

O Mecenato em Roma no período Barroco

Hudson Lucas Marques Martins¹

Resumo

O presente artigo reflete sobre as diferentes formas de mecenato em Roma do século XVII. Identificando dois modelos de mecenato, o mecenato papal e o das Ordens religiosas, apura as características de cada um, analisando a escolha dos artistas, temas, locais de destino das obras até formas de pagamento. Discute-se, ainda, a partir deste viés, o estatuto social do artista no período barroco.

Palavras-chave: Mecenato. Artistas e arte barroca. Roma.

Abstract

This article reflects about the different forms of roman patronage of art in the seventeenth century. Two models of patronage are identified: the papal patronage and the religious orders patronage. From the characteristics of each model, it analyzes the choice of the artists, themes, art works destination and forms of payment. The social status of the artist in the Baroque period is also discussed.

Keywords: Patronage. Artists and Baroque art. Rome.

1

Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Jovem pesquisador que se dedica ao estudo das manifestações do Barroco e do Rococó na arte europeia e sua assimilação no mundo luso-brasileiro, com principal ênfase nos pintores coloniais mineiros.

O mecenato em Roma no período Barroco
Hudson Lucas Marques Martins

Propomos neste texto discutir um pouco do que seriam as formas de mecenato possíveis na Itália Barroca, mais precisamente da cidade de Roma, centro cultural de toda a península. Esse período que ficou conhecido na história da arte como “Barroco”, começa no início do século XVII², mas avança por todo o século XVIII, quando chega ao Brasil e a Minas Gerais, por exemplo. O “Barroco” é mais que uma manifestação artística ou uma linguagem ornamental, é todo um sentido e uma compreensão do mundo, amparada na lógica católica oriunda da Contra Reforma. Assim, acreditamos que a arte do período deve ser entendida em um contexto mais amplo, ligada à política, à religião, à sociedade, ao absolutismo e ao contexto específico europeu, mais precisamente da cidade de Roma, onde os seus cânones foram gerados. Assim, pretendemos trabalhar apenas uma pequena faceta de toda essa produção chamada “barroca”, mais precisamente a questão do mecenato, de quem financiava os artistas e suas grandes obras. Nesse contexto, não poderia ser outro o grande mecenas a não ser os Papas e sua corte.

O mecenato na cidade de Roma, durante o período Barroco, tem o seu ápice no governo de Urbano VIII, entre os anos de 1623 a 1644. O modelo de mecenato empregado por esse foi definido pelo seus antecessores diretos, Paulo V (1605 a 1621) e Gregório XV (1621 a 1623), e era basicamente o seguinte³: primeiro, era preocupação central de cada papa deixar um legado na principal igreja de Roma, a Basílica de São Pedro, dessa forma eternizariam o seu nome; segundo, a construção e a reforma de um palácio ou *villa* residencial; terceiro, a instalação e a decoração de um capela familiar numa das grande e antigas igrejas romanas (onde o papa seria enterrado); quarto, o apoio às Ordens Religiosas; quinto, através de um sobrinho o papa constituía uma coleção particular de quadros, estátuas e objetos antigos. Essas eram, a grosso modo, as formas de mecenato direto do papa nas artes em Roma, seguidas e ampliadas no período máximo, no governo de Urbano VIII.

Maffeo Barberini nasceu em 1568 na cidade de Florença, filho de uma ilustre, antiga e rica família de mercadores. Foi para Roma na época do Papa Sisto V (1585 a 1590), um papa centralizador que fez várias modificações na cidade de Roma, além de terminar a decoração do Domo de São Pedro, por Michelângelo em 1590, período conhecido como Roma Sistina. Maffeo chega sobre a proteção do seu tio, Monsignor Francesco, homem importante na corte, e logo se torna governador de “Fano”, em 1592, com apenas 24 anos.

2

Para mais informações sobre o desenvolvimento do “Barroco” como estilo artístico ver Argan (2013, v. III, p. 241 e adiante).

3

As datas e fatos narrados nesse capítulo estão amparados na pesquisa mais completa sobre o assunto publicada em língua portuguesa, o excelente trabalho do professor Francis Haskell (HASKELL, 1997, 717 p.). Apesar de ser uma obra escrita na década de 1980, ainda é uma referência sobre o mecenato no período Barroco para todos os idiomas.

O mecenato em Roma no período Barroco
Hudson Lucas Marques Martins

Mostrando um “gosto” apurado pelas artes, em 1595, manda pintar o seu retrato (figura 1) por um jovem pintor em ascensão, um nome que iria redefinir os conceitos da arte romana alguns anos depois, Michelangelo Caravaggio. Em 1598, acompanha o papa Clemente VIII quando esse vai a Ferrara, cidade recém conquistada pelo papado. Lá, o pontífice “saqueia” a famosa coleção formada a séculos pelos príncipes d’Este. Entre as importantes obras trazidas como espólio, estão três telas de Ticiano, que posteriormente seriam muito importantes para o desenvolvimento do Barroco, e são: “A adoração de Vênus”, “Os Adrianos”, “Baco e Ariadner”. Em 1600, com a morte do seu tio Francesco, herda grande fortuna e logo decide começar a construir sua capela familiar, sendo a igreja escolhida para recebe-la a Sant’Adrea della Vale, cuja construção havia sido começada há pouco tempo. Alguns anos depois, em 1604, já como Bispo, foi nomeado “núncio apostólico” em Paris, de onde os seus biógrafos traçam sua influência francesa. Dois anos mais tarde é nomeado cardeal, assumindo várias funções em nome do papa no exterior, só volta a Roma, e de maneira definitiva, em 1617.



Figura 1 :: “Maffeo Barberini, jovem prelado”. Michelangelo Caravaggio. 1598 aproximadamente. Óleo sobre tela. 124 cm x 90 cm. Florença, coleção particular.

Fonte :: foto do autor.

Quando Maffeo Barberini volta à Roma em 1617, quem governava a cidade era Paulo V e seu sobrinho, Scipione Borghese. Este papa e seu sobrinho já aplicavam o modelo de mecenato que aqui chamamos de Barroco, finalizando a decoração da nave e da fachada da Basílica de São Pedro, a construção de uma capela familiar em Santa Maria Maggiore e a do palácio residencial *Palazzo Quirinal*, com sua grande coleção de quadros, esculturas e objetos antigos, nem sempre ampliada de modo ortodoxo. Foram várias as formas de aumentar essa coleção, chegaram a desviar para sua residência 105 quadros confiscados de um nobre com dívidas com o fisco, entre elas vários quadros de Caravaggio, por exemplo. Ordenaram o roubo e o transporte, em plena noite, de “A descida da cruz”, de Rafael, que estava na capela dos Baglioni em Perúgia. E, por último, mandaram prender o pintor Domenichino porque o mesmo cumpriu um contrato e entregou para um rival um quadro que eles desejavam. Apesar desses casos, o mecenato que Scipione Borghese e o papa Paulo V mantiveram durante duas décadas, iniciou uma nova Era em Roma: sempre incentivando as experimentações por parte dos artistas e protegendo grande número de pintores e escultores em sua corte. Mas com o falecimento de Paulo V, em 1621, Scipione Borghese, que era um dos homens mais influentes de Roma no período, cai em desgraça, principalmente com a eleição do papa Gregório XV, trazendo para o centro do poder e da influência artística o seu sobrinho, Ludovico Ludovisi.

Durante esse período de transição papal, o cardeal Maffeo Barberini acumulava mais obras de arte, quadros de Rafael e Correggio são comprados. Um dos destaques neste período da vida do futuro papa Urbano VIII é a contratação de um grupo de artistas florentinos para trabalharem em sua capela familiar, entre eles se encontrava Pietro Bernini e seu jovem filho Gian Lorenzo Bernini. Demonstrando mais uma vez olhar apurado para as artes, Maffeo é um dos primeiros em Roma a contratar o jovem Gian Lorenzo Bernini para uma obra, que consistia em esculpir um “São Sebastião”, no ano de 1617. Essa obra se encontra capela de Sant’Andrea della Valle, em Roma. Logo, Bernini começa a ganhar fama na cidade e seu trabalho começa a ser monopolizado pelos principais mecenas de Roma, primeiro por Scipione Borghese e depois por Ludovico Ludovisi.

O papa Gregório XV governa por pouco mais de 2 anos e, após sua morte, é convocado um conclave para a escolha de um novo papa. Assim, em 1623, Maffeo Barberini é eleito o novo papa, escolhendo o nome de Urbano VIII para o seu pontificado. Dessa forma, Maffeo se torna chefe espiritual do mundo Católico, monarca absoluto de um dos Estados mais ricos da Itália, além de chefe de uma família rica e ambiciosa. Ao assumir o papado, Urbano VIII volta os seus olhos para o maior artista da cidade, Gian Lorenzo Bernini, monopolizando o seu trabalho em obras monumentais. Seguindo o modelo de seus antecessores, primeiramente decide dedicar o seu mecenato à Basílica de São Pedro, que foi consagrada em 1626. Urbano VIII decide honrar com o seu mecenato o interior da Basílica, mais especificamente abaixo do Domo de Michelângelo, com a construção do Baldaquino de São Pedro por Gian Lorenzo Bernini (figura 2).



Figura 2 :: Baldaquino de São Pedro. Gian Lorenzo Bernini. 1623. Basílica de São Pedro, Roma.

Fonte :: foto do autor.

Para a construção do Baldaquino em São Pedro, havia uma série de problemas técnicos a serem resolvidos. Primeiro, havia o medo de o peso da estrutura danificar as antigas tumbas católicas no subsolo da igreja e, depois, havia a questão da falta de bronze para a execução da mesma. O primeiro empecilho foi superado com a ordem de escavações e recuperação de artefatos das antigas tumbas, em um sistema muito parecido com a nossa arqueologia moderna, onde objetos e ossos foram cuidadosamente escavados, catalogados e retirados, para depois voltarem ao subsolo

reformado. O segundo problema foi resolvido da seguinte forma: Urbano VIII manda retirar o bronze que Bernini necessitava do Patheon, gerando um epigrama na época que poderia, a grosso modo, ser traduzido assim: “O que não fizeram os Bárbaros, fizeram os Barberini”⁴.

Urbano VIII estabelece uma relação muito próxima com Gian Lorenzo Bernini, monopolizando cada vez mais o seu talento. De um lado, Urbano VIII conseguia a exclusividade das obras do escultor, não deixando que outros mecenas fossem imortalizados pelos seus cinzeiros; do outro, Bernini tinha o prestígio e a proteção de um dos mais influentes governantes da Europa, ditando a “moda” artística da cidade, escolhendo e indicando os artistas que trabalhariam nas principais empreitadas e obras mais concorridas. Assim, os poderosos Carlos I da Inglaterra e o cardeal Richelieu na França imploram a Urbano VIII que deixasse Bernini os representarem e imortalizarem em bustos, e só depois de “privilégios úteis” é que o mesmo concede. O mesmo se passa com Scipione Borghese, no final da sua vida, quando Maffeo autoriza Bernini a representá-lo em um busto.

Temos que destacar também o mecenato praticado pelos sobrinhos de Urbano VIII, que eram muito influentes em sua corte. Eram três, Francisco, Tadeo e Antônio Barberini. Francisco era o mais velho e, além de incentivar as artes, atuou durante o governo do seu tio na esfera diplomática, representando Roma e o Papa em diversas cortes da Europa. Tadeo recebeu do seu tio o posto de “Prefeito de Roma”, um cargo antigo sem muitos “poderes efetivos”, mas que recebia valores generosos como pagamento. Tadeo foi o único dos três sobrinhos a se casar, devendo dar continuidade à primeira linha da família Barberini. Já Antônio, o mais novo, tem uma importância especial em relação às artes, pois era ele quem protegia um jovem pintor que, depois, seria de vital importância para a pintura Barroca, Pietro de la Cortona. Grande destaque é dado para toda a decoração do Palácio Barberini, decorado a mando do Papa e seus sobrinhos, onde Pietro de la Cortona pintou a sua mais célebre obra, a “Glorificação da Família Barberini” (figura 3).



Figura 3 :: *Glorificação da família Barberini*. Pietro della Cortona. 1632 – 1639.
Palácio Barberini, Roma.
Fonte :: foto do autor.

Além do papa e de seus sobrinhos, outra fonte importante de mecenato no período Barroco são as Ordens Religiosas e, entre elas, três se destacaram no período: os Jesuítas, os Oratorianos e os Teatinos. Essas Ordens despontam com a Contrarreforma Católica, sendo incentivadas pelos sucessivos papas do período “Barroco”. No entanto, na história da construção de suas igrejas em Roma, vemos uma grande dificuldade de reunir recursos para grandes obras: são várias as paralisações por falta de dinheiro. Era comum que algum grande mecenas assumisse a maior parte dos gastos na decoração do templo das Ordens Religiosas, recebendo uma série de privilégios e escolhendo juntos aos religiosos a decoração do mesmo. Mas quando esse grande mecenas falecia, geralmente os seus herdeiros decidiam não continuar as obras, atrasando durante décadas a construção dos templos. A um viajante que chegasse em Roma no começo do século XVII seria estranho constatar que as capelas mais antigas das Ordens Religiosas possuíam as pinturas mais modernas e as igrejas mais recentes

ainda nem possuíam acabamentos. Os Jesuítas possuem três belas igrejas do período em Roma: a Gesú (onde está enterrado Santo Inácio), igreja de Santo Inácio (tem como primeiro mecenas Ludovico Ludovisi, sobrinho do papa Gregório XV) e a igreja de Sant'Andrea al Quirinale (um dos templos onde Bernini teve mais liberdade em criar). Os Oratorianos constroem nesse período a igreja de São Felipi Neri, também conhecida como Chiesa Nuova, que tem como arquiteto um jovem ainda desconhecido no cenário artístico Romano, Francesco Borromini. O interessante dessa igreja é que a falta de recursos e as dificuldades de relacionamento com os principais mecenas da Ordem geram um conflito na aceitação da contratação dos pintores. Primeiro, a imposição por parte de um importante mecenas, que estava doando fortunas à Ordem para que um certo pintor pintasse duas grandes telas para os altares laterais. Por causa do "temperamento difícil" desse pintor foi imposto ao mesmo que fizesse *modelllos* dos painéis, exigência rara no período. Esse pintor não era ninguém menos que Michelângelo Caravaggio, e as telas: "Conversão de São Paulo" e "Martírio de São Pedro". Para a escolha da pintura do painel central da igreja, anos depois, as dificuldades se repetem e, dessa vez, inclusive, o jovem pintor também teve que fazer um esboço, para se mostrar capaz da empreitada, principalmente por ser estrangeiro (não italiano), o que não era muito agradável para a Ordem. Esse jovem estrangeiro era simplesmente Pieter Paul Rubens. Por último, temos que destacar a Ordem do Teatinos que, apesar de ser mais austera que as demais, recebe a atenção do jovem mecenas Maffeo Barberini, o futuro papa Urbano VIII, sendo de grande destaque a 1ª cúpula ilusionista barroca, pintada em 1627 por Giovanni Lanfranco.

Do ponto de vista dos artistas, o mecenato em Roma no período Barroco possuía suas próprias regras. Quando um cardeal era eleito para assumir a função de Papa, afluía a Roma todo um grupo de parentes e amigos que seriam beneficiados pelo novo pontífice. A cidade, nesse final de século XVI e começo de XVII, era um símbolo. Roma era um símbolo de poder e, geralmente, o Papa e seus seguidores se consideravam muito mais florentinos, venezianos ou bolonheses que realmente romanos. Assim, era comum que o Papa e sua corte privilegiassem artistas de sua região, como no caso estudado de Urbano VIII que monopolizou os serviços de

Gian Lorenzo Bernini⁵, ambos florentinos. Por isso, a carreira de um pintor em Roma seria regularmente:

Em primeiro lugar, o jovem pintor tinha de achar um lugar para morar (em Roma), talvez um monastério, através de um cardeal que no passado fora legado papal em sua cidade natal. Por intermédio desse benfeitor, o artista conhecia algum influente prelado da sua região que lhe encomendava um retábulo para a igreja de que era titular e encarregava-o da decoração de seu palácio familiar, no qual, a partir daí, o artista se instalava. Desses dois dignatários, o primeiro assegurava ao artista um certo reconhecimento público, ao passo que o segundo apresentava-o a outros mecenas potenciais, dentro do círculo de amigos do Cardeal. Essa era de longe a etapa mais importante. Durante vários anos, o pintor recém chegado trabalhava quase exclusivamente para um grupo restrito de clientes, até que, afinal, depois de um número crescente de retábulos, estabelecesse solidamente a sua reputação junto a um público mais amplo e pudesse tirar disso rendimento e prestígio suficiente para trabalhar por sua conta e aceitar encomendas diversas. Atingindo esse estágio, o artista podia receber a morte de seu patrono ou uma mudança de regime (novo Papa) com certa tranquilidade (HASKELL, 1997, p. 19).

Entre os artistas protegidos, a regra geral era que o mesmo morasse com o seu mecenas em seu palácio, recebesse um valor de mercado pelas suas obras produzidas e, assim, toda a produção do dito artista seria exclusividade desse mecenas. Era comum os mecenas pagarem viagens para os artistas, com o intuito de que os mesmos aprimorassem sua técnica e conhecessem obras de grandes mestres, como Ticiano e Rafael. Havia toda uma gama de possibilidades de pagamento para esses profissionais, desde pequenas pensões até quantias mensais comparáveis a de parentes ou mesmo de secretários próximos. Era sempre uma questão de *status* manter um bom pintor entre os dependentes da família, ressaltando a importância da mesma no ambiente de poder romano. Nessa escolha dos

5

Bernini não nasceu em Florença e sim em Nápoles, mas se dizia florentino, principalmente por causa do seu pai, que era natural dessa cidade (HASKELL, 1997, p. 61, nota 48). Mais informações sobre Gian Lorenzo Bernini e sua obra recomendamos Wittkower (1966).

artistas que cada família iria proteger, havia duas questões centrais para além da própria habilidade do artista: o local de origem do mesmo, que deveria coincidir com a origem da família em questão, e “as boas maneiras” do artista, questão fundamental para a inserção do mesmo dentro das poderosas famílias romanas.

No outro extremo, diferente dos artistas que eram protegidos por grandes mecenas nascidos na mesma cidade, está o artista que executa o seu trabalho e o expõe para venda nas ruas ou em seus ateliês. Nesse caso, as obras eram feitas sem saber quem seriam os compradores. Ressaltamos que a ideia de “gênio desconhecido” é do século XIX, dessa forma, a maioria dos artistas nessa posição apresentavam sérias dificuldades para se manter, a não ser que já possuíssem uma reputação elevada.

Dentro desses dois limites, o artista protegido e que produz por conta própria, havia todo tipo de variação possível. Era comum o jovem artista ser acomodado por um compatriota já estabelecido e, depois de alguns anos em Roma, começar a trabalhar de forma autônoma. Também, poderia continuar recebendo algum pequeno valor mensal de algum mecenas para que o mesmo tivesse prioridade sobre a compra de suas obras. Assim, muitos eram os pintores e escultores que trabalhavam em seu próprio ateliê, aceitando livremente encomendas.

Dependendo do tamanho da encomenda feita pelo mecenas, se fazia um contrato que geralmente possuía apenas algumas linhas gerais sobre o tema, dimensões e a quantidade de figuras humanas. O tema era geralmente definido de maneira superficial, sem muitos detalhes, pois esbarrava em uma espécie de “liberdade criadora do pintor”, que era valorizada pelos mecenas como, por exemplo, quando Caravaggio inovou em suas composições algumas décadas antes. Era, a grosso modo, muito mais importante para o mecenas possuir uma obra de um grande artista do que realmente o tema ali executado. As dimensões eram estabelecidas em contrato para que o quadro ou a escultura fosse exposta em um lugar pré-determinado pelo mecenas, dentro de sua galeria ou de seu palácio. E, por último, a quantidade de figuras humanas que teriam na pintura (principalmente), pois o preço da obra era determinado pelo número delas. Era comum cada pintor definir o preço da sua figura humana pintada, por

inteiro ou visível da cintura para cima. Essa era uma prática frequente no período entre os famosos e desconhecidos pintores que trabalharam na Roma Barroca.

Ainda com relação ao tema das obras, do ponto de vista dos pintores, havia uma diversidade de variações possíveis. Pietro de la Cortona, que durante muito tempo foi o pintor mais famoso em Roma, recusava-se a escolher os temas que pintaria, sendo essa uma atribuição exclusiva do mecenas que o contratava. No outro extremo, Salvator Rosa teria aconselhado a um cliente que lhe pediu um quadro “que procurasse um oleiro, porque essa gente tem o hábito, em seu trabalho, de receber ordens” (HASKELL, 1997, p. 27). Ou seja, ele não aceitava que o seu comprador escolhesse o tema que pintaria. É interessante perceber que alguns pintores ganharam fama executando temas específicos, como foi o caso do francês Valetin, reconhecido como pintor de “cenas caravaggescas”. Também é importante notar que vários pintores especializados em gêneros diferentes pudessem atuar numa mesma tela: um paisagista, por exemplo, poderia atuar no fundo de uma tela histórica (ARGAN, 2013, p. 243). Poderia, ainda, mesmo que raramente, o mecenas ter o controle do tema através do pedido de um esboço, como ocorreu com Michelângelo Caravaggio quando pintou a “Conversão de São Paulo” e “Martírio de São Pedro”, em 1600, principalmente, por ter um temperamento difícil e; com Pieter Paul Rubens, em 1606, por ser um jovem estrangeiro; ambos na Chiesa Nuova, como já vimos. Os modelos só seriam generalizados em Roma por pintores, como Giovan Battista Gaulli, que, como se gabavam os genoveses, eram excelentes desenhistas. Como também eram famosos os bolonheses porque nunca os faziam, nem mesmo de partes isoladas antes de grandes obras.

Em relação aos conflitos entre artistas e pintores, a maioria se dava em relação ao tempo de execução de uma obra. Essa questão do tempo de execução é a principal origem de conflitos entre as partes envolvidas, e aqui se destaca a fama dos venezianos pela sua rapidez. O preço das obras era pré-determinado dependendo do número de figuras humanas pintadas, e os pintores mais renomados eram mais bem pagos. Em relação ao valor pago por cada obra, havia outra variante: o mecenas que fazia a encomenda. Quanto mais rico e poderoso o mecenas, maior seria o valor

pago por uma obra. Era considerado um sinal de distinção que esses mecenas mais nobres fizessem encomendas sem negociar o valor, apenas recomendando aos artistas que eles seriam “bem recompensados”. No outro extremo, pintores e escultores expunham nas ruas e nos ateliês em busca de compradores que perambulavam pela cidade. Geralmente, esses pintores possuíam várias telas inacabadas que só eram terminadas após o comprador escolher e negociar o preço. Essa forma de comprar arte ganha força no final do século, com a organização de exposições e feiras.

No século XVII, Roma era o grande centro artístico europeu. A península itálica, ainda longe da unificação (século XIX), era um emaranhado de reinos, ducados e cidades livres. Nos séculos anteriores, alguns dessas cidades se destacaram e revolucionaram as artes, durante o “Renascimento”, como é o caso de Florença, Gênova e Veneza. No século XVII, Roma é a grande catalisadora de todo esse processo artístico, o grande centro que emana novos conceitos sobre Arte. Quanto a esses conceitos, destacamos o caráter doutrinador da Contra Reforma católica, que encontra no que depois seria nomeado “Barroco” a sua mais completa forma de expressão artística. O concílio de Trento foi realizado entre 1545 e 1563, sendo o 19.º concílio ecumênico, convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica. O seu contexto é o da Reforma protestante começada por Martin Lutero por volta de 1517 e, alguns anos mais tarde, seguida por vários outros reformadores. O historiador da arte G. C. Argan afirma que: “o período que se chama *barroco* pode ser definido como uma revolução cultural em nome da ideologia católica” (ARGAN, 2013, p. 241).

Nesse contexto, o estatuto do artista e, mais necessariamente, do pintor no período “Barroco” é de certa forma indefinido. Por mais cultuado que Michelângelo Caravaggio ou Gian Lorenzo Bernini tenham sido em seu tempo, nunca chegaram perto da admiração mística suscitada por uma Michelângelo Buonarroti ou Rafael Sanzio (WITTKOWER, 1948), ambos falecidos no final do século XVI. Essa questão é ainda mais problemática para Bernini, que teve a oportunidade de modificar a Roma do seu tempo, muito mais que qualquer outro artista até então: “havia um declínio geral na condição do artista, tendência do final do Alto Renascimento que nunca foi totalmente revertida” (HASKELL, 1997, p. 33). O artista barroco vive em um

mundo menos platônico do que o renascentista, onde, muitas vezes, é visto como utilitário. O culto ao “gênio” só voltaria mais forte no século XVIII. Uma das principais preocupações dos artistas nesse período era conseguir um lugar na sociedade, com os seus banquetes, suas pensões e sua vida em corte. O seu objetivo principal é estar entre a nobreza e se tornar nobre, conseguir títulos e, para isso, a educação demonstrada pelo artista era fundamental.

Entre todos esses grandes artistas que rapidamente fizemos referência, temos que destacar um nome, em especial, pela singularidade de sua conduta e de seu comportamento, como um importante pintor do período estudado: Salvator Rosa (1615-1676). Havia o mito, que ele mesmo fazia questão de alimentar, de que era louco e extravagante. Não aceitava que os encomendantes lhe impusessem nem mesmo o tema a ser pintado, muito menos outras questões sobre sua arte. Nesse mesmo sentido, não aceitava adiantamentos dos seus compradores, para que os mesmos não “escravizassem sua vontade”. Outra questão interessante em sua conduta é a de que os preços dos seus quadros não eram baseados no número de figuras humanas, como os de seus contemporâneos, mas sim na qualidade da obra depois de acabada. Possuía ateliê próprio onde expunha aos seus mecenas, e sua trajetória é marcada por uma sede ardente de publicidade, reivindicações de independência e de inspiração artística, chegando a ser considerado excêntrico pelos seus contemporâneos. Salvator Rosa procura durante sua carreira proclamar a independência artística do pintor: “Não pinto para ficar rico. Mas para a minha própria satisfação. Devo fazer do jeito que possa deixar-me guiar pelos transportes do entusiasmo e utilizar os meus pincéis apenas quando me sentir violentado” (HASKELL, 1997, p. 40)⁶. Assim, Salvator Rosa é único para o período estudado, seu temperamento e os seus conceitos artísticos, que fazia questão de divulgar, o colocam na vanguarda de uma tendência que só se tornaria dominante no século seguinte. Ele já proclamava uma independência ou autonomia do artista nas mais várias áreas da concepção e da produção de obras de arte. Caso interessante e singular para a cidade de Roma no século XVII.

Tentamos trabalhar, nesse texto, um pouco do que consideramos as principais formas de mecenato em Roma durante o período conhecido como “Barroco”. Assim, demos destaque aos Papas, principais responsáveis

6

Carta de Salvador Rosa a Dom Antônio Ruffo, aparentemente é uma estratégia de marketing do pintor.

pelas grandes empreitadas artísticas, e, em seguida, aos seus sobrinhos e à sua corte, também responsáveis pelo mecenato na cidade. Dessa forma, discorreremos um pouco sobre o principal Papa do período “Barroco”, Maffeo Barberini, que utilizou o nome de Urbano VIII durante o seu pontificado. Debateremos também a importância das Ordens Religiosas, que ganharam força na Contra Reforma, e sua influência decisiva para o desenvolvimento do “Barroco”, mesmo com todas as dificuldades financeiras. Entre elas, destacamos os Jesuítas, os Oratorianos e os Teatinos. Por último, debatemos um pouco do que seria o estatuto do pintor nesse período e sua colocação na sociedade romana, com destaque para um exemplo singular que não se enquadrava em nossa explicação generalista, o pintor Salvator Rosa. Acreditamos, assim, ter atingido o nosso objetivo inicial, discorrer brevemente sobre as formas de mecenato na cidade de Roma no período “Barroco”, tema pouco publicado na bibliografia em língua portuguesa.

Referências

- ARGAN, Giulio C. *História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo*. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. III.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- WITTKOWER, Rudolf. *The sculptures of Gian Lorenzo Bernini of the Roman Baroque*. New York: Phaidon Publishers Inc., 1966.
- _____. *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*. Berlim: Hardcover, 1973.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017