano, Warburg busca circunscrever o efeito da vestimenta no corpo. Ele afasta, portanto, qualquer dimensão moral, no sentido em que a roupa seria uma restrição ou o resultado de uma convenção a ser respeitada: uma moral de decência. Ao contrário, ele se coloca imediatamente no plano de uma interação dinâmica, ou seja, de uma consideração material do adorno, no sentido em que ele é apreensível e manipulável, no sentido em que a vestimenta como adorno influencia por sua vez uma gestualidade, ao restringi-la. O adorno se relaciona, assim, com movimentos musculares de expressão ou de mímica de acordo com o léxico de Warburg[12]. Portanto, o ornamento não é compreendido como um acréscimo supérfluo ou menor cuja presença deve ser minimizada. O adorno como ornamento não é pensado em uma dialética do ocultar-mostrar, em um jogo de dissimulação e revelação, onde a roupa, de acordo com um certo ideal anatômico, deve esconder sua presença para

11 Ver em particular uma carta endereçada a C. Müller-Rastatt: "O que realmente me interessa é o paralelismo psicológico entre o movimento da vida dos indivíduos e o estilo do movimento na arte." Carta de 10 de outubro de 1907, citada por M. Ghelardi (2016, p. 87).

12 Sobre a questão da mímica, ver a entrada [*Mimique*] no glossário proposto por L. Bonneau, no apêndice de *Fragments sur l'expression* (Warburg, 1990, p. 302).

revelar o nu. Pelo contrário, no contexto da análise de Warburg, ele é considerado em sua plena positividade, como primeiro estágio simbólico, ou seja, como uma maneira de se situar no mundo. Usar um adorno é um meio de apropriação e autoconsciência para Warburg, é um meio de compreender sua própria diferença em relação ao mundo exterior, através da sensação de que o adorno materializa o perímetro de sua própria pessoa: "O primeiro estágio do símbolo. Como propriedade. Ferramenta, adorno. A subordinação corporal a algo de menor perímetro" (Warburg, 2015, p. 192). Essa relação com o adorno no plano da percepção - percepção de si mesmo - e da experiência vivida é prolongada no plano da representação. O adorno devolve à interioridade uma presença concreta, convertendo os impulsos da vontade em linhas gráficas, traduzindo a experiência vivida do espaço pela apreensão visual de uma superfície com contornos definidos, a do drapeado que excede o corpo. Mas essa expressão consagra uma distância progressiva da origem psíquica do movimento, à medida que se desvia em direção a uma amplificação do movimento. Ignorando o referente orgânico ou vital, o adorno já não é o indicador de uma animação ou de um movimento direcional, mas sim um simples jogo com as formas.

A falsificação do ornamento ou o devir-ornamental do adorno

O adorno é certamente uma extensão do indivíduo, mas uma extensão inorgânica que traz consigo o risco de um descolamento entre o adorno e a representação da interioridade do indivíduo, em outras palavras, a impossibilidade de intuir um vínculo efetivo entre a vida interior e sua materialização. O adorno é ao mesmo tempo uma solução técnica para a representação da animação interior, mas é também sua limitação, pois converte a expressão autêntica em uma representação estilizada, artificial e possivelmente autônoma. A solução enfatizada, especialmente pelo pintor-ourives Botticelli, é crítica e precária, pois já contém as sementes de sua possível dissolução, como aquela provocada pelo maneirismo, compreendido por Warburg de maneira hedonista, como uma autossatisfação de sua própria técnica e como exagero e esquecimento de uma ligação fundamental com a vontade. Ao deslocar o local de expressão do rosto para as margens, Botticelli confere aos ornamentos periféricos uma intenção superficial, de acordo com as leis da antropomorfização. Não há mais um vínculo evidente entre a vontade do

personagem e a estilização do ornamento, de modo que a representação da vontade por meio de amplificação e exagero ornamentais significa simultaneamente a perda do referente orgânico inicial. O fragmento 101 é explícito:

> Adorno e princípio de individuação. O adorno é o pomo da discórdia da restituição artística, pois reproduzir o exterior de um sujeito paramentado não resulta automaticamente em uma expressão sintomática das relações fundamentais de vontade da pessoa (Warburg, 2015, p. 94).

Warburg critica, em suma, uma legibilidade imediata do ornamento, que para ele não é o fóssil ou o resíduo de uma vontade petrificada, mas um motivo que gradualmente ganha autonomia. Longe de ser homogênea, a noção de adorno é polarizada, oscilando no tratamento artístico entre o registro ornamental e o registro expressivo. A expressividade autêntica do adorno reside em manifestar a individuação do personagem.

Essa polaridade do adorno parece introduzir tacitamente um ponto de vista marcante, o de relegar o jogo formal ornamental à insignificância, ao motivo que se afasta do esquema expressivo pelo qual o sentido de uma obra sempre remete à manifestação de um significado oculto: interioridade do personagem ou interioridade do artista. O pintor não pintaria a si mesmo? A abordagem warburguiana é mais matizada do que uma condenação direta de uma estética superficial. O historiador da arte não ignora a efetividade do ornamento no plano estético. Ele reconhece a fascinação exercida pelas linhas serpentinas, arabescos e expressões amplificadas do ornamento sobre o olhar dos espectadores. No entanto, ao contrário das abordagens anteriores ou contemporâneas (Jones, 2001), estilísticas e classificatórias, Warburg não explica a impressão vívida deixada pelo ornamento ilustrando exaustivamente seu modo operacional, que é o da variação, mas conectando o ornamental a um princípio mais amplo: o processo antropológico do símbolo. Inspirando-se nos trabalhos de Vischer, que ele cita várias vezes, Warburg caracteriza o ornamental menos a partir de uma função transitiva (a de dar conta de um significado) do que de uma função reflexiva: a de criar uma distância por meio do gesto repetido em relação a si mesmo, o primeiro marco da consciência. Fortemente ancorada no gesto artístico, essa função do ornamento diz respeito apenas indiretamente ao espectador e, portanto, deixa de lado a questão de uma recepção singular do ornamento. O olhar do espectador,

afinal, acaba por imitar ficticiamente, pelo olhar, o gesto do artista, que aflora nas linhas gráficas do ornamento.

Sem estabelecer uma hierarquia entre duas facetas do adorno, a expressiva e a ornamental, Warburg admite dois pontos de vista - o decorativo e o psicológico - que, de acordo com os textos, podem parecer opostos ou pertencer à mesma abordagem. Nos últimos aforismos de *Fragments sur l'expression*, a análise do ornamental é gradualmente legitimada ao ser reintegrada ao método antropológico adotado por Warburg. Nessa perspectiva, o ornamental, isto é, a representação de um movimento sob uma forma gráfica e sem um referente vital, torna-se significativo, não tanto intrinsecamente à representação, mas no plano da morfologia dos símbolos. A inadequação entre o conteúdo psicológico e os meios de expressão aparece não como a negação de uma expressividade autêntica, mas como uma crise, um indicador de uma transformação na relação do indivíduo com o mundo.

A ambivalência do drapeado ou a polaridade do ornamento

Paliativo universal e vazio superlativo: a ambivalência do drapeado

Se o drapeado expressa a singularidade do indivíduo, especialmente no plano social e em certa medida no plano psicológico, encontramos em *Fragments sur l'expression,* e de forma pontual nos ensaios posteriores de Warburg, uma caracterização menos positiva do drapeado, ou pelo menos oposta a essa primeira acepção. O fragmento 40 ilustra exatamente esse ponto:

> Precisamente onde a arte atenuava a insuficiência da caracterização pela adição de um filactério escrito ou de uma caracterização determinada por tal legenda (ou pela Bíblia), o drapeado em movimento desempenha agora a função de meio convencional (de paliativo universal) (Warburg, 2015, p. 64).

Com o filactério, a imagem era sustentada pela escrita - nome, divisa ou palavra transcrita - de forma a facilitar o reconhecimento dos personagens, seu papel e participação na história. Segundo Warburg, o drapeado assume essa função a partir do Quattrocento. Mas filactério e drapeado possuiriam realmente uma função equivalente? Apesar de uma semelhança formal, sobretudo no nível do trabalho de espirais e curvas, filactério e drapeado não

empregam um processo semelhante de determinação. O filactério pressupõe uma relação transparente e indivisível entre a escrita e a imagem, enquanto o drapeado tende a uma exteriorização do afeto através de sua amplificação até sua separação pela criação de uma forma autônoma. Warburg parece hesitar em relação à qualificação do drapeado: entre uma determinação precisa do estatuto do personagem de acordo com sua concepção de adorno como princípio de individuação, ou simples elemento de pontuação[13], de cesura ou de transição visual na economia da tela. De fato, a noção de paliativo universal ecoa outro qualificativo também usado por Warburg, o de "vazio superlativo". Ambos se assemelhariam mais à ideia de que o drapeado, como ornamento, corresponderia, dentro das leis da arte destacadas por Warburg, a um desejo de preenchimento, vazio de qualquer conteúdo significativo, e não à determinação individual de um caráter ou caracterização psicológica. Como explicar a coexistência desses dois valores contraditórios? Mais precisamente, como o drapeado pode ser tanto a expressão singular do caráter quanto a negação de tal determinação? Na realidade, trata-se de distinguir aqui dois planos: tanto a análise local e histórica da obra quanto a possibilidade de considerar o drapeado como exceção significativa; e depois o plano geral e antropológico dos processos de simbolização onde a progressão do estilo ornamental deve ser interpretada como a afirmação progressiva de um domínio da natureza e, paralelamente, como o reconhecimento do mundo como inofensivo: "O arabesco parte de um ponto fixo e se desdobra sem fim ou retorna sobre si mesmo - prazer do movimento inofensivo" (Warburg, 2015, p. 82).

A coexistência desses dois valores enfatiza a natureza fortemente heterogênea da noção de ornamento, uma noção polarizada, cuja diversidade semântica é bastante difusa nos ensaios completos de Warburg e só aparece de forma mais explícita em *Fragments sur l'expression*.

Do ornamento ao ornamental, do motivo ao movimento

A dupla valência do drapeado como princípio de individuação e vazio superlativo se reflete no plano conceitual, ou ao menos teórico,

13 Sobre o drapeado como transição rítmica, ver Warburg (1990, p. 66): "Drapeado florentino em geral. Comparações: Para o significado da roupa (compulsão de finalização, compulsão de humanização). Algo análogo: O destaque das palavras importantes. O ponto de exclamação".

através da elaboração sucessiva de duas categorias: o ornamento e o ornamental[14]. Essas duas categorias não resultam de uma abordagem axiológica, embora a apresentação resumida do ornamental no fragmento 58 possa sugerir o contrário, apresentando o ornamental como o fim da arte, senão sua degeneração:

> Ápice e decadência da arte do desenho.
> (Espectador e arte) Obra de arte considerada como um objeto inimigo na série de coisas - apogeu. Identificação com a atividade artística (no sentido em que ela faz mosaico com as obras conhecidas) decadência (arte ornamental) (Warburg, 2015, p. 74).

Mais do que degeneração, deve-se compreender melhor a transformação de um estado da arte e a modificação de um desígnio da prática artística. A ideia de transformação da arte não se sobrepõe, no entanto, à concepção de uma transição entre duas épocas com estéticas definidas, entre dois tipos artísticos à maneira de Wölfflin, que estabelece uma separação entre Renascença e Barroco através da determinação de critérios discriminantes definitivos. Segundo Warburg, o ornamental é menos um indicador histórico que permite delimitar um período específico e definir a identidade de um movimento estético, do que um sintoma de uma crise interna à arte, já presente no Renascimento. O ornamental é, de fato, um fator de variação, mas de forma pontual e local, através da introdução de tensão e de desequilíbrio na representação. Warburg explica a transição do ornamento para o ornamental por meio de duas causas subjacentes:

- A primeira é a repetição de um motivo e seu exagero, levando a um desequilíbrio entre figura e ornamento
- A segunda envolve uma mudança de referência: menos uma referência afetiva do que técnica.

Assim, com o ornamental, já não se trata de dar forma a um afeto e estabilizá-lo em um motivo definido. Pelo contrário, o referente torna-se um gesto técnico, o próprio gesto repetitivo, fonte de prazer, como um sinal lateral de certo domínio sobre o mundo:

14 Para retomar a distinção entre ornamento e ornamental, ver Golsenne (2013, p. 31-40).

> O prazer proporcionado pela linha que avança tem isso de semelhante com o ornamento, que a imagem não invoca uma comparação com a vida real, mas, pelo contrário, o espectador se identifica com a atividade do artista (puro prazer de preencher); e tem isso de diferente: que os motivos singulares não são repetidos com os mesmos contornos, mas, partindo de um ponto dado, mudam constantemente de direção (Warburg, 2015, p. 70).

O ornamental já não pertence ao domínio da expressão de caráter, da exteriorização imediata de um afeto, uma vez que a forma ornamental está separada de sua origem psicológica, ou seja, da vontade do indivíduo. Da repetição do ornamento, já não se pode retroceder à sua causa inicial, o paralelo entre a vida e a arte está quebrado. A relação com a obra de arte em si é transformada: de uma relação empática (como a possibilidade de reconhecer a vida), passamos a uma relação puramente estética, ou seja, à apreciação do estilo. Portanto, o ornamental deve ser compreendido precisamente como uma força geradora de novas formas variadas e híbridas, em vez de um conjunto unificado de caracteres formais. O exemplo das gravuras do calendário de Baldini, retirado do ensaio *Art italien et astrologie internationale* ilustra isso:

> No meio do círculo de Vênus, vê-se uma pequena figura feminina rígida dançando: uma mulher com traje borguinhão, usando o reconhecível chapéu francês *hennin* com seu lenço; sua aparência externa é suficiente para provar que Baldini-Botticelli deve ter aderido a uma versão borgonhesa do modelo nórdico. A segunda edição desta gravura, alguns anos depois, revela a tendência e a essência dessa mudança estilística que ocorreu no início do Renascimento em Florença. A lagarta borgonhesa, firmemente enclausurada em seu casulo, deu origem à borboleta florentina, a ninfa com penteado alado e vestimenta flutuante da Mênade grega ou da Vitória romana (Warburg, 1990, p. 214).

O compromisso entre duas influências antagônicas revela, segundo Warburg, a criação de um novo estilo, ou seja, a necessidade de gerar novas formas. Tal concepção do ornamental não se reduz necessariamente à constatação de um declínio na arte; ao contrário, a ampliação de certos motivos e a expressão superlativa do movimento por meio do drapeado constituem novos elementos disponíveis para representar experiências sensoriais e psicológicas inéditas, uma vez que esses motivos congelados representam

os tipos a partir dos quais o indivíduo pode representar, isto é, distanciar-se das experiências patéticas mais intensas. Nesse contexto, o drapeado é menos a expressão de singularidade do que a constituição de uma forma tradicional, uma fórmula artística. Essa convergência entre o ornamental e o tradicional é a conquista teórica mais significativa de Warburg, um desenvolvimento teórico posterior conhecido pelo termo "fórmula de *páthos*" [*Pathosformel*], em que forma e conteúdo são indissociáveis, sem no entanto serem determinados. O exemplo mais famoso da fórmula de *páthos* é a ninfa florentina, cujo significado não pode ser detalhado; é essencialmente a exaltação da energia vital através da qual o indivíduo expressa uma crise. No Atlas Mnémosyne, Warburg (2012, p. 140) especifica outra vez o estatuto da ninfa, cujo drapeado agitado é o sinal de reconhecimento, um sinal da vida em movimento, traçando sua trajetória na história da arte por meio de uma série de imagens, representando suas transformações, metamorfoses, retomadas e degradações. Desde a forma arquetípica da Vitória romana, a fórmula do triunfo, até o afresco de Ghirlandaio, sob a figura de uma serva canéfora, até a semeadora de trigo de Oscar Roty nos selos franceses[15], todas essas figuras são a estilização de uma mesma força, cuja intensidade repousa não apenas na introdução de uma dinâmica, mas no valor simbólico no sentido que Warburg dá a esse termo, como a absorção de reações humanas primitivas ou energia polarizada. Consequentemente, a perturbação estilística introduzida pela ninfa na representação também deve ser entendida como a reaparição ou sobrevivência [*Nachleben*], nos termos de Warburg, de experiências psíquicas arquetípicas, cujo valor - necessariamente ambivalente - depende do contexto e do espaço da representação em que reaparecem[16]. A serva canéfora, reminiscência da vitória alada no afresco de Ghirlandaio, intensifica o sentimento de triunfo no quarto de Elizabeth, onde o nascimento de João Batista corresponde à antecipação da vinda de Cristo, por exemplo; mas, inversamente, a moralização dessas figuras na Idade Média transforma as dobras flutuantes dos drapeados em golas rígidas, privando o drapeado de uma força expressiva.

15 Ver A. Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, prancha 77, p. 184.

16 "Para Warburg, a ninfa simultaneamente uma espécie de dínamo energético portador de um valor estilístico eminentemente 'subversivo' e um símbolo capaz de absorver e domesticar [...] reações primitivas que sobrevivem como espécies de arquétipos na experiência humana" (Ghelardi, 2016, p. 100).

Conclusão

A análise dos textos de Warburg coloca em evidência a natureza composta do ornamento. Oscilando entre a função de detalhe e o signo particular das leis da arte, o ornamento, acima de tudo, desempenha o papel de revelador. As transformações estilísticas das quais ele é portador fornecem informações sobre a intenção dessa vontade artística que anima o ser humano e sobre os meios de que o indivíduo dispõe para representar uma interioridade vívida. Nesse contexto, o drapeado exemplifica de forma complexa a função do ornamento no cruzamento entre a expressão autêntica de uma experiência afetiva e a impressão vívida proporcionada por um jogo formal. Ao fazê-lo, qualquer concepção ingênua do drapeado é flexionada a favor da ênfase em sua natureza plural, abrangendo tanto as questões estilísticas inerentes à representação quanto as questões psicológicas relacionadas à projeção de seu próprio corpo e de suas possibilidades.

Referências

Alberti, L. B. (2004). *La Peinture*: *Texte latin, traduction française, version italienne*. Seuil.

Didi-Huberman, G. (2003). The imaginary breeze: Remarks on the air of the Quattrocento. *Journal of Visual Culture*, 2(3), 275-289. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412903002003001

Ghelardi, M. (2016). *Aby Warburg ou la «lutte pour le style»* (Jérôme Nicolas, Trad.). L'écarquillé.

Golsenne, T. (2013). Le «pathos décoratif» italien du *Quattrocento* selon Aby Warburg. In R. Dekoninck, C. Heering & M. Lefftz (Eds.), *Questions d'ornements* (XV^{e}-XVIII^{e} siècles) (pp. 31-40). Brepols.

Hagelstein, M. (2013). Aby Warburg, science du détail et éléments secondaires. In L. Belloï & M. Hagelstein. *La mécanique du détail: Approches transversales* (pp. 191-202). ENS Éditions.

Jones, O. (2001). *Grammaire de l'Ornement*: *Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*. L'Aventurine.

Mangold, M., & Roeck, B. (Eds.). (2018). *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versauch* (Jacob Burckhardt Werke: Kritische Gesamtausgabe, band 4). C.H. Beck; Schwabe.

Papapetros, S. (2013). Warburg, lecteur de Semper: Ornement, parure et analogie cosmique (Marie Sanquer & Anika Schwarzwald, Trads.). *Images Re--vues*, *4*. https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2862

Semper, G. (1856). *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmukes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*. Verlag von Meyer & Zeller.

Warburg, A. (1990). *Essais Florentins*. Klinckesieck.

Warburg, A. (2015). *Fragments sur l'expression*. L'écarquillé.

Warburg, A. (2012). *L'atlas mnémosyne*. L'écarquillé.

RESENHA

QUE EMOÇÃO! QUE EMOÇÃO?

Thiago Abercio Cordeiro de Oliveira[1]
Flávio Weinstein Teixeira[2]

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* (Cecília Ciscato, Trad.). Editora 34.

Resumo: Qual o papel das emoções na vida humana? Para sugerir algumas respostas a essa questão central do ensaio *Que emoção! Que emoção?,* o historiador da arte e filósofo das imagens Georges Didi-Huberman parte de algumas ideias fundamentais presentes na filosofia ocidental questionando posições racionalistas que opõem emoção e ação, e, sobretudo, inter-relaciona as ideias discutidas com algumas imagens e obras de arte que evocam em nós não só emoções, mas o potencial coletivo e político do *sentir*.

Palavras-chave: Emoção; imagem; obras de arte; movimento.

Abstract*:* What role do emotions play in human life? To suggest some answers to this central question in the essay What emotion! What emotion?, art historian and philosopher of images Georges Didi-Huberman starts from some fundamental ideas present in Western philosophy, questioning rationalist positions that oppose emotion and action, and, above all, interrelates the ideas discussed with some images and works of art that evoke in us not only emotions, but the collective and political potential of *feeling*.

Keywords*:* Emotion; image; works of art; movement.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco. ORCID: 0009-0009-8287-3473

2 Professor Associado do Departamento de História. Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: flavio.teixeira@ufpe.br ORCID: 0000-0003-4468-7329

A obra do historiador da arte e filósofo das imagens Georges Didi-Huberman recepciona aspectos e elementos diversos nas ciências humanas. Como um crítico dos pressupostos filosóficos que durante muito tempo fundamentaram a história da arte enquanto disciplina, esse pensador tem se destacado como um intelectual que tenta pensar o objeto da imagem a partir de cruzamentos com outros saberes, especialmente a psicanálise, a literatura e a antropologia.

O historiador da arte francês tem sido compreendido como um pensador pouco ortodoxo. Apresentando um pensamento ensaístico e poético, suas obras sugerem a noção benjaminiana de anacronismo no fazer visual e histórico. Para compreender o pensamento e teoria das imagens propostos por Georges Didi-Huberman, é necessário analisar a noção de *montagem*, não apenas como procedimento estético, mas como processo intelectual e como prática, em "[...] que lidamos com imagens, baseados na combinação do *ver* [*voir*] e do *saber* [*savoir*], do olhar e do conhecimento", como observa a professora e pesquisadora de teoria crítica e estudos literários Sigrid Wiegel (2020, p. 43, tradução nossa).

Tal abordagem compreende a relação passado-presente não em termos temporais, mas em termos de imagem, como uma espécie de *constelação*. As imagens são abordadas de modo a construir uma montagem que ultrapassa as barreiras de uma teoria estética em prol de um conhecimento mais aberto e transversal às ciências humanas.

É partindo dessa nova forma de compreender as imagens que Didi-Huberman se pergunta sobre as emoções, com um título, por sinal, incômodo e instigante. O ensaio é mais uma demonstração de que o historiador da arte francês enfatiza aquilo que o pesquisador José Luís García denomina de "estatuto imaginal da política" (Garcia, 2017, p. 95), ampliando o que antes permanecia apenas na dimensão política das imagens, para a dimensão visual da política. Aqui, as imagens, e as emoções, tomam posição.

O que são as emoções? Essa é a pergunta que o historiador nos questiona nesse pequeno ensaio que se baseou numa conferência pronunciada em 13 de abril de 2013 no teatro de Montruil, nos arredores de Paris. O título do livro já nos coloca um caminho a perscrutar: todos conhecemos e expressamos emoções, das mais simples às mais complexas, no entanto, somos nós que as "temos" ou são elas que nos "têm"? Nós as sofremos passivamente

(o *pathos*) ou elas nos emocionam — *moção* —, nos movem à ação? Há uma dimensão política nas emoções sentidas subjetivamente?

O historiador inicia o seu ensaio analisando a imagem fotográfica intitulada "Criança em prantos", de Oscar Gustavo Reijlander, imagem presente na obra *The Expression of Emotions in Man and Animals*, de Charles Darwin (1915). A fotografia mencionada tirada no século XIX, em torno de 1870, mostra uma criança em prantos, sem entender muito bem o que está acontecendo, o que não a impede de expressar o que sente: o choro. A partir dessa imagem, Didi-Huberman (2016, p. 10) nos diz que, semelhantemente a imagem, a emoção nasce como espanto [ponto de exclamação], "[...] de repente nos damos conta de que somos possuído por elas, [...] me espanto diante dessa experiência e, mais ainda, eu me espanto diante de sua intensidade".

Logo em seguida o historiador nos afirma que o gesto de espanto pode ser uma questão filosófica caso seja possível que ela se prolongue em uma pergunta: que emoção? O ponto de exclamação só pode ser filosófico até o fim se for seguido de uma pergunta. Nesse ponto, já é possível perceber o percurso que Didi-Huberman deseja nos conduzir.

Assim como Darwin, o historiador afirma que chorar é um ato primitivo, mas analisa esse princípio por uma razão distinta do que fora sugerida pelo naturalista britânico. Enquanto Darwin se ampara nas fotografias encomendadas para o seu livro a fim de demonstrar que o choro é primitivo por nos tornar inferior e menos racionais — como os animais, crianças, mulheres, os idosos e os não europeus —, Didi-Huberman afirma que as emoções fazem parte de nós e nos movem.

A emoção compreendida como *páthos* (paixão, voz passiva) colocada em oposição ao *logos* (razão, voz ativa) foi uma das principais razões para que as emoções fossem vistas como uma dimensão a ser rejeitada, algo patético no sentido pejorativo do termo. De Aristóteles a Kant, a emoção foi considerada um impasse com desdobramentos na linguagem, no pensamento e na ação. Ao sentir as emoções, somos incapazes de agir, premissa esta que Didi-Huberman diz que parte de um viés negativo. O filósofo Immanuel Kant, por exemplo, define a emoção como um "[...] 'defeito da razão', uma 'impossibilidade' de refletir e, até mesmo, uma 'doença da alma' [...] são 'emoções que ameaçam a própria vida'" (Didi-Huberman, 2016, p. 21-23). Do ponto de vista visual, esse ideal é fortemente evocado na escultura que remete ao episódio famoso da guerra de Tróia, em que Laocoonte e seus

filhos[3] são paralisados e impedidos de agir — até a morte — por serpentes enviadas por Atena. No entanto, afirma Didi-Huberman, tal visão é um equívoco dos filósofos clássicos sobre o papel que a emoção possui e, portanto, deve ser superado.

Em contraposição à ideia racionalista — muito kantiana, por sinal — de que a idade racional e adulta deveria nos fazer reprimir as emoções, o historiador da arte francês percorre as ideias de alguns filósofos e pensadores como Hegel, Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Maurice Marleau-Ponty, Sigmund Freud e Marcel Mauss, sugerindo que as emoções são uma abertura para percebermos o mundo, um movimento para fora de si, ainda que ela esteja em nós - ela está em mim e fora de mim. É em Hegel, por exemplo, que o *páthos* passa a ser visto sob outros prismas, com dignidade diante do logos; os seres vivos, diz Hegel, possuem o privilégio da dor. É possível observar também que as emoções, o *páthos*, também recebe novas leituras em Nietzsche, ao julgar que são as emoções a "fonte original" de toda e qualquer manifestação artística. As emoções, portanto, passam a ser repensadas e consideradas "[...] gestos ativos" (Didi-Huberman, 2016, p. 24).

A emoção, nessa perspectiva, ganha movimento, passa a ser uma e-moção, uma *moção*, que nos permite ser atravessados ao mesmo tempo exterior e interiormente. Quando somos tomados por uma emoção, nossa alma e corpo se movem em direção a algo ou alguém. O choro ou a dor, por exemplo, são aberturas efetivas ao mundo. Citando Freud, Didi-Huberman (2016, p. 26) menciona uma contribuição importante da psicanálise em relação às emoções que nos tomam: "[...] Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim*". A emoção como um movimento para *fora de mim mesmo* está presente nas mais diversas expressões de arte, como no filme do cineasta Pasolini chamado *A raiva*[4], longa que nos chama a atenção para um fotograma em que vemos uma mulher que acaba de saber que perdeu o seu marido num acidente, o seu olhar na imagem parece dirigir para nós sua dor e raiva, mas ao mesmo tempo algo entre essas duas emoções que nos encara e nos fere.

---

3 Anônimo romano, a partir de um original grego do século III a.C., Laocoonte e seus filhos, mármore, c. 50 d.C. Roma, Musei Vaticani.

4 Pier Paolo Pasolini, catástrofe das Minas de Morgnano (esposa de mineiro), fotograma de *A raiva*, 1962-1963

Citando Gilles Deleuze, o historiador francês afirma que a emoção não diz "eu"; ela não é da ordem do "eu", mas do evento. Mesmo em enterros, fica claro que, mesmo os mais jovens, exprimem gestos mais antigos que eles mesmos, gestos que são "[...] como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa - e muito inconsciente" (Didi-Huberman, 2016, p. 32), chegando até mesmo a sobreviver em nós como fantasmas que nos perseguem, ainda que sejamos incapazes de observá-los. São emoções que se corporificam individual e coletivamente.

Nesse mesmo ponto de compreensão, o historiador observa que uma emoção que "[...] não se dirija a absolutamente a ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção - um movimento -, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos" (Didi-Huberman, 2016, p. 33). Uma emoção verdadeira se dirige sempre ao outro. As imagens cristalizam esse movimento ao longo da história, esses gestos e expressões coletivas. Essa cristalização visual das emoções são muito bem sintetizadas e reunidas pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg, em seu famoso atlas *Mnemosyne*. Não sem razão, o pensador coloca que a história das artes visuais pode ser lida como uma "imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos" (Didi-Huberman, 2016, p. 35).

É na imagem que partilhamos emoções ao mesmo tempo em que somos transformados por elas, aqueles que se emocionam. Nós olhamos, mas as imagens também nos olha a partir de nossa subjetividade, do ato de sentir. Por mais simples que sejam do ponto de vista visual, se houver experiência, haverá moção, comoção e transformação. Nenhuma imagem é tautológica em si mesma, pois

> [...] se há experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há portanto *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis (Didi-Huberman, 2010, p. 66).

Analisando alguns fotogramas do célebre filme do cineasta Serguêi Mikhailóvitch Einstein, *O encouraçado Potemkin*, Didi-Huberman nos diz que as emoções, assim como as imagens, além de nos moverem, nos transformam. A dor do luto, por exemplo, quando convertido em pensamento e ação, pode se transformar em cólera, e logo em seguida em desejo e ato revolucionário, uma busca por mudanças.

As emoções podem ser simples ou complexas, mas o que podemos dizer a partir da leitura deste ensaio é que as emoções são um privilégio de todos nós, seres que choram, se alegram e se comovem; esses gestos tão antigos, mas tão atuais, que estão presentes na história das artes visuais e que continuam sendo reforçados por nós, os sujeitos da história, por excelência.

Em tempos onde se fala cada vez mais em individualismos assim como na atomização das esferas públicas — fenômenos que geram isolamento e indiferença por parte dos entes sociais —, é preciso (re)afirmar as emoções como dimensão social e política comum que partilhamos. O ato de ver e o de sentir são indissociáveis, afinal é por meio da observação que reagimos ao *agora*. Numa série de dinâmicas políticas que apontam um tipo de sociedade como horizonte, o exercício de *sentir* se coloca como um potencial político coletivo que, a partir da emoção, imagina e cria outros modos de vida possíveis.

Referências

Darwin, C. (1915). *The expression of the emotions in man and animals*. D. Appleton and Company.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* (Cecília Ciscato, Trad.). Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (Paulo Neves, Trad., 2a ed). Editora 34.

Garcia, L. I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *Aisthesis*, (61), 93-117. http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.6

Wiegel, S. (2020). The readability of images (and) of history. In S. Cauwer & L. K. Smith (Eds.), *Critical image configurations: The work of Georges Didi-Huberman* (pp. 42-46). Routledge.