

**BERNINI E A CRÍTICA DE ARTE: ENTRE  
O DIÁRIO DE PAUL FRÉART DECHANTELOU  
E AS BIOGRAFIAS DE FILIPPO BALDINUCCI E  
DOMENICO BERNINI**

**BERNINI AND ART CRITICISM:  
BETWEEN PAUL FRÉART DECHANTELOU'S DIARY  
AND THE BIOGRAPHIES OF FILIPPO BALDINUCCI  
AND DOMENICO BERNINI**

Alexandre Ragazzi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo são considerados trechos de textos que revelam características marcantes do pensamento crítico de Bernini sobre as artes. O *Diário* escrito por Paul Fréart de Chantelou a respeito da viagem de Bernini à França é o ponto de partida; entretanto, tendo em vista o projeto classicizante com o qual seu autor estava envolvido, foi preciso verificar se as declarações de Bernini ali apresentadas podem ser aceitas como verdadeiras. Para isso, esse conteúdo foi confrontado com outras fontes, principalmente as biografias escritas por Baldinucci e Domenico Bernini. Através dessa análise, procurou-se chegar à compreensão de algumas das ideias de Bernini sobre as artes, assim como, a partir dos conceitos de imaginação e memória, de um aspecto importante de seu modo operativo.

**Palavras-chave:** Gian Lorenzo Bernini; Crítica de Arte; Literatura Artística;

**ABSTRACT:** In this article I consider excerpts from texts that reveal remarkable features of Bernini's critical thinking about the arts. Paul Fréart de Chantelou's *Diary* about Bernini's trip to France is the starting point; however, having in mind the classicizing project with which its author was involved, it was necessary to verify whether Bernini's statements presented

---

1 Professor Adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/UERJ). E-mail: alexandre.ragazzi@uerj.br. ORCID: 0000-0002-4259-5597.

in this text can be accepted as true. For that, its content was compared with other sources, mainly the biographies of Bernini by Baldinucci and Domenico Bernini. Through this analysis, I tried to understand some of Bernini's ideas about the arts as well as, taking into account the concepts of imagination and memory, a crucial aspect of his working process.

**Keywords:** Gian Lorenzo Bernini; Art Criticism; Artistic Literature.

Em *O ar e os sonhos*, de Gaston Bachelard, há uma passagem que pode servir como epígrafe para este artigo. Logo na introdução, ele diz assim:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante* (Bachelard, 2001, p. 1).

Durante toda sua vida, e mesmo já desde menino, Gian Lorenzo Bernini chamou a atenção por conta de sua capacidade inventiva. Essa qualidade, no entanto, foi associada por seus primeiros biógrafos à fé no cristianismo que lhe era peculiar<sup>2</sup>. Sua criatividade seria a expressão de uma profunda religiosidade. Exemplo emblemático dessa situação, que em certa medida foi acolhida pela crítica moderna, encontra-se na realização do *Martírio de São Lourenço* (1617, Uffizi, Florença)<sup>3</sup>. Segundo Domenico Bernini, seu pai teria colocado a perna em brasas para “experimentar o martírio do santo” – santo que era seu padroeiro – e, assim, conseguir retratar com o auxílio de um espelho as “dolorosas expressões de seu rosto” (Bernini, 1713, p. 15). Não importa que o semblante de São Lourenço na obra finalizada não revele qualquer sinal de sofrimento físico, mas antes um homem no momento em que acredita estar na presença

---

2 Cf. Baldinucci, 1682; Bernini, 1713. Cf. ainda a introdução de Delbeke, Levy & Ostrow, 2006, p. 15, assim como Damm, 2006.

3 Imagem recuperada de <https://www.uffizi.it/opere/san-lorenzo-bernini>, acesso em 29 de outubro de 2021.

do divino, com ele comunicando-se. Na verdade, essa ausência de correspondência entre texto e obra serve para demonstrar que Domenico Bernini conscientemente procurou relacionar a concepção de uma escultura extraordinária – a primeira grande obra de seu pai – com a religiosidade de Bernini.

Ainda sobre essa questão, é oportuno lembrar a *Santa Bibiana*, escultura que Bernini realizou entre 1624 e 1626 (igreja de Santa Bibiana, Roma)<sup>4</sup>. Já em sua maturidade, ao falar sobre esse “milagre da arte”, Bernini costumava dizer que não acreditava ter feito aquela obra, preferindo alimentar a ideia de que a própria santa havia esculpido a si mesma (Bernini, 1713, p. 42). Tratava-se de uma clara evocação da tradição medieval das imagens milagrosas produzidas sem a intervenção humana, as imagens denominadas como *acheiropoieta*. Todo o trabalho técnico que se destaca na intensa agitação do drapeado da túnica, manifestação física do arrebatamento espiritual oculto na expressão extática da santa martirizada, nessa narrativa autorizada pelo próprio Bernini era resultado da fé do artista, e não apenas de seu talento e conhecimento.

Isso posto, também é preciso considerar que Bernini era filho de um escultor, que iniciou sua formação ainda criança, e que passou longos anos estudando as esculturas clássicas de Roma e as obras dos mais renomados artistas do Renascimento em diante. Assim, embora sua religiosidade seja inquestionável, é possível pensar que ele possuía uma imaginação condizente com a definição dada por Bachelard, uma vez que operava de modo exemplar com essa ferramenta, reelaborando à sua maneira toda a tradição recebida.

Efetivamente, as imagens geradas a partir dos sentidos podem ser *deformadas* ou *mudadas* de forma intencional ou involuntária. No segundo caso, as falhas da memória – o esquecimento inconscientemente seletivo de partes de algo – fazem com que, sem perceber, o artista transforme a imagem primeira, e então o pensamento acaba criando algo novo em razão dessa capacidade involuntária de imaginação. Isso acontece porque a imagem primeira foi apreendida apenas parcialmente, de maneira que as partes faltantes, aquelas esquecidas, são preenchidas por outras. E embora o artista talvez julgue agir de forma consciente, na realidade não se dá conta de que trabalha a partir de uma ideia alheia, a qual o im-

---

4 Imagem recuperada de [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Saint\\_Bibiana\\_by\\_Bernini.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Saint_Bibiana_by_Bernini.jpg), acesso em 29 de outubro de 2021.

pactou sem que ele notasse ou da qual, mesmo tendo-a percebido no passado, já não se lembrava mais.

O escritor argentino Jorge Luis Borges, no conto intitulado *Funes, o memorioso* (1942)<sup>5</sup>, conta a história de Ireneo Funes, um jovem de memória prodigiosa capaz de reconstituir minuciosamente todos os acontecimentos que vivenciava. Podia reconstituir todos os seus sonhos e entressonhos, podia mesmo reconstituir um dia inteiro de sua vida, ainda que, naturalmente, também levasse um dia inteiro para isso. Essa hipermnésia, que deveria ser considerada uma vantagem extraordinária, é descrita por Borges com bastante comiseração, pois era o que impedia Funes de pensar. Como diz Borges, “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”. Pensar e imaginar são então atividades relacionadas à transformação e ao esquecimento, mas são também atividades que escondem uma sutil oscilação que vai do mais controlado engenho ao mais sincero iludir-se. O engenho apresenta-se quando o indivíduo, através da compreensão ou da intuição, domina o processo; a ilusão revela-se quando ele, pressunçosamente, acredita estar criando algo inteiramente original. Bernini sabia *esquecer diferenças*, sabia *deformar* e *mudar* imagens. Essa sua qualidade se fazia notar não apenas quando operava, mas em muitas das vezes em que emitia um parecer sobre as obras de arte que lhe eram apresentadas. O olhar dirigido para um detalhe de uma pintura ou o silêncio em relação a um artista consagrado podem ser pistas para se identificar as influências que ele procurou ou as influências que recebeu sem ter percebido<sup>6</sup>. Desse modo, os registros sobre o que Bernini pensava a respeito da pintura, da escultura e da arquitetura, quando devidamente analisados e contextualizados, constituem fontes importantes para a compreensão de sua própria produção artística, pois ajudam a delinear a imagem mental formada por ele antes de se lançar à sua transposição à matéria.

Feita essa brevíssima introdução, passemos ao período entre junho e outubro de 1665, quando Bernini, com a devida autorização do papa Alexandre VII, residiu em Paris a convite de Luís XIV e de seu ministro Jean-Baptiste Colbert, há pouco nomeado *Superintendente das Construções do Rei*. Chamaram o

---

5 Borges, 2009, p. 583-590.

6 A propósito do conceito de influência, cf. Kim, 2014, p. 11-38 (capítulo 1: *Mobility and the problem of “influence”*) e Baxandall, 2006, p. 101-105 (*Digressão contra a noção de influência*).

artista à França na condição de arquiteto; de fato, desde o ano anterior Colbert trocava correspondências com Bernini a respeito de um projeto para ampliação e modernização do edifício do Louvre. A intenção do rei e do ministro era fazer do Louvre um exemplo para toda a Europa, uma obra que exibisse a potência da nação francesa e que fosse, ao mesmo tempo, um retrato do espírito audacioso do jovem monarca.

No dia 1º de junho, Paul Fréart de Chantelou, que então ocupava um dos cargos de mordomo do rei, foi designado por Luís XIV para, no dia seguinte, receber Bernini nos arredores de Paris, ao sul da cidade. Não apenas isso, Paul de Chantelou deveria ciceronear o artista e sua comitiva durante toda a estada, providenciando tudo o que ele precisasse e servindo-lhe de intérprete. Considerando o perfil intelectual de Paul de Chantelou, tratava-se de uma escolha natural. Ele havia morado na Itália em 1640 e entre o final de 1642 e maio de 1643. Lá conviveu, ao lado de seu irmão, Roland Fréart de Chambray, com personalidades do porte de Cassiano dal Pozzo, Jacques Stella, Nicolas Poussin e do próprio Bernini. Sua amizade com Poussin merece ser destacada, pois foram os irmãos Paul e Roland que convenceram o pintor a retornar à França entre 1640 e 1642 para decorar a Grande Galeria do Louvre; embora o projeto não tenha sido concluído, esse período foi de intensa atividade para Poussin. Além disso, Poussin realizou várias obras para Paul de Chantelou, incluindo uma série com os sete sacramentos e o famoso autorretrato de 1650 agora pertencente ao Museu do Louvre<sup>7</sup>. Enfim, Paul de Chantelou era um amante das artes, dominava a língua italiana e já conhecia Bernini. Era, portanto, a pessoa ideal para receber o artista, então aos 66 anos, no auge da fama, reconhecido como o maior escultor europeu vivo e o arquiteto que, em Roma, era o responsável pela execução da mais importante obra do ocidente, a Fábrica de São Pedro.

Apesar de alguns momentos em que a convivência diária entre Bernini e Paul de Chantelou gerou certos atritos, sobretudo por conta do temperamento forte do artista, os dois mantiveram uma bela amizade, a qual resistiu até mesmo à distância quando Bernini regressou à Itália, como prova a correspondência mantida entre os dois. Bernini confiava em Paul de

---

<sup>7</sup>Inv. 7302. Imagem recuperada de <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10065384>, acesso em 29 de outubro de 2021.

Chantelou. Ao lado do abade Butti<sup>8</sup> e do núncio Roberti<sup>9</sup>, foi a pessoa mais próxima de Bernini ao longo daqueles meses, tendo estado com ele praticamente todos os dias.

Diante dessa proximidade, Paul de Chantelou logo percebeu que se encontrava em uma situação privilegiada, gozando da intimidade de um grande artista, podendo observar de perto seus hábitos e seu modo de trabalho, com a oportunidade de conversar com ele e descobrir suas opiniões sobre as artes. Aparentemente seguindo um conselho de outro irmão seu, Jean Fréart de Chantelou, Paul de Chantelou então redigiu um diário em que anotou todos os acontecimentos que envolveram Bernini: os encontros com Luís XIV e com pessoas importantes da corte, as negociações sobre os projetos para o Louvre, os detalhes sobre a execução do busto do rei (1665, Palácio de Versalhes)<sup>10</sup>, as visitas a igrejas, palácios, residências privadas e instituições<sup>11</sup>. O conteúdo desse texto revela, com grande riqueza de detalhes, as relações sociais naquele ambiente, os conflitos de interesse, as vaidades e ambições. No terreno artístico, em termos práticos, não apenas a viabilidade dos projetos para o Louvre era discutida, mas também a presença de um artista italiano na França para conduzir uma obra de tamanha importância. Havia, é claro, várias pessoas contrárias a essa ideia.

O *Diário* ainda mostra que Bernini era requisitado a todo instante para elaborar os mais variados projetos particulares ou para dar seu parecer sobre obras de arte e sobre as construções que visitava. Tudo isso foi registrado por Paul de Chantelou, sendo de grande relevância os 23 encontros com Luís XIV, com destaque para os pormenores relativos ao método de trabalho adotado por

---

8 Francesco Butti chegou a Paris em 1645 acompanhando o cardeal Antonio Barberini. Foi incumbido pelo cardeal Mazarin de receber os artistas italianos que atuavam na capital. Exerceu um importante papel na introdução da ópera italiana na França.

9 Carlo Roberti de Vittori era núncio apostólico na França desde 1664; seria nomeado cardeal em 1667. Ele enviaria, durante a estada de Bernini em Paris, várias cartas com informações sobre o artista para a *Segreteria Apostolica* e para um dos filhos de Bernini, Pietro Filippo.

10 Inv. MV2040. Imagem recuperada de <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-532995-2C6NUoOM98AH.html>, acesso em 29 de outubro de 2021.

11 O texto foi publicado pela primeira vez no século XIX (Fréart de Chantelou, 1885). Até o momento inédito em português, o *Diário* foi traduzido por mim e agora se encontra em fase de revisão e elaboração da apresentação ao texto.

Bernini durante a execução do busto do rei, assim como para suas impressões sobre a arte do passado e do presente, as quais expressava quando fazia alguma visita ou simplesmente quando conversava sobre o tema com Paul de Chantelou.

Naturalmente, o *Diário* precisa ser considerado com as devidas ressalvas históricas. Como dito, logo no início do texto Paul de Chantelou afirma que a ideia para sua composição partiu de seu irmão Jean. Contudo, é mais provável que ele estivesse se preparando para atender a uma eventual requisição oficial, posto que a viagem de Bernini à França, de vultosos custos, constituía uma missão diplomática, uma tentativa de pacificar os ânimos de Luís XIV e Alexandre VII depois que a guarda corsa do papa assediou o palácio Farnese – a residência do embaixador francês em Roma – em agosto de 1662. Em 1664, Paul de Chantelou já havia produzido um documento semelhante a respeito dos serviços prestados quando da presença do cardeal legado Flavio Chigi na corte, o qual foi entregue ao rei em setembro de 1665<sup>12</sup>. A diferença é que, no *Diário*, Paul de Chantelou pôde unir o útil ao agradável, o registro oficial à descrição dos aspectos artísticos que marcaram a estada de Bernini na França.

De um lado, portanto, há características próprias de um relato oficial, uma espécie de prestação de contas do trabalho executado por Bernini. Sendo assim, é de se esperar que o conteúdo seja fiel aos acontecimentos, ao menos aos acontecimentos que não implicavam questões polêmicas, como era o caso das impressões de Bernini sobre a arte na França e, principalmente, na Itália. De outro lado, o *Diário* apresenta-se justamente como um compêndio do pensamento artístico de Bernini. Nesse sentido, não se pode deixar de levar em conta o contexto classicizante em que Paul de Chantelou estava inserido, o qual pode tê-lo influenciado a ponto de fazê-lo enxergar os fatos talvez de forma excessivamente parcial.

Para ser breve quanto a essa possibilidade, basta recordar que o classicismo de Paul de Chantelou estava profundamente entrelaçado ao de seu irmão Roland, que havia algum tempo vinha produzindo um conjunto de publicações destinadas a dar forma a um projeto de revalorização do classicismo

---

12 Cf. o *Diário* em 3 de setembro. A Biblioteca Nacional da França conserva três exemplares manuscritos desse relato, um dos quais está assinado por Paul de Chantelou. Cf. Fréart de Chantelou, 2001, p. 153, n. 1.

através da figura de Poussin<sup>13</sup>. Para eles, Poussin representava a salvaguarda do legado clássico da Antiguidade e do Renascimento, e, por legado clássico, entenda-se sobretudo Rafael. É por isso que em *Idée de la perfection de la peinture*, Roland de Chambray afirma que demonstrará seus conceitos a partir de obras de Rafael, “o mais perfeito dos pintores modernos”, e não de Michelangelo, artista que “fornecerá, através de suas extravagantes composições, a matéria adequada para encontrar a ignorância e a temeridade dos libertinos, que, pisoteando todas as regras da arte, seguem apenas seus caprichos” (Fréart de Chambray, 1662, prefácio)<sup>14</sup>. Tratava-se, como se pode perceber, do mesmo espírito polêmico que já começava a caracterizar as relações em torno da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*<sup>15</sup>.

Complementando esse projeto de reafirmação do clássico, vale lembrar que Roland de Chambray e Raphaël Trichet du Fresne foram os responsáveis pela publicação das primeiras edições impressas – em francês e italiano, respectivamente – do *Trattato della pittura*, de Leonardo da Vinci (1651a; 1651b). Como já abordado em outro lugar<sup>16</sup>, essas edições foram feitas a partir de um manuscrito que pertencia a Cassiano dal Pozzo e que havia sido ilustrado por Poussin; as gravuras que as ilustram foram realizadas a partir de desenhos de Charles Errard, que, por sua vez, inspirara-se nos desenhos de Poussin<sup>17</sup>. O interessante é que, quando comparadas as ilustrações produzidas no século XVII com os desenhos presentes no *Codice Urbinate Lat. 1270* (Vinci, 1995), logo se percebe que as preocupações de Leonardo com o movimento, a instabilidade e a agitação das figuras deram lugar a poses mais estáticas, revestidas de um classicismo atualizado.

Tendo isso em mente, é claro que as opiniões de Bernini sobre as artes presentes no *Diário* precisam ser muito bem ponderadas. Do contrário, não será possível dizer se correspon-

---

13 Cf. Fréart de Chambray & Euclides, 1663; Fréart de Chambray, 1662; Fréart de Chambray, 1650.

14 Cf. ainda p. 64 e seguintes para as duras críticas dirigidas a Michelangelo.

15 Cf. Lichtenstein & Michel, 2006, I, 1, p. 64, 75 e seguintes.

16 Cf. Ragazzi, 2019.

17 Cf. Barone, 2009.

dem ao pensamento do artista ou se são sobretudo a expressão das ideias de Paul de Chantelou e Roland de Chambray. Passaremos a ver, então, alguns aspectos do pensamento crítico de Bernini presentes no *Diário*, confrontando-os com o que foi registrado nas biografias do artista produzidas por Filippo Baldinucci e Domenico Bernini.

Como apontado na introdução da excelente coletânea sobre as biografias de Bernini, poucas vezes elas foram consideradas como fonte para circunscrever sua teoria artística<sup>18</sup>. Uma das razões para isso pode estar relacionada ao fato de que esses textos devem ser o resultado de uma iniciativa do próprio Bernini, que assim buscava reabilitar sua imagem depois dos ataques sofridos a partir do papado de Clemente X<sup>19</sup>. A reunião de documentos e os primeiros rascunhos do manuscrito original teriam sido iniciados pelo filho mais velho de Bernini, *Monsignor* Pietro Filippo Bernini, talvez já com o auxílio de Domenico Bernini. Depois, por volta de 1678, esse manuscrito teria chegado a Filippo Baldinucci, que o utilizou como principal fonte para sua biografia. Em razão desse caráter extremamente parcial, com a possibilidade de Bernini ter ditado a seus filhos parte de sua biografia de forma muito interessada, preferiu-se procurar pela teoria artística berniniana ora em sua religiosidade, ora no próprio *Diário* de Paul de Chantelou. O *Diário* é, de fato, mais abundante em informações. Mas passemos à análise de alguns trechos desses textos.

Tanto na biografia de Baldinucci quanto na de Domenico Bernini comparece a anedota segundo a qual Paulo V pediu que Bernini, então aos dez anos de idade, iria se tornar o Michelangelo do seu século<sup>20</sup>. Isso teria ocorrido depois de o papa pedir a Bernini que lhe desenhasse uma cabeça, ao que o menino teria perguntado que cabeça o papa desejava. Escolhendo uma cabeça de São Paulo, o papa teria dito: “se é assim, sabe fazer todas”. Paul de Chantelou menciona essa anedota em dois momentos<sup>21</sup>, mas, de maneira muito sintomática, elimina o comentário

---

18 Delbeke, Levy & Ostrow, 2006, p. 16.

19 Cf. Montanari, 2006; D’Onofrio, 1966.

20 Baldinucci, 1682, p. 4-5, 11; Bernini, 1713, p. 8-9, 11-12.

21 Cf. o *Diário* em 5 de agosto e 6 de outubro.

mais importante, ou seja, o que vaticinava que ele se tornaria o Michelangelo de sua época.

Efetivamente, Michelangelo assume o papel de principal referência para Bernini nas biografias, uma espécie de *alter ego* seu<sup>22</sup>. Isso se percebe sobretudo em Baldinucci, quando, logo no início do livro, ele afirma que Michelangelo havia restituído às artes do desenho, depois de um longo período de decadência e ruína, a dignidade da qual gozavam na Antiguidade, mas que se devia a Bernini sua manutenção naquele patamar<sup>23</sup>. Na historiografia de raízes florentinas apresentada por Baldinucci, conceber uma imagem de Bernini como herdeiro de Michelangelo e continuador de seu legado era o caminho natural a ser seguido. Afinal, Michelangelo, que havia recebido duas biografias ainda em vida, assim como Bernini havia sido o principal escultor de sua época, requisitado por papas e pela aristocracia.

Quanto ao *Diário*, no dia 11 de outubro Paul de Chantelou narra que Bernini, analisando os estudos de um promissor artista,

Contou que, quando jovem, foi aconselhado por Annibale Carracci<sup>24</sup> a desenhar a partir do *Juízo Final* de Michelangelo por ao menos dois anos para aprender sobre o conjunto dos músculos; depois disso, contou que Cigoli o viu desenhar a partir do natural na Academia e lhe disse: *Você é um malandro, não faz o que vê; isso é de Michelangelo*<sup>25</sup>.

Na narrativa classicizante de Paul de Chantelou, Bernini, orientado por Annibale Carracci, teria se deixado impressionar por Michelangelo, mas apenas em sua juventude. Como artista maduro e consagrado, Michelangelo teria sido substituído pelo próprio Annibale, como indica esta passagem do dia 5 de julho:

---

22 Cf. Ostrow, 2006.

23 Baldinucci, 1682, p. 3.

24 Sobre a impossibilidade de esse encontro ter ocorrido, cf. D'Onofrio, 1966.

25 Em italiano no original: *Sei un furbo; non fai quel che vedi, questo è di Michelangelo*. Todos os trechos do *Diário* presentes neste artigo foram traduzidos por mim; como dito, a tradução está em vias de finalização e será publicada em breve.

Retornando de Saint-Germain[-en-Laye], [Bernini] discorreu sobre a pintura, enaltecendo muito Annibale Carracci, dizendo que ele havia reunido em si a graça e o desenho de Rafael, a ciência e a anatomia de Michelangelo, a nobreza e o modo de pintar de Correggio, o colorido de Tiziano, a invenção de Giulio Romano e Andrea Mantegna; afirmou que Annibale havia extraído a sua *maneira* dos dez ou doze maiores pintores, como se, passando por uma cozinha em que cada uma dessas *maneiras* estivesse depositada em um pote distinto, ele tivesse pego uma colherada de cada para colocá-las todas em seu próprio pote<sup>26</sup>.

Com trechos como esse, Paul de Chantelou desejava minimizar a influência de Michelangelo sobre Bernini e preparar terreno para enaltecer seu verdadeiro herói, Poussin, algo que fez repetidamente ao longo do texto. Contudo, é bom lembrar que nas biografias Annibale é considerado por Bernini o quarto melhor pintor de todos – atrás de Rafael, Correggio e Tiziano<sup>27</sup> – e que Poussin sequer é mencionado.

Paul de Chantelou evitava, portanto, fazer de Michelangelo a principal referência de Bernini. Acontece que essa era uma vinculação incontornável, posto que aparentemente central para o próprio Bernini. De acordo com outra fonte, isto é, Charles Perrault, Bernini costumava recorrer a Michelangelo quando queria abonar o que dizia. Durante a estada de Bernini em Paris, Perrault atuava como administrador das construções reais; por conseguinte, precisou reunir-se muitíssimas vezes com ele para discutir a execução do projeto para o Louvre, o que foi bastante registrado ao longo do *Diário*, incluindo o acesso de fúria de Bernini no dia 6 de outubro. Em suas memórias, Perrault procurou traçar um retrato de Bernini, e ali ele conta que Bernini citava Michelangelo com frequência e que era comum ouvi-lo acrescentar às suas frases estas palavras: “assim como dizia Michelangelo Buonarroti” (Perrault, Charles & Perrault, Claude, 1909, p. 62).

---

26 Referência ao *tópos*, que remonta à Antiguidade, do modelo variado em oposição ao modelo único.

27 Baldinucci, 1682, p. 71; Bernini, 1713, p. 29.

Que isso foi verdadeiro pode ser verificado através de vários trechos do *Diário* em que Paul de Chantelou anotou que Bernini recorreu à autoridade de Michelangelo. Em 20 de setembro, um literato foi ao ateliê de Bernini, situado então no palácio Mazarin, para apreciar o andamento do busto de Luís XIV. Quando elogiou a facilidade com a qual ele trabalhava, Bernini “respondeu assim como, certa vez, sobre o mesmo tema, Michelangelo respondera a [Bartolomeo] Ammannati: *Nas minhas obras cago sangue*<sup>28</sup>”.

Em 25 de junho, Bernini reconhecia a excelência de Michelangelo na arquitetura e na anatomia – o que seria contestado na sequência por Paul de Chantelou por conta das musculosas figuras femininas –, mas não no resultado de suas pinturas e esculturas. Segundo o autor do *Diário*, Bernini disse que

[...] Michelangelo foi um grande escultor e pintor, mas, sobretudo, um arquiteto divino, uma vez que a arquitetura consiste inteiramente no desenho; que na escultura e na pintura ele não havia tido o talento necessário para fazer as figuras parecerem ser de carne, pois eram belas e dignas de consideração apenas em razão da anatomia.

Ainda no relato desse dia, Paul de Chantelou faz Bernini novamente evocar Annibale Carracci, dessa vez para criticar a anatomia das figuras de Michelangelo:

Continuando a falar sobre Michelangelo e suas obras, o *Cavaliere* disse que certa vez Annibale Carracci entrou na igreja de *Santa Maria sopra Minerva* junto de vários de seus discípulos. Dentre estes estava um florentino – grande apologista, conseqüentemente, de seus compatriotas –, que lhe perguntou: *Bem, senhor Annibale, o que me diz da estátua do Cristo? Cáspite*, respondeu-lhe Annibale, é de Michelangelo!; considerem bem sua beleza – disse, dirigindo-se ao grupo –; *mas, para apreciá-la plenamente, antes será preciso saber como eram os corpos naquela época*, concluiu Annibale, ironizando o fato de que Michelangelo não havia imitado a natureza.

---

28 Em italiano no original: *Nelle mie opere caco sangue*. Não há qualquer documento coetâneo de Michelangelo em que se lhe atribua tal frase. Contudo, em um registro mais elevado, Michelangelo valeu-se de um trecho da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o qual inscreveu na cruz que aparece ao fundo do célebre desenho da *Pietà* feito para Vittoria Colonna (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). O verso diz: *Non vi si pensa quanto sangue costa* (Não se atenta quanto sangue custa); cf. *Paradiso*, XXIX, 91.

Apesar das críticas, também no *Diário* Bernini identifica-se com Michelangelo, principalmente ao reconhecer a grandiosidade da escultura clássica e quando, adotando um tom de modéstia, imita Michelangelo nos lamentos acerca do resultado de suas obras. Ao ver um gesso do *Torso do Belvedere* em 6 de setembro, Bernini afirma que

[...] quando Michelangelo estava à beira da morte, disse ao cardeal Salviati, que o auxiliava, que se arrependia de apenas duas coisas na vida: de não ter cuidado da saúde como deveria e de morrer no momento em que começava a pronunciar as primeiras palavras em sua profissão.

Em várias passagens, Paul de Chantelou registrou a insatisfação de Bernini com suas obras, que considerava serem sempre inferiores ao que havia concebido na mente<sup>29</sup>. Pode-se aqui fazer uma relação com o célebre poema de Michelangelo – “Não tem o ótimo artista algum conceito / Que um só mármore em si não circunscreva / Com o que lhe excede, e a ele só chega / A mão que obedece ao intelecto”<sup>30</sup>. O bloco de mármore contém em potência todas as formas perfeitamente criadas na imaginação do artista, mas o problema é fazer com que a mão obedeça ao intelecto e elimine o excesso de matéria. Como aparar as diferenças e tornar visíveis as imagens *deformadas* e *mudadas* pela imaginação? Como se materializa uma ideia, como se concretiza uma intenção? Domenico Bernini afirma que certa vez o pai, passando pela *Fonte dos quatro rios*, na *Piazza Navona*, assim exclamou: “Oh, quanto me envergonho por ter operado tão mal!” (Bernini, 1713, p. 109). Ressentia-se de uma pretensa inabilidade

---

29 Cf. o *Diário*, e.g., em 23 de julho (“[Bernini disse] que amava suas obras, as quais, no entanto, não o satisfaziam plenamente, pois jamais se contentava com os resultados”), 25 de setembro (“[Bernini respondeu] que um homem inteligente jamais se satisfaz, pois a obra não corresponde à nobreza de sua ideia; que pela manhã, quando começa a trabalhar, enche-se de esperança de conseguir executar tudo o que tem no espírito, mas ao final da tarde se dá conta de que essa esperança não passava de uma ilusão, e isso, somado a um dia inteiro de trabalho, acaba por deixá-lo abatido”), 9 de outubro (“Disse que enquanto está trabalhando em uma obra fica razoavelmente satisfeito, mas afirmou que, ao concluí-la, chega a sentir um certo desgosto”) e 20 de outubro (“Contou que normalmente gostava de suas obras no início, mas que quando eram concluídas, o amor acabava, pois percebia que havia ficado muito distante da perfeição que havia ambicionado”).

30 *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / Ch'un marmo solo in se non circunscriva / Col suo soverchio, e solo à quello arriva / La man che ubbidisce all'intelletto.*

técnica e, assim, agia como Michelangelo, pois, embora plenamente ciente de que era o principal escultor de seu tempo, fazia questão de dizer que o muito que sabia na verdade era pouco.

Embora o *Diário* apresente diversos momentos com críticas a Michelangelo, e ainda outros em que Bernini se identifica com seu compatriota, é no gênero do retrato que a superação de Michelangelo se dá. Em 12 de agosto, Paul de Chantelou transcreveu uma fala de Bernini sobre o busto que diz assim:

Em relação ao rosto [do busto], [Bernini] acrescentou que somente poderia concluí-lo com a presença do Rei; que havia chegado àquele estágio em que o viam a partir da memória e de acordo com a imagem que havia formado e impresso em sua mente, desenhando no Conselho, como todos puderam ver, enquanto o Rei agia e falava normalmente, sem que precisasse permanecer em uma pose específica ou se sujeitar ao que quer que fosse. De outro modo, se o Rei estivesse em uma pose forçada ou sentado, não teria conseguido representá-lo de modo tão vivo. Além disso, afirmou que sequer havia utilizado seus desenhos para não fazer uma cópia de sua própria obra em vez de um original; que havia feito diversos desenhos apenas *para ensopar-se e embeber-se da imagem do Rei*<sup>31</sup>, conforme suas próprias palavras. Voltou a falar sobre a dificuldade de se fazer um retrato em mármore [... e] Acrescentou que Michelangelo jamais quis fazer [retratos em mármore].

É digno de nota nessa passagem o fato de Bernini afirmar que não utilizava os desenhos preparatórios<sup>32</sup>. Preferia confiar na memória, assumindo seus lapsos como fator positivo e determinante para a criação de uma obra de qualidade superior. Ao agir assim, conseguia *deformar e mudar* as imagens primeiras, entrelaçando o conhecimento à maneira do que foi pensado por Bachelard e Borges. Um interessante exemplo prático a propósito disso vem de um depoimento que Paul de Chantelou anotou em 6 de junho, quando Bernini diz que “algumas vezes é preciso em um retrato em mármore, para imitar adequadamente o natural, fazer aquilo que não está no natural”. Referia-se à

---

31 Em italiano no original: *per insupparsi et imbeversi dell'immagine del Re*.

32 Prática confirmada por Domenico Bernini (1713, p. 134).

coloração lívida que algumas pessoas exibem ao redor dos olhos; para bem representá-la, o escultor via-se forçado a escavar mais profundamente o mármore naquela região, algo que não se verificava no modelo retratado.

Ainda sobre o trecho de 12 de agosto, como acontece em muitos pontos do *Diário*, o discurso indireto é acompanhado por uma expressão em italiano para legitimar a narrativa. Notável o método operativo adotado, absolutamente inusitado para o séquito que acompanhava as sessões de pose<sup>33</sup>, que só causava menos espanto do que a atitude de Bernini ao desbastar o bloco de mármore, dali fazendo emergir a imagem do rei. Quanto à relutância de Michelangelo em fazer retratos, que chegou ao ápice nos propositalmente dessemelhantes retratos de Giuliano e Lorenzo de Medici para a Sacristia Nova, na igreja de *San Lorenzo*, em Florença<sup>34</sup>, convém aqui apenas lembrar que Vasari menciona um desenho de Tommaso Cavalieri feito por Michelangelo, que, no entanto, “nem antes nem depois fez o retrato de outra pessoa, pois detestava imitar o modelo vivo se este não possuísse uma infinita beleza” (Vasari, 1966-1987, VI, p. 110).

Desse modo, no discurso criado por Paul de Chantelou para o *Diário*, depois de um processo em que Michelangelo havia sido para Bernini razão de estudo, de crítica e de identificação parcial – posto que apenas no reconhecimento, carregado de falsa modéstia acerca dos próprios limites –, agora ele também era superado. Esse discurso não se limitava, portanto, à promessa presente nas biografias segundo a qual ele se tornaria o Michelangelo de seu século. Para Paul de Chantelou, Bernini era um escultor melhor do que Michelangelo.

Nesse mesmo sentido, vale destacar que a superação de Michelangelo dava-se através de um estudo apurado da natureza – e, por isso, as várias sessões de pose exigidas no caso no busto – aliado a um profundo conhecimento da estatuária clás-

---

33 Cf. o *Diário* em 14 de agosto: “O Rei enfim entrou na sala e o *Cavaliere* começou a trabalhar. Observou-o de diferentes ângulos, algumas vezes de baixo para cima, de perfil, de perto e de longe. Alguns jovens que estavam presentes, para os quais aquela situação era novidade, vendo o *Cavaliere* alternar tantos pontos de vista e com tamanha concentração, demonstraram grande vontade de rir; o próprio Rei teve dificuldade para segurar o riso, mas conteve-se, assim como os demais, de modo que o *Cavaliere* nada percebeu”.

34 Cf. Ragazzi, 2012.

sica. Como mostram as biografias, Bernini orientava seus discípulos a estudar a partir da natureza para que, com o olhar treinado, fossem capazes de encontrar as formas mais perfeitas das figuras<sup>35</sup>. Segundo Baldinucci, Bernini dizia que Michelangelo e os mestres da Antiguidade haviam procedido dessa maneira, discernindo a melhor atitude do modelo sem nada lhe acrescentar. Ainda de acordo com Baldinucci, ele costumava contar que, no tempo em que estudava a *Vênus de Medici*, notou que o gesto gracioso daquela figura também podia ser encontrado no natural, ainda que mediante muito estudo. Que o estudo das obras da Antiguidade fosse central para Bernini pode ser atestado quando Domenico Bernini afirma que, apesar do talento inato que fez seu pai prescindir de professores, mesmo assim ele passou anos estudando assiduamente as esculturas reunidas no *Cortile del Belvedere*, no Vaticano<sup>36</sup>.

Já no *Diário*, trechos como esses podem ser confrontados, por exemplo, ao posicionamento de Bernini expresso na visita que, em 5 de setembro, ele fez à *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paul de Chantelou conta que ele recomendou que os jovens começassem estudando baixos-relevos, estátuas e bustos antigos, e que apenas depois dessa fase fosse-lhes permitido exercitar-se a partir do natural, pois “a natureza quase sempre é fraca e mesquinha”. Aqui novamente é possível imaginar que o pensamento classicizante de Paul de Chantelou sobrepôs-se ao de Bernini. Contudo, excetuando-se o comentário depreciativo sobre a natureza, esse fato também foi registrado pelos acadêmicos na ata daquela sessão<sup>37</sup>. Paul de Chantelou exagera na desvalorização do modelo vivo<sup>38</sup>, é verdade, mas o método didático proposto por Bernini devia mesmo ser esse que deixava os estudos a partir do natural para um estágio mais avançado do processo formativo.

---

35 Cf. Baldinucci, 1682, p. 69-70; Bernini, 1713, p. 30.

36 Cf. Bernini, 1713, p. 5-6, 12-14.

37 Cf. Montaiglon, 1875, p. 290.

38 Ele volta a fazer críticas ao uso de modelos vivos por jovens e aos problemas do estudo a partir da natureza em 10 e 11 de outubro.

A partir dessas informações, percebe-se que há que se ter um certo cuidado para equilibrar o conteúdo expresso no *Diário* e nas biografias. Mesmo assim, consideradas as poucas passagens até aqui examinadas, agora é possível determinar com alguma segurança o quanto as declarações de Bernini sobre as artes presentes no *Diário* correspondem à realidade. Como visto, Paul de Chantelou estava envolvido em um projeto que tendia a desaprovar tudo o que não estivesse em diálogo com uma noção geral de classicismo, a qual passava pelos mais célebres exemplares da escultura da Antiguidade, por Rafael, Annibale Carracci e, sobretudo, Poussin. Por outro lado, o *Diário* apresenta-se tanto como registro oficial de Estado quanto como relato de um convívio íntimo e prolongado, rico em detalhes sobre o temperamento de Bernini, sem contar que provavelmente é a mais extensa e detalhada descrição do processo de realização de uma obra de arte – o busto de Luís XIV. As impressões de Bernini sobre as artes, mesmo que não devam ser assumidas como verdadeiras sem as devidas contextualizações – o que, de resto, vale para qualquer documento –, precisam ser cotejadas a outras fontes, como as biografias de Filippo Baldinucci e Domenico Bernini<sup>39</sup>. Assim, o *Diário* e as biografias poderão ser utilizados como fontes complementares para tentar traçar, ainda que de forma imperfeita, uma imagem do pensamento crítico de Bernini em relação às artes.

## REFERÊNCIAS

Bachelard, G. (2001). *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

Baldinucci, F. (1682). *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino – Scultore, architetto e pittore*. Firenze: Vincenzio Vangelisti.

Barone, J. (2009). Poussin as engineer of the human figure: the illustrations for Leonardo's *Trattato* (p. 197-235). In C. Farago (Org.). *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*. Aldershot: Ashgate.

---

39 Mas também o já citado Perrault (1909) e os textos de Pierre Cureau de La Chambre (1681; 1685).

Baxandall, M. (2006). *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bernini, D. (1713). *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma: Rocco Bernabò.

Borges, J. L. (2009). *Obras completas 1: 1923-1949*. (4a ed.). Buenos Aires: Emecé.

Damm, H. (2006). Gianlorenzo on the grill: the birth of the artist in his *primo parto di divozione* (p. 223-249). In M. Delbeke, E. Levy, & S. F. Ostrow. *Bernini's biographies: critical essays*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press.

Delbeke, M., Levy, E., & Ostrow, S. F. (Org.). (2006). *Bernini's biographies: critical essays*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press.

D'Onofrio, C. (1966). Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci, *Palatino*, 10, p. 201-208.

Fréart de Chantelou, P. (1885). *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne*. Paris: Gazette des Beaux-Arts.

Fréart de Chantelou, P. (2001). *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* (Édition de Milovan Stanić). Paris: Macula, L'Insulaire.

Fréart de Chambray, R. (1650). *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* [...]. Paris: Edme Martin.

Fréart de Chambray, R. (1662). *Idée de la perfection de la peinture*. Mans: Jacques Ysambart.

Fréart de Chambray, R., & Euclides. (1663). *La perspective d'Euclide, traduite en françois [...] et démontrée par Rol. Fréart de Chantelou sieur de Chambray*. Le Mans: Jacques Ysambart.

Kim, D. Y. (2014). *The traveling artist in the Italian Renaissance. Geography, mobility, and style*. New Haven and London: Yale University Press.

La Chambre, P. C. (1681). Éloge de M. le Cavalier Bernin, *Journal des Sçavans* (p. 52-59). Paris: Jean Cusson.

La Chambre, P. C. (1685). *Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du Cavalier Bernin*. [Paris]: s.n.

Lichtenstein, J., Michel, C. (Org.). (2006). *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648-1681* (Tomo I, Volumes 1-2). Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Montaignon, A. (1875). *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture: 1648-1792 – Tome I: 1648-1672*. Paris: J. Baur.

Montanari, T. (2006). At the margins of the historiography of art: the *Vite* of Bernini between autobiography and apologia (p. 73-109). In M. Delbeke, E. Levy, & S. F. Ostrow. *Bernini's biographies: critical essays*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press.

Ostrow, S. F. (2006). Bernini's voice: from Chantelou's *Journal* to the *Vite* (p. 111-141). In M. Delbeke, E. Levy, & S. F. Ostrow. *Bernini's biographies: critical essays*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press.

Perrault, Charles, Perrault, Claude. (1909). *Mémoires de ma vie / Voyage à Bordeaux (1669)*. Paris: Laurens.

Ragazzi, A. (2012). A viagem de Bernini à França: O busto de Luís XIV e algumas considerações sobre a arte do retrato (p. 36-44). *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura – O artista e a sociedade*. Juiz de Fora: LAHA/ICH/IAD/UFJF.

Ragazzi, A. (2019). Apagamento e vitalidade da tradição clássica no Brasil (p. 15-24). *Atas do XIII Encontro de História da Arte – Arte em confronto: Embates no campo da História da Arte*. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA.

Vasari, G. (1966-1987). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S.

Vinci, L. (1651a). *Traité de la peinture [...] traduit d'italien en françois par R[oland] F[réart] S[ieur] D[e] C[hambrey]*. Paris: Jacques Langlois.

Vinci, L. (1651b). *Trattato della pittura [...] novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti*. Paris: Giacomo Langlois.

Vinci, L. (1995). *Libro di pittura*. Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Firenze: Giunti.