

As metamorfoses do tondo de Piero di Cosimo do MASP

Inácio Schiller Bittencourt Rebetez
Universidade Estadual de Campinas

O tondo de Piero di Cosimo que pertence ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) foi submetido a diversas mudanças ao longo de seus quinhentos anos de história. Foi concebido para exercer uma “função” sagrada que alterou-se quando ele passou para ambientes seculares. E por conta da deterioração precoce de sua camada pictórica, a concepção originária do artista foi modificada por sucessivas restaurações. Logo, um estudo deste painel exige um conhecimento das transformações às quais ele foi submetido.

Palavras-chave: Piero di Cosimo; MASP; trocas culturais; restauração; “vida das coisas”.

The tondo by Piero di Cosimo that belongs to the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) was subjected to many changes throughout its five hundred years of history. It was conceived to perform a sacred “function” that was altered when it went to secular environments. And because of the precocious deterioration of its pictorial layer, the original conception of the artist was modified because of successive restorations. Therefore, a study of this panel requires knowledge of the transformations to which it was submitted.

Keywords: Piero di Cosimo; MASP; cultural exchanges; restoration; “life of things”.

O tondo “Virgem com o Menino, São João Batista criança em um anjo” (Imagem 1), que pertence ao MASP, assumiu diferentes “funções” e características ao longo de seus quinhentos anos de existência. Encomendada para um ambiente sagrado e tendo passado por diversas coleções públicas e privadas até ser colocada nos cavaletes de vidro do museu paulista em dezembro de 2015, sua relação com o público alterou-se substancialmente desde que a obra foi produzida no início do Cinquecento. E como o tondo apresenta graves problemas de conservação desde o século XVIII, restauradores de diferentes países e escolas criaram rostos, plantas e colinas nas regiões mais desgastadas da pintura.



Fig. 1 | Piero di Cosimo, *Virgem com o Menino, São João Batista Criança e um anjo*, c. 1505. Óleo e têmpera sobre painel, 129 cm de diâmetro. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia feita após o restauro de 2013 – 2014.

Como se sabe, existe a possibilidade de a obra do MASP ser a “Madonna em pé com o filho no colo”¹ que Vasari viu ou ouviu falar que estava no noviciado do convento de San Marco, em Florença. Mesmo que ainda não seja possível comprovar essa associação por meio de documentos, é “muito mais convincente”, como escreveu Padovani, que Vasari estivesse descrevendo o tondo de São Paulo e não o do Museu Hermitage, a única outra obra de Piero que possui uma Virgem em pé com Jesus no colo². Isso por que há na obra três menções ao Mistério da Encarnação (lagarta, giesta e justaposição do Menino com o livro de orações), que era “ardorosamente proclamado pelos dominicanos”³, o que torna a obra do museu paulista excepcionalmente adequada para o local onde estava a “Virgem em pé” mencionada por Vasari.

Considerando correta a hipótese, pode-se pensar qual seria a “finalidade” da pintura para o ambiente para o qual foi encomendada. No noviciado, deve-se aprender a “contemplar o mistério da salvação e a ler e meditar sobre as sagradas escrituras”⁴. O tondo do MASP, que possui dois animais e diversas plantas que contém “profundas referências teológicas”⁵, certamente serviria a este propósito.

Porém, a obra deixou a Itália relativamente cedo. As trocas culturais estabelecidas no século XVII entre as cortes de Florença e as do Tirol, como os casamentos arranjados entre os Habsburgo e os Medici, fizeram com que importantes pinturas italianas fossem transportadas para a Áustria. Aproximadamente 160 anos após sua conclusão, em 1663, o painel foi registrado na coleção do arquiduque Ferdinand Karl⁶. A cultura florentina havia desenvolvido o tondo como “uma janela ou óculo para o céu”: as cenas sagradas ali representadas deveriam “transportar o devoto para um plano superior”⁷. Tendo deixado o ambiente religioso para o qual foi criado para se juntar a uma coleção de 340 pinturas no Palácio Imperial da cidade tirolesa de Innsbruck, a “função” original do tondo do MASP modificou-se substancialmente, ainda que o cristianismo pudesse ser central para a vida de alguns desses aristocratas.

Sabemos por meio de um inventário de 1730 que já neste ano o tondo de São Paulo estava “consideravelmente danificado”. Como em 1773 é afirmado que a obra estava “completamente arruinada e inutilizável”⁸, parece plausível afirmar que a deterioração

¹ VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Texto editado por Rosanna Bettarini, comentário de Paola Barocchi. Florença: S.P.E.S. – STUDIO PER EDIZIONI SCELTE, 1976, p. 61.

² PADOVANI, Serena. *Madonna con Gesù Bambino, san Giovannino e un angelo*. In GALLERIA DEGLI UFFIZI. *Piero di Cosimo 1462 - 1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Florença: Giunti Editore, 2015, p. 296.

³ MARQUES, Luiz. “Piero di Cosimo (chamado Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio)”. In *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, Vol. 1. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998, p. 71.

⁴ THE HOLY SEE. *The novitiate and the formation of novices*. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/ENG1104/_P25.HTM>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

⁵ FORLANI TEMPESTI, Anna; CAPRETTI, Elena. *Piero di Cosimo: l'ouvre peint*. Paris: Editions du Félin, 1996, p. 130.

⁶ REBETEZ, Inácio Schiller Bittencourt. *Considerações sobre o tondo de Piero di Cosimo de São Paulo: análise formal, história e iconografia*. No prelo.

⁷ OLSON, Roberta. *The perfection of the circle: tondi and neoplatonism*. In CHENEY, Liana; HENDRIX, John (org.). *Neoplatonism and the arts*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002, p. 81.

⁸ REBETEZ, Op. cit., no prelo.

da camada pictórica avançou durante os 43 anos que separam esses dois inventários. Isso mostra que os problemas de conservação da obra são antigos, assim como o são os esforços (nem sempre bem sucedidos) para mantê-la em um estado aceitável para o público.

Ainda no século XVIII, o tondo deixa Innsbruck e passa a fazer parte da coleção da Galeria Imperial de Viena. Novamente, a “função” do painel é alterada: se antes estava restrito a círculos aristocráticos, passa pela primeira vez a um museu. Mas aparentemente a obra permaneceu longe do grande público, uma vez que se sabe por meio de um artigo escrito por Herman Dollmayr em 1899 que a pintura se encontrava nas salas de restauração da Galeria Imperial⁹. A primeira imagem conhecida da obra é uma heliogravura inclusa nesse artigo (Imagem 2). Dollmayr escreve que os restauradores austríacos interferiram nas cores da obra, afirmando que eles “roubaram a atmosfera pura, a clareza cristalina da abóboda celeste”¹⁰. Na imagem, pode-se perceber que Maria e Jesus receberam auréolas e o cabelo do Menino e os lábios e os olhos da Virgem estão carregados de repinturas¹¹.



Fig. 2 | Heliogravura do tondo feita em 1899. Esta imagem, a mais antiga que se conhece da obra, mostra as intervenções feitas no século XIX¹².

O tondo e outras obras em estado grave de conservação foram analisados por uma comissão de especialistas encarregada de discutir como restaurá-las. Formada em

⁹ DOLLMAYR, Hermann. “Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie”. In *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, vol. 20, 1899, p. 217.

¹⁰ *Ibid*, p. 218.

¹¹ Outra área que foi bastante alterada pelos restauradores austríacos é a na qual o anjo está colhendo rosas selvagens. Percebe-se que foram acrescentadas plantas que não estão na obra quando a vemos sem repinturas. Isso dito, deve-se lembrar que os encarregados de produzir uma heliogravura costumavam “corrigir” manualmente as imagens.

¹² Fonte: DOLLMAYR, Hermann. Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie. In *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, vol. 20, 1899, p. 218 – 219.

1903, contava com a presença de Alois Riegl, que no mesmo ano escrevera *O culto moderno dos monumentos*. A comissão determinou a retirada das repinturas do tondo, mas seus membros ficaram perplexos, uma vez que as perdas da camada pictórica eram muito maiores do que imaginaram (Imagem 3). Vê-se, inclusive, que não restou quase nada do rosto da Virgem de Piero. Todos os rostos que a obra teve desde ao menos o final do século XIX foram, portanto, criações dos restauradores de cada época.



Fig. 3 | Fotografia do tondo em 1910. Repinturas criticadas por Dollmayr foram removidas no começo do século. Fonte: Arquivo do Kunsthistorisches Museum Wien.

Se no início dos trabalhos a comissão estava confiante de que poderia solucionar os problemas de conservação da obra, seus integrantes a consideraram um caso perdido após a remoção das repinturas. O painel permaneceu nos depósitos do museu vienense até ser trocada por um retrato de Dürer¹³.

¹³ Segundo lê-se nos arquivos do Kunsthistorisches Museum, o museu trocou em 1923 o tondo de Piero e um anônimo do século XVII pelo *Retrato de uma jovem veneziana* ("Brustbild einer jungen Venezianerin") de Dürer e um quadro de Jan Wellens de Cock.

Além de ter ido pela primeira vez para a coleção privada de um burguês, no caso o industrial Wilhelm von Ofenheim (1860 – 1932), a obra foi novamente restaurada, como vê-se em um artigo de Stephan Poglayen-Neuwall de 1929 (Imagem 4)¹⁴. Já em 1932, o tondo é transferido para Amsterdã, onde pela primeira vez é exposto a um grande público. Em 1934, participa da mostra “Arte italiana em possessão holandesa”, no Museu Stedelijk. No catálogo da exposição, vemos que a obra foi mais uma vez completamente restaurada (Imagem 5). As modificações mais evidentes foram a mudança do semblante da Virgem e a retirada do cabelo que os restauradores anteriores haviam criado em sua nuca. Mas também as plantas que o anjo colhe e as colinas à direita foram bastante alteradas.



Fig. 4 | Fotografia do tondo do artigo de Stephan Poglayen-Neuwall de 1929.¹⁵

¹⁴ POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. “Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim”. *Pantheon*. Vol. III, 1929, p. 267 – 271.

¹⁵ Fonte: POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. *Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim*. *Pantheon*, Vol. III, p. 268, 1929.



Fig. 5 | Fotografia do tondo no catálogo da exposição *Arte italiana em possessão holandesa*, que ocorreu em 1934 em Amsterdã.¹⁶

Depois de passar por coleções privadas no Reino Unido, o *tondo* chega ao Brasil em 1951, "tornando-se a primeira, e por enquanto a única, obra de Piero di Cosimo a pertencer a um museu do Hemisfério Sul"¹⁷.

¹⁶ Fonte: STEDELIJK MUSEUM. *Itaanische Kunst in Nederlansch Bezit*. Amsterdã: Druk de Bussy, 1934, item 85.

¹⁷ REBETEZ, Op. cit., no prelo.

Se a obra chega a São Paulo da maneira como a vemos na Imagem 5, ela passa por uma restauração desastrosa no final dos anos 1970. Com a sua camada preparatória exposta em diversas áreas, o tondo ficou exposto ao público em raras ocasiões até a década de 2010, quando o MASP conseguiu um patrocínio privado para que ele fosse restaurado no Palazzo Barberini, em Roma. Após o restauro, finalizado em 2014, o *tondo* foi emprestado para as duas primeiras grandes exposições dedicadas a Piero di Cosimo, que ocorreram no ano seguinte, sendo a primeira na National Gallery of Art e a segunda na Galleria degli Uffizi.

No catálogo da exposição de Washington, Dennis Geronimus escreveu que “graças à restauração do painel em 2014, suas qualidades táteis agora estão mais aparentes”¹⁸. Já Serena Padovani, no catálogo da exposição de Florença, criticou o fato de que a equipe do mais recente restauro tentou “reconstituir partes essenciais que foram perdidas”, isso é, “a metade inferior do rosto da Madonna”¹⁹. Padovani disse ao autor deste texto em uma visita à exposição dos Uffizi que acha que as restauradoras não deveriam ter criado um novo rosto para a Virgem, mesmo que este tenha sido baseado nos outros rostos femininos que Piero fez para outras obras. Poder-se-ia argumentar ainda que o rosto da Madonna após a restauração dos anos 1970 correspondia mais ao pouco que restou do pincel de Piero do que o rosto atual (Imagem 6)²⁰.

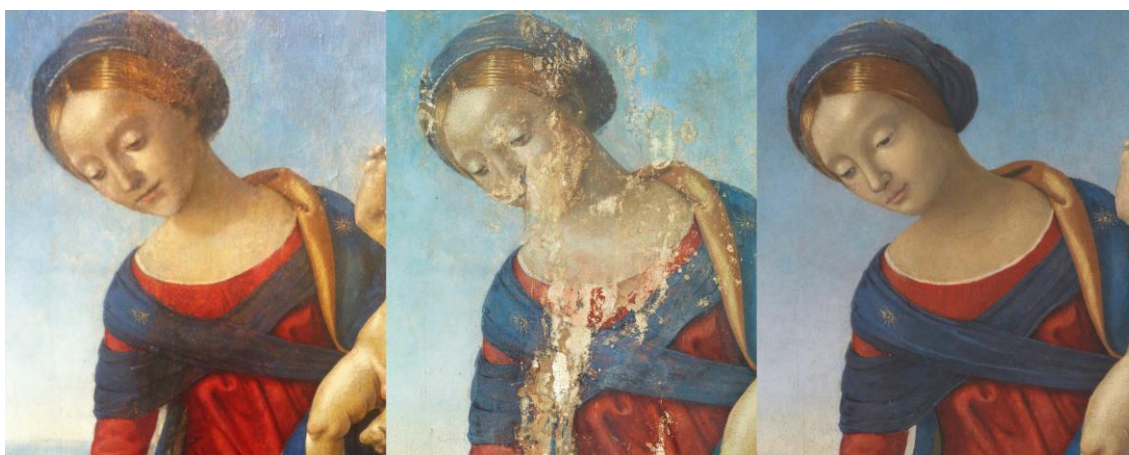


Fig. 6 | Comparação entre o rosto da Virgem sem repinturas (centro), após o restauro de 1979 (esquerda) e após o restauro de 2013 – 2014 (direita). Fonte: Arquivo do MASP.

O tondo retornou ao Brasil em outubro de 2015, e a curadoria do MASP decidiu incluí-lo entre as obras a serem expostas nas réplicas dos cavaletes de vidro idealizados por Lina Bo Bardi. Foi a primeira vez em décadas que o público pôde observar o verso da pintura, com as tábuas de madeira que os noviços do convento de San Marco não deveriam ver.

¹⁸ GERONIMUS, Dennis. *Madonna and Child with the Young Saint John the Baptist and Angel*. In HIRSCHAUER, G. A.; GERONIMUS, D. (Org.). *Piero di Cosimo: The Poetry of Painting in Renaissance Florence*. Farnham: Lund Humphries Pub Ltd, 2015, p. 173.

¹⁹ PADOVANI, Op. cit., 2015, p. 296.

²⁰ Comunicação pessoal, 11 de agosto de 2015.

Uma análise do tondo do MASP, portanto, não pode levar em conta apenas como esta encontra-se na atualidade. É preciso dar conta de compreender as inúmeras transformações pelas quais o painel em questão foi submetido, que foram tão numerosas quanto as metamorfoses que os animais e plantas representados parecem indicar.

Referências Bibliográficas

DOLLMAYR, Hermann. Aus dem Vorrathe der Kaiserlichen Gemäldegallerie. In *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, vol. 20, 1899.

FORLANI TEMPESTI, Anna; CAPRETTI, Elena. *Piero di Cosimo: l'ouvre peint*. Paris: Editions du Félin, 1996.

GALLERIA DEGLI UFFIZI. *Piero di Cosimo 1462 - 1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Florença: Giunti Editore, 2015.

HIRSCHAUER, G. A.; GERONIMUS, D. (Org.). *Piero di Cosimo: The Poetry of Painting in Renaissance Florence*. Farnham: Lund Humphries Pub Ltd, 2015.

MARQUES, Luiz. "Piero di Cosimo (chamado Piero di Lorenzo di Piero d'Antonio)". In *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, Vol. 1. São Paulo: Prêmio Editorial, 1998.

OLSON, Roberta. The perfection of the circle: tondi and neoplatonism. In CHENEY, Liana; HENDRIX, John (org.). *Neoplatonism and the arts*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.

POGLAYEN-NEUWALL, Stephan. Einige Meisterwerke Italienischer Malerei der Sammlung Wilhelm von Ofenheim. *Pantheon*, Vol. III, p. 267 – 270, 1929.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

REBETEZ, Inácio Schiller Bittencourt. *Considerações sobre o tondo de Piero di Cosimo de São Paulo: análise formal, história e iconografia*. No prelo.

THE HOLY SEE. *The novitiate and the formation of novices*. Disponível em <http://www.vatican.va/archive/ENG1104/_P25.HTM>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Texto editado por Rosanna Bettarini, comentário de Paola Barocchi. Florença: S.P.E.S. – STUDIO PER EDIZIONI SCELTE, 1976.