

Luana M. Wedekin¹

Descobrimo Giandomenico Tiepolo: história da arte no balanço de Pulcinella

Discovering Giandomenico Tiepolo:
history of art in the
swing of Pulcinella

À la découverte de Giandomenico
Tiepolo: histoire de l'art sur la
balançoire de Pulcinella

Resumo

Giandomenico Tiepolo (1727-1804) realizou entre 1759 a 1797 uma série de afrescos em sua residência campestre, a Villa Tiepolo, em Zianigo. Transferidos para o Ca'Rezzonico, em Veneza, fornecem ao visitante contemporâneo um intrigante conjunto, no qual se pode ver exemplos da produção de pintura de gênero do artista, como observador da vida contemporânea e dos tipos sociais, mas também sua dimensão imaginativa, especialmente na sala dos Pulcinella. Focaliza-se alguns destes afrescos, relacionando-os com outras obras e artistas de Veneza do século XVIII, e também colocando-os em diálogo com pesquisadores da Commedia dell'Arte, com relatos de viagem à Itália de J.W. Goethe e o *Divertimento per li ragazzi*, de Giorgio Agamben. Por fim, toma-se as obras estudadas para pensar as motivações para a pesquisa na história da arte, traduzidas no desafio warburguiano de "buscar a nossa ignorância e afugentá-la". O que Tiepolo não permitiu ver, a misteriosa e inapreensível figura do Pulcinella fazem pensar no fazer história da arte como balanço permanente cujo impulso inicial é sempre um não saber.

Palavras-chave: Giandomenico Tiepolo. Pulcinella. História da arte. Arte veneziana no século XVIII.

Abstract

Giandomenico Tiepolo (1727-1804) made a series of frescoes between 1759 and 1797 in his country residence, Villa Tiepolo, in Zianigo. Transferred to Ca'Rezzonico, in Venice, these paintings provide the contemporary visitor with an intriguing ensemble, in which one can see examples of the artist's genre painting production, and his work as an observer of contemporary life and social types, but also his imaginative dimension, especially in the Pulcinella room. This article focuses on some of these frescoes, relating them to other works and artists from 18th century Venice, and also placing them in dialogue with researchers at the Commedia dell'Arte, and also with reports of JW Goethe's trip to Italy and the *Divertimento per li ragazzi*, by Giorgio Agamben. Finally, we explore the works studied as subject to think about the motivations for research in art history, translated into the Warburgian challenge of "seek our ignorance and chase it away". What Tiepolo did not allow us to see, the mysterious and inapprehensible figure of the Pulcinella makes us think of making art history as a permanent swing whose initial impulse is always not knowing.

Key-words: Giandomenico Tiepolo. Pulcinella. Art history. Venetian art in the 18th century.

Resumé

Giandomenico Tiepolo (1727-1804) a réalisé une série de fresques entre 1759 et 1797 dans sa résidence de campagne, Villa Tiepolo, à Zianigo. Transférées au Ca'Rezzonico, à Venise, ces peintures offrent au visiteur contemporain un ensemble intrigant, dans lequel on peut voir des exemples de la production de peinture de genre de l'artiste, et son travail en tant qu'observateur de la vie contemporaine et des types sociaux, mais aussi son imaginaire dimension, en particulier dans la salle Pulcinella. Cet article se concentre sur certaines de ces fresques, les reliant à d'autres œuvres et artistes de Venise du XVIIIe siècle, et les mettant également en dialogue avec des chercheurs de la Commedia dell'Arte, ainsi qu'avec des rapports sur le voyage de JW Goethe en Italie et le *Divertimento per li ragazzi*, par Giorgio Agamben. Enfin, nous explorons les œuvres étudiées comme sujet pour réfléchir aux motivations de la recherche en histoire de l'art, traduites dans le défi warburguien de «chercher notre ignorance et le chasser». Ce que Tiepolo ne nous a pas permis de voir, la figure mystérieuse et insaisissable du Pulcinella nous fait penser à faire l'histoire de l'art comme un balançoire permanent dont l'impulsion initiale est toujours de ne pas savoir.

Mots clés: Giandomenico Tiepolo. Pulcinella. Histoire de l'art. Art vénitien au XVIIIe siècle.

¹Professora do Departamento de Design e da Linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5239304823588475> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2454-6134> E-mail: wedekinluana@gmail.com

Peregrinação à Veneza - com Tiepolo e Goethe

J. W. Goethe fez sua primeira viagem à Itália em 1786. Ele abre o seu *Viagem à Itália* com a frase: “Eu também, na Arcádia!” (2017, p. 19). A frase, variação da expressão *Et in Arcadia Ego*² – especialmente a exclamação – revela uma jornada muito esperada. Desde o fim do século XVI a *Grand Tour* tinha um caráter de formação para os jovens aristocratas europeus. Aspirantes a artistas (como era o caso de Goethe), literatos, ou apenas viajantes em obrigatória experiência de formação, todos buscavam beber nas fontes dos tempos antigos, cujos ideais estéticos eram idealizados e almeçados. Em Veneza, ao visitar o Palazzo Farsetti (hoje prefeitura da cidade), Goethe viu uma coleção de reproduções em gesso de esculturas antigas, e sobre elas registrou a seguinte impressão:

São obras que alegram e aperfeiçoam os homens há milênios, sem que seu valor seja esgotado pela reflexão. Ao contemplar muitos desses bustos tão significativos, transporto-me para os magníficos tempos antigos. Sou, porém, tomado pela percepção do quanto me encontro atrasado nesses conhecimentos. (2017, p. 106)

Nesta citação de Goethe – e em tantas outras ao longo desta obra, de evidente caráter autobiográfico – encontro aproximações para responder à pergunta central deste dossiê: O que me/nos/vos motiva? Quais são as motivações “profundas que sustentam e atravessam o que cada um de nós faz quando olha para a arte, seja ela contemporânea, seja ela moderna, seja ela clássica, seja ela antiga. O que interessa no que a arte é e faz hoje, o que a arte foi e fez ontem?” (HUCHET, 2020). Na busca de respostas - retornarei mais tarde à citação do poeta alemão – retomo uma peregrinação que fiz à Itália.

Veneza, Palazzo Ca’Rezzonico, um endereço para além dos destinos mais canônicos (Palazzo Ducale, Accademia, Peggy Guggenheim). Meu objetivo com a visita era ver as pinturas de Pietro Longhi (1701-1785). Há uma sala inteira delas. Paredes forradas de Jacquard, lustres de cristal, mobiliário rococó, formam o ambiente perfeito para os pequenos quadros, com suas figurinhas delicadas e mascaradas. Um deleite. Com sorte, buscava também algum Canaletto (1697-1768) ou Francesco Guardi (1712-1793). Mas o impacto maior veio do que eu não procurava.

No segundo andar do palácio, há uma recomposição do ciclo de afrescos de Giandomenico Tiepolo (1727-1804), pintados de 1759 a 1797 para a Villa Tiepolo em Zianigo, pequena cidade perto de Mirano, na zona rural oeste de Veneza. A Villa Tiepolo foi adquirida pelo pai de Giandomenico, Giambattista Tiepolo em 1757. Construída em 1688, a edificação foi reformada quando da aquisição pelo artista. Morto em 1770, legou-a ao filho, que ali viveu por muito tempo e realizou os afrescos referidos. O ciclo completo compõe-se de cerca de 55 obras, distribuídas em 6 recintos. A configuração atual no Ca’ Rezzonico data de 2001.

2 Para uma interpretação da expressão latina, ver Panofsky (1991).

Para o escopo deste artigo, me debruçarei somente sobre alguns dos afrescos. O primeiro deles, o maior, intitula-se *Il Mondo Novo*, datado de 1791³. (Fig. 1)



Figura 1. Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Novo*, 1791. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giandomenico_tiepolo,_affreschi_da_villa_di_zianigo,_1759-1797,_portego_del_mondo_nuovo,_01.jpg

É uma curiosa imagem, na qual vemos 26 pessoas: homens, mulheres, alguns mascarados, crianças; e um galgo. Destas, 6 estão de perfil, 1 figura mascarada está de frente e as outras 18 pessoas estão de costas. Este grupo numeroso está disposto majoritariamente em primeiro plano, algumas silhuetas visíveis em segundo e até o terceiro plano. Formam um bloco compacto, que não permite ver além.

A obra de Tiepolo provoca curiosidade. O que o heterogêneo grupo de pessoas está vendo? Por que o artista nos negou esta visão? Na mesma sala há dois afrescos menores, um casal em passeio ao ar livre (*Minuetto*), e dois homens de braços dados com uma mulher também de costas, e um terceiro que carrega um cão, e outro galgo ladeia o trio, como se afastassem de nós, todos vestidos em trajes extravagantes (*Passeggiata a tre*).

À esquerda do painel do *Mondo Novo*, uma porta dá acesso a outro enigmático grupo de afrescos, o grupo dos Pulcinella, onde vemos um conjunto de 4 painéis grandes e coloridos nas paredes – um deles retrata um galgo, enquanto os demais exibem cenas dos Pulcinella; 5 afrescos menores monocromáticos (cinza), e, no teto, uma composição com um grande medalhão central com figuras coloridas, ao redor do qual se encontram 4 círculos e 4 “cantoneiras” com figuras monocromáticas. (Fig. 2)⁴ Se o painel do *Mondo Novo* me causara curiosidade, a sala dos Pulcinella provocou-me grande inquietação.

3 A obra está disponível para *street view*: https://artsandculture.google.com/streetview/egEDx5XWWXyc4g?hl=it&sv_ing=12.32659369570194&sv_lat=45.43361366975174&sv_h=165.60501408682757&sv_p=1.9778408957104432&sv_pid=3Vj3vZv1PST7Jq4js2Sa4A&sv_z=1

4 É possível fazer uma visita virtual a este recinto, pelo mesmo endereço apontado na nota 2.

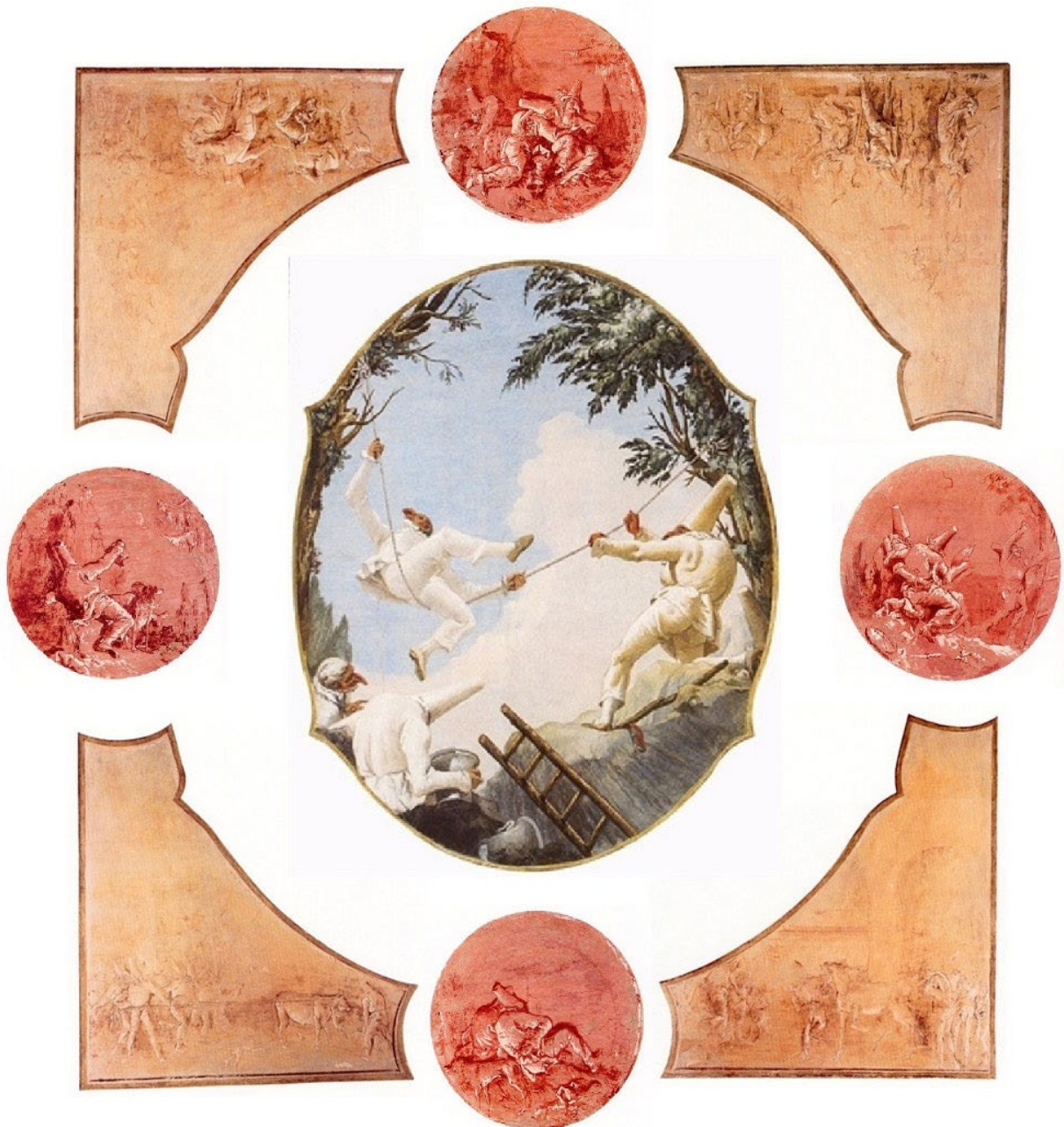


Figura 2. Giandomenico Tiepolo, Teto da Sala dos Pulcinella, 1791. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: <https://www.bta.it/img/a2/29/bta02977.jpg>

Para Adriano Mariuz, estudioso de Tiepolo pai e filho, fonte fundamental para o estudo de artistas para os quais há poucas informações biográficas⁵, o conjunto de afrescos da Villa Tiepolo tem valor muito representativo: “Neste lugar de refúgio ele cria suas obras mais estupefacientes, chegando a uma síntese originalíssima dos motivos mais pessoais” (MARIUZ, 2012, p. 93). Giandomenico retomou temas anteriormente trabalhados, com a diferença de que os afrescos realizados em sua modesta casa de campo não foram produzidos por encomenda.

5 “Durante o século XVIII, quando publicamos obras destinadas a explicar a pintura e o gênio dos pintores, havia em Veneza bem poucos apologistas da pintura veneziana e bem poucos biógrafos para seus pintores. Então, Canaletto, Guardi, Pietro Longhi, Tiepolo, entre aqueles que agora são ilustres, não foram considerados dignos de uma biografia” (LEVEY, 1964, p. 17-18). É o que também afirma Bostock (2009).

Veneza e *Il Mondo Novo*

Observando o painel de *Mondo Novo*, é possível perceber que o primeiro plano está muito próximo do espectador, em nada se assemelhando às incríveis figuras pintadas nos tetos dos palácios, que o Tiepolo pai manejava com plena maestria – espaços infinitos, planos sucessivos complexos, escorços árduos –, características em praticamente tudo opostas à massa de figuras que bloqueiam qualquer nesga do foco de interesse imediato do grupo e uma visão do horizonte. Na tradição da pintura veneziana, em quase nada se aproximam, por exemplo, da obra de Gentile Bellini (1429-1507) *Procissão da verdadeira cruz em San Marco*, de 1496. Segundo Francesco da Mosto (FRANCESCO'S, 2004), esta é a primeira pintura a representar a Piazza San Marco. (Fig. 3)



Figura 3. Gentile Bellini, *Procissão da verdadeira cruz em San Marco*, 1496. Têmpera e óleo sobre madeira, 373 X 745 cm, Galleria dell'Accademia, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_Procession_in_piazza_San_Marco_by_Gentile_Bellini.jpg

Em Bellini, as figuras estão distribuídas em planos horizontais e verticais e o espaço construído matematicamente através da perspectiva é também uma celebração do novo espaço cívico da Piazza. Neste caso, é importante demonstrar a amplitude da praça, ao mesmo tempo que circunscrita pelas construções no típico estilo gótico veneziano (Nova Procuradoria à direita, Velha Procuradoria e Torre do Relógio à esquerda), dinamizada pelos ritmos sucessivos dos arcos laterais dos edifícios, das chaminés e das torres, das figuras enfileiradas vestidas com hábitos semelhantes, mas também da diversidade das ordens religiosas, dos representantes das hierarquias eclesiásticas, enquanto os cidadãos da República orgulhosos se espalham, aqui e ali; e, ao fundo, a rica fachada da Basílica de San Marco em sucessão de semicírculos dourados e cúpulas. O que mobilizava as massas no século XV era uma relíquia cristã. No afresco de Tiepolo, é uma novidade tecnológica.

Estudando a arte de Veneza, há uma persistência da figura que observa. Se olharmos o quadro de Bellini em detalhe, há pessoas que contemplam a procissão desde

a *loggia* do Palazzo Ducale, mas também do terraço da Basílica. (Fig.4)



Figura 4. Gentile Bellini, *Procissão da verdadeira cruz em San Marco* (detalhe), 1496. Têmpera e óleo sobre madeira, 373 X 745 cm, Galleria dell'Accademia, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_Procession_in_piazza_San_Marco_by_Gentile_Bellini.jpg

A figura humana contemplativa aparece frequentemente nas *vedute* de Canaletto. (Fig. 5 e 6)



Figura 5. Canaletto, *Il Molo em direção ao leste, com a coluna de San Teodoro à direita*, Veneza, ca. 1738. Óleo sobre tela, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. Fonte: a autora.

Canaletto apresenta aqui uma vista a partir do cais da Piazzetta San Marco, de onde vemos à direita, a Biblioteca Marciana, a Zecca (antiga casa da moeda, atualmente parte da Biblioteca Marciana), e a parede de tijolos vermelhos do *Graneri Publici* (Celeiros Públicos) e, do outro lado, na entrada do Grande Canal, a *Dogana del Mar* e a Basílica de Santa Maria della Salute. O cais está povoado de pescadores, comerciantes com seus animais em gaiolas ou barracas improvisadas para proteção do sol, compradores que analisam as mercadorias e provavelmente negociam os preços, dois cães disputam um naco de comida, crianças brincam. Uma imagem que corresponderia perfeitamente a uma descrição de Goethe em seu relato de Veneza em 04/10/1786:

Durante o dia o povo se deixa estar na praça e nas gôndolas, nos palácios e nas margens. Compradores e vendedores, mendigos e marinheiros, a vizinha, o advogado e seu oponente, tudo fervilha, todos têm algo a expor, a expressar e a assegurar, gritam e apregoam suas mercadorias, cantam e fazem pi-lhérias, amaldiçoam e fazem barulho. (2017, p. 96)

Um pouco afastado do barulho e da turba, uma figura solitária contempla a lagoa⁶ (Fig. 5).



Figura 6. Canaletto, *Il Molo em direção ao leste, com a coluna de San Teodoro à direita, Veneza* (detalhe), ca. 1738. Óleo sobre tela, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. Fonte: a autora.

⁶ Makowiecky (2017) faz uma densa reflexão sobre o conceito de imagem-fantasma através de duas figuras de monges cartuxos em *trompe-l'oeil* que espiam o mundo pela janela na Certosa de Pavia. Os monges observadores são também manifestos visuais sobre o olhar.

O paradoxo entre multidão e solidão encontra uma aproximação nos relatos de Goethe. Ao chegar em Veneza, em 28/09/1786, o poeta escreveu: “Posso finalmente desfrutar da solidão pela qual ansiei várias vezes, pois em nenhum outro lugar sentimo-nos tão sós quanto no turbilhão pelo qual se avança em completo anonimato” (2017, p. 82).

Em *Mondo Novo*, Tiepolo escolhe uma *piazetta* não identificada. Não selecionou uma vista conhecida da cidade, preferindo debruçar-se sobre os tipos sociais da Veneza de sua época. Ao mesmo tempo, os mostra de costas. Qual o tema dessa pintura?

Veneza era um centro turístico no século XVIII. Sabemos que Canaletto e Guardi pintavam para turistas (a tal ponto que é mais fácil encontrar obras desses pintores em acervos fora da Itália. No Ca’Rezzonico há apenas uma obra de Canaletto). Conhecidos como *vedutiste*, justamente produziam “vistas”, pinturas que dão a ver a bela e peculiar paisagem veneziana, seu celebrado casamento entre arquitetura e natureza, a cidade como tema da pintura, não somente como seu pano de fundo.

O pai do artista, Giambattista Tiepolo, vinha de uma tradição da maneira de Paolo Veronese (1528-1588) e, dedicara-se, com sucesso, à pintura de história, gênero que entrava em declínio na arte veneziana em meados do século XVIII. De origem humilde, Giambattista casou-se com Cecilia Guardi, filha do pintor Domenico Guardi (1678-1718), e irmã de Francesco Guardi. A arte era, portanto, um negócio de família. Giandomenico e seu irmão Lorenzo (1736-1776) foram auxiliares do pai em uma trajetória de muitas e sucessivas encomendas para patrícios e novos ricos venezianos⁷, mas igualmente para clientes de outras cidades italianas e nobres europeus (como o rei Carlos III da Espanha)⁸ e a czarina russa Elizabeth (1709-1762). A força impositiva do negócio paterno em fluxo incessante permitia poucas liberdades a Giandomenico. De certa forma, mesmo após a morte do pai, em 1770, o artista ainda teria permanecido à sua sombra⁹, recebendo encomendas de pinturas religiosas ao estilo paterno, ou mesmo lecionando na Academia Veneziana (fundada em 1750), onde ocupou o posto de Presidente de 1780 a 1783. (BOSTOCK, 2009). As pinturas da Villa Tiepolo são posteriores ao retorno de Madrid, onde o pai havia morrido e o irmão Lorenzo permanecera como pintor de retratos e pasteis (CASSEGRAIN et al, 1998). Primeiramente ele teria decorado o aposento com os motivos dos sátiros. Após 1790, com poucas exceções, passou a dedicar-se mais à pintura da residência campestre e para si mesmo.

Em *Mondo Novo*, Giandomenico não exibe a Veneza para turistas, mas oferece sua perspectiva de “cáustico observador da realidade social” (MARIUZ, 2012, p. 94). A inclinação para a pintura de gênero surgira a partir de 1750, em telas como *Cena de*

7 No clássico de Francis Haskell (1997) encontramos um inventário detalhado de muitos mecenas do Barroco italiano e o autor afirma a preferência de Giambattista por um certo tipo de mecenas, notadamente “senhores nobres e ricos” para os quais era possível produzir uma pintura com tendência “ao sublime, ao heroico e à perfeição” (TIEPOLO apud HASKELL, 1997, p. 413).

8 Os últimos trabalhos de Giambattista foram realizados para a corte espanhola. A decoração da Sala do Trono, Saleta e Sala de Guardias, e a realização de 7 altares para a igreja de San Pascual Baylon. A morte de Giambattista foi súbita. Significativo é o fato que após seis meses após a instalação dos altares em Aranjuez, estes foram substituídos por obras de Anton Rafael Mengs (1728-1779), Mariano Maella (1739-1819) e Francisco Bayeu (1734-1795), este último, cunhado de Francisco de Goya (1746-1828). Tal ação marcava o fim definitivo de uma época representada por Giambattista Tiepolo (CALASSO, 2020). No campo da arte, os valores do rococó cediam lugar aos preceitos neoclássicos.

9 Esta constatação aparece em Bostock (2009) e Agamben (2016).

Carnaval ou *O minueto* e *O Charlatão* ou *O arrancador de dentes*, ambos de c. 1754-5 e no Louvre; e o *Minueto ou Dança no campo*, de c. 1755 no *Metropolitan Museum* de Nova Iorque. Tais obras permitem antever as aspirações mais pessoais do artista, para além da imitação do pai.¹⁰ A aproximação mais evidente é com Pietro Longhi, “[...] retratista verdadeiramente moderno de uma sociedade agarrada ao seu próprio particular, com gosto agora burguês, que ama ver qualificados esteticamente os aspectos cotidianos da própria existência [...]” (MARIUZ, 2012, p. 52). Contudo, os dois artistas advêm de “matrizes estilísticas diferentes” (MARIUZ, 2012, p. 52), e as cenas de gênero realizadas por Giandomenico, são trabalhadas com “humor e verve” (BOSTOCK, 2009, p. 69).

Longhi foi celebrado por seus contemporâneos como “espelho fiel da cidade, de sua sociedade, de seus costumes” (GUALDONI, 2010, p.7). Contudo, parte de suas pinturas reforçam um retrato estereotipado da Veneza do século XVIII, como uma meca do hedonismo, onde grassam o jogo, a prostituição e a licenciosidade sexual, aspectos associados ao prolongado carnaval, com sua característica inversão de papéis e valores – razões que eram igualmente fonte de atração irresistível de turistas de outras partes da Europa. Tal perspectiva aparece, por exemplo, nas desventuras de *Cândido*, obra satírica de ficção de Voltaire (originalmente publicado em 1759). Através das desventuras do protagonista na cidade, o escritor e filósofo cria um retrato crítico e mesmo caricato de Veneza. *Cândido* testemunha uma prostituta que acompanha um padre, governantes oriundos de diversos cantos do mundo que vêm para a cidade para jogar e gozar o carnaval, o tédio dos nobres eruditos (o estereótipo aqui é o de uma cidade que não se distingue pela reflexão densa e pela produção de conhecimento filosófico ou científico). Essa perspectiva é reforçada pelos relatos de viajantes estrangeiros, mas igualmente pelas memórias de Giacomo Casanova (1725-1798). Entretanto, contraponto fundamental para o fato de que o hedonismo era apenas uma faceta da sociedade veneziana da época de Tiepolo é a significativa quantidade de igrejas na cidade, que evidenciava “uma vida religiosa vibrante”, onde “o número de altares consagrados excedia em muito o de mesas de jogo” (BARCHAM, 2009, p. 42). Um relato de 1766 apontava que em Veneza havia um padre para cada 54 habitantes¹¹. (Idem)

Na pintura do *Ca' Rezzonico*, podemos ver o artista como observador na própria pintura. (Fig. 7). Quase na extremidade direita, distingue-se um homem de casaca marrom, que leva uma lente ao olho direito. É Giandomenico. Ele se posiciona um pouco atrás de outro homem com traje de cor semelhante ao seu, de braços cruzados, de peruca negra, ponto negro no lado esquerdo do queixo. Esse é seu pai, Giambattista, estranhamente fundido ao seu corpo, na altura do braço há uma figura mascarada, com capuz branco. Na extremidade oposta do painel está o Pulcinella (Fig. 8): traje e chapéu brancos, ele é a figura misteriosa que me fez mergulhar em Tiepolo.

¹⁰ Em Veneza do séc. XVIII valia plenamente a hierarquia que qualificava a pintura de história o gênero mais valorizado. Levey (1964) recorda que mesmo Francesco Guardi foi exclusivamente pintor de história antes de se dedicar às *vedute*.

¹¹ Bostock (2009) afirma a ligação da família Tiepolo com práticas religiosas e sociais locais. Giuseppe, segundo filho de Giambattista, consagrou-se sacerdote pela ordem dos Somascos, ligada ao ministério de Girolamo Minai (1481-1537), tema dos afrescos da capela da Villa Tiepolo realizados por Giandomenico, atualmente no *Ca' Rezzonico*.



Figura 7. Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Nuovo* (detalhe), 1791. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giandomenico_tiepolo,_affreschi_da_villa_di_zianigo,_1759-1797,_portego_del_mondo_nuovo,_01.jpg



Figura 8. Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo Novo* (detalhe), 1791. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giandomenico_tiepolo,_affreschi_da_villa_di_zianigo,_1759-1797,_portego_del_mondo_nuovo,_02.jpg

Pulcinella

O Pulcinella é um personagem da *Commedia dell'Arte*. Estudiosos (DUCHAR-TRE, 1966; PAVIS, 1999; BERTHOLD, 2001) identificam as origens da companhia nas antigas *Atellanae*, farsas populares que datam de II a.C., com personagens estereotipadas que usavam máscaras grotescas e se caracterizavam também por diálogos improvisados e irreverentes. O termo *Commedia dell'Arte* foi cunhado somente no século XVIII para se referir a esta forma teatral existente desde o século XVI. Ressalta-se com frequência o fato de seus atores serem profissionais e a performance basear-se na sua capacidade de improvisação e criação coletiva. Não havia um texto teatral, mas um roteiro, um *scenario*¹² ou *canovaccio*, cuja função era “resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*” (PAVIS, 1999, p. 38). O termo *lazzi* é específico deste contexto e se refere aos “interlúdios burlescos” (BOSTOCK, 2009, p. 91), ou “elemento mímico e improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem” e são seus elementos as “contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e *clownescos*, intermináveis jogos de cena” (PAVIS, 1999, p. 226) e também as acrobacias. O *canovaccio* apontava os *lazzi*, esperados no contexto destas apresentações da *Commedia*.

Na sala dos Pulcinella, novamente Giandomenico representou uma turba variada, com homens e mulheres, alguns mascarados, 3 Pulcinella (cuja presença é in-

¹² Os termos *scenario* e *canovaccio* são usados de forma semelhante, sempre se referindo aos esboços da trama, colocados por trás das cenas, funcionando como guias para os atores, como descreve Carlo Gozzi: “É surpreendente pensar que, com uma ajuda tão insignificante como esta, dez ou doze atores são capazes de manter o público numa tempestade de risadas por três horas ou mais e levar a um fim satisfatório o argumento que foi estabelecido para eles” (GOZZI apud DUCHARTRE, 1966, p. 51). A ausência de um texto com as falas dos personagens – o uso na *Commedia dell'Arte* é de uma lista de ações dos personagens – dificulta reproduzir exatamente suas apresentações, tornando-a, de certa forma, inapreensível.

dicada por seus chapéus pontudos), que contempla uma cena de entretenimento. No caso, atores em vigorosas demonstrações acrobáticas, provavelmente um lazzo. À direita, um Pulcinella adulto segura um Pulcinella criança para que veja melhor a cena. (Fig. 9)



Figura 9. Giandomenico Tiepolo, Pulcinella e os saltimbancos, 1797. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giandomenico_tiepolo,_affreschi_da_villa_di_zianigo,_1759-1797,_camera_dei_pulcinelli,_il_casotto_dei_saltimbanchi_01.jpg

Pavis apresenta uma descrição abrangente e sintética da *Commedia dell'Arte*:

Os atores, agrupados em companhias homogêneas, percorrem a Europa representando em salas alugadas, em praças públicas ou patrocinados por um príncipe; mantêm forte tradição familiar e artesanal. Representam uma dúzia de tipos fixos, eles próprios divididos em dois "partidos". O partido sério compreende os casais de namorados. O partido ridículo, o dos velhos cômicos (Pantaleão e o Doutor), do Capitão (extraído do *Miles Gloriosus* de Plauto), dos criados ou *Zanni*, estes com diversos nomes (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzotino, Scapino, Coviello, Truffaldino) se dividem em primeiro Zanni (criado esperto e espirituoso, condutor da intriga) ou segundo Zanni (personagem ingênua e estúpida). O partido ridículo sempre porta máscaras grotescas, e estas máscaras (*maschere*) servem para designar o ator pelo nome de sua personagem. (1999, p. 61)

Há um elemento regional importante nos tipos, que “representam e satirizam as principais componentes da sociedade italiana da época e os diversos dialetos” (BARNI, 2003, p. 22). Os personagens assumem então qualidades regionais: de Veneza, vinham os mercadores e aventureiros assumindo a forma de Pantalone e do Capitão, este último podendo também ser espanhol ou napolitano; de Bergamo, os trabalhadores de funções pouco qualificadas, os *zanni*, os criados, encarnados nas figuras de Brighella e Arlequim; de Bolonha, destacada por ter a universidade mais antiga do mundo ocidental, vinha *Il Dottore*; da Toscana, advinha o apaixonado.

Os enredos das apresentações tendiam a ser cômicos ou tragicômicos: o tema central era, em geral “uma intriga de amor de um jovem casal, rivalidades e ciúmes dos personagens mais velhos ou intrigas entre os criados” (BOSTOCK, 2009, p. 91), mas que sempre acabavam bem. Frequentemente envolviam disfarces, trocas e mal-entendidos acerca de identidades, naufrágios, sequestros, feitiços e magia.

O estudo da *Commedia dell’Arte* esbarra na dificuldade de uma reconstituição precisa, devido à incompletude dos materiais, e Barni afirma que sua “totalidade ainda é inapreensível, e talvez assim permaneça”. (2003, p. 19) Sua influência foi ampla e longa (de Shakespeare à *Comédie Française*) e no século XVIII no contexto veneziano destaca-se sua absorção nas obras de Carlo Goldoni¹³ (1707-1793) e Carlo Gozzi (1720-1806).

Mas quem é o Pulcinella? Cada personagem da *Commedia dell’Arte* tem características próprias, expressas nos trajes, máscaras (ou sua ausência), gestualidade e determinados comportamentos. Duchartre (1966) fornece uma descrição dos personagens principais, incluindo seus diversos nomes e suas origens. Ainda que não seja possível afirmar definitivamente, pode-se considerar que o Pulcinella tenha se originado de dois personagens das *Attelanae*, Maccus e Bucco, os quais, por seus atributos opostos, legariam ao personagem uma herança de dualidade. Maccus se caracterizava pelo nariz curvo, corcunda e pernas finas e longas; era “rápido, espirituoso, impertinente, irônico e um pouco cruel” (DUCHARTRE, 1966, p. 208); enquanto Bucco tinha bochechas flácidas, uma boca enorme e era “autossuficiente, bajulador, tolo, tímido, arrogante e, em suma, um ladrão” (Idem.). A etimologia do nome Pulcinella remete a “*pulcino*”, ou pintinho, e devia-se ao hábito de piar, herdado de Maccus¹⁴. Sua cidade de origem é motivo de controvérsia (Benevento, Salerno, Acerra), mas sua raiz mais sólida está em Nápoles e ele pode falar dialeto romano, calabrês ou napolitano.

Duchartre fornece uma descrição do personagem:

Pulcinella nunca se curvou aos cuidados e responsabilidades de uma profissão. Era, por vezes um magistrado, um poeta, um mestre, e um criado, mas raramente um marido ou pai de família. Como regra geral ele aparece como um solteirão, um velho mesquinho excêntrico e egoísta, fortemente inclinado à gula epicurista e sensual. (1966, p. 214-215)

13 Goethe relata suas impressões ao assistir a uma comédia no Teatro São Lucas, anteriormente Teatro Goldoni, em 04/10/1786: “Tratava-se de uma mascarada extemporânea, executada de modo bastante natural, com energia e talento” (2017, p. 95).

14 Duchartre lista outros nomes do personagem: Curucucu, Meo Patacca, Il Sitonno, Birrichino, Polichinelle, Punch (1966, p. 208). O personagem assumiu nomes diferentes em outros países: Pulchinelle (França), Hanswurst (Alemanha), Toneelgek (Holanda), Kasperle (Áustria), Petrushka (Rússia), Karagoz (Turquia), Mr. Punch (Inglaterra). (RUDLIN, 1994)

Bostock (2009) lista outras profissões desempenhadas por ele, como servo, camponês, dentista, médico, pirata, advogado famoso, pintor, soldado ou general. Duchartre (1966) apresenta-o ainda como “egocêntrico e bestial”, sem escrúpulos e cruel, mas sublinha sua inteligência e senso de humor. Rudlin assim o descreve: “Ele pode atuar tanto como um estúpido fingindo ser esperto ou um esperto fingindo ser estúpido. De qualquer forma, é um completo egoísta” (1994, p. 141). Ama mulheres, bebida e comida, especialmente *gnocchi*, e pode ser visto comendo pasta em um penico.

Nos afrescos de Giandomenico Tiepolo para a Villa Zianigo podemos identificar as características físicas de Pulcinella. (Fig. 10)



Figura 10. Giandomenico Tiepolo, Pulcinella em repouso, 1797. Afresco, Museo Ca'Rezzonico, Veneza. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giandomenico_tiepolo,_affreschi_da_villa_di_zianigo,_1759-1797,_camera_dei_pulcinelli,_pulcinelli_a_riposo_01.jpg

No afresco do *Pulcinella* em repouso vemos um grupo deles. Giandomenico foi fiel à caracterização geral do personagem, especialmente a barriga proeminente e a corcunda. O Pulcinella pode ter até duas corcundas, como um aspecto que remete à sua natureza dual. O traje também aparece como nas descrições dos estudiosos: uma longa e larga blusa branca sem colarinho, amarrada na cintura com um cinto de couro onde carrega seu bastão e sua bolsa. Usa calças largas e chapéu cilíndrico alto, ou *coppolone*. Pulcinella é um personagem mascarado, e sua máscara é marrom ou preta com um longo nariz bicudo, sulcada com rugas com uma grande verruga ou carbúnculo na testa (RUDLIN, 1994). Giandomenico parece fazer a máscara aderir ao rosto dos seus personagens.

Vemos em primeiro plano um Pulcinella deitado sobre um pano azul claro, numa estranha contorção que ressalta o ventre proeminente, em absoluta entrega¹⁵. Ao seu lado um jarro de cerâmica, um ovo e um cesto. Aos seus pés uma raquete e uma peteca, indício de seu divertimento – teria se cansado de jogar e recostou-se para se recompor? Ou o sono pesado foi resultado do exagero de um prato de gnocchi? O ovo e o cesto podem ser indícios da origem galinácea do Pulcinella e da etimologia de seu nome. Na série de desenhos *Divertimento per li ragazzi*, o artista representou diversos aspectos do “ciclo de vida” do Pulcinella, e num desenho este aparece nascendo (nu e mascarado) de um ovo de peru, um acontecimento testemunhado por um grupo atento de Pulcinella. O afresco também ganha o título de *A partida de Pulcinella*, e vemos um deles, em pé, com sua panela de gnocchi debaixo do braço e acompanhado de um galgo (estão de partida?), próximos ao grupo sentado que conversa entre si. Parecem estar no topo de um monte, diante de um vale onde se unem terra e céu em tons acinzentados.

Por que Giandomenico elege Pulcinella como tema? Mariuz (2012) situa sua aparição na obra do artista no *revival* da *Commedia dell’Arte* nos escritos de Carlo Gozzi na década de 1760. De fato, outros artistas seus contemporâneos registraram saltimbancos, Pulcinella e charlatães, os quais podiam ser vistos em Veneza do séc. XVIII. Eles aparecem especialmente nos pintores de gênero como Pietro Longhi (1701-1785), Gabriel Bella, (1730-1799) e como parte das *vedute* de Francesco Guardi (1712-1793) e Canaletto, e mesmo das pinturas do considerado “pai” da *veduta veneziana*, Luca Carlevaris (1663-1729). Entretanto, o Pulcinella não é a figura mais frequente. Em Pietro Longhi, reconhecemos algumas máscaras usuais na Veneza do período, como o traje *bauta* e a *moretta*.¹⁶ Em Veneza, na Piazza San Marco, havia apresentação de charlatões duas vezes ao dia, e estas atrações eram acompanhadas pelas apresentações da *Commedia dell’Arte*. Giandomenico Tiepolo realizou uma tela com o tema, de 1756.¹⁷ Nesse caso, vemos muitas figuras com traje *bauta* e mascarados, mas não o Pulcinella. Novamente Tiepolo apresenta um jogo instigante do que permite e o que não nos permite ver. Não temos o ponto de vista da plateia para o entretenimento, o artista mostra o charlatão de costas, atrás dele a mesa com as garrafadas, mas não vemos o que ele apresenta ao público. Contudo, conseguimos ver os rostos atentos das pessoas, testemunhamos a fascinação causada por estes artistas populares.

O Pulcinella fora já tema na obra de Giambattista Tiepolo. Agamben (2016) afirma que ele se dedicou ao tema em incerto número de “esboços fragmentários, cerca de vinte e dois desenhos e duas gravuras e duas pinturas a óleo” (p.23-24). Como demonstrou Bostock (2009) há muitos temas de Giandomenico cuja origem está nas

15 Bostock (2009) identificou diversas citações que Giandomenico fez em suas obras, referindo obras de seu pai, suas próprias e de outros artistas. A contorção do Pulcinella remete à obra de Giambattista Tiepolo, *A morte de Jacinto*, de c. 1752-1753, atualmente no Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid. (ver link: <https://artsandculture.google.com/asset/the-death-of-hyacinthus-giambattista-tiepolo/7QFaUSEq-pbu8w>)

16 O costume completo que compõe a bauta é um manto negro curto com capuz sobre o qual se usava o tricorno, enquanto a face ficava coberta de uma máscara branca ou negra. Tornou-se comum no séc. XVIII até tornar-se um hábito de passeio em todos os períodos do ano. A *moretta* é uma pequena máscara oval de veludo preto que cobria a face de numerosas mulheres e que ficava presa entre os dentes. O mutismo das mulheres para portar o artifício conferia-lhes um ar ainda mais misterioso.

17 A obra está no Museu Nacional d’Art de Catalunya, em Barcelona. Pode ser vista em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-charlatan/UgFg4o-fIVvMhtw?hl=pt-BR>

obras do pai. Mas Agamben enfatiza a diferença de abordagem do personagem entre pai e filho. O Pulcinella nos desenhos de Giambattista é mais sombrio: “um corpo deformado e grotesco, constantemente ocupado em cozinhar gnocchi, comê-lo, digeri-lo e defecá-lo” (AGAMBEN, 2016, p. 24). Em Giandomenico, porém, o personagem é mais complexo e cheio de facetas, que aparecem não somente nos afrescos da Villa Tiepolo, porém, mais detalhadamente, no álbum de 104 desenhos, *Divertimento per li Regazzi*, realizado entre 1795 e 1804. É uma espécie de biografia de Pulcinella, com desenhos que ilustram seu nascimento, enamoramento, casamento, paternidade, prática de ofícios e divertimentos diversos, mas também julgamento, prisão, enforcamento, doença, morte, sepultamento e retorno. Esses desenhos são produção que Bostock (2009) classificou como “estilo tardio”¹⁸ do artista, expressões de sua maturidade, quando ele já havia deliberadamente se retirado do trabalho por encomendas.

Estudiosos levantaram razões diversas para a presença do Pulcinella na obra de Giandomenico. Bostock identificou algumas razões para a escolha do Pulcinella para “herói de sua narrativa visual final” (2009, p. 82). A autora se referia especialmente ao *Divertimento*, mas é possível estender sua reflexão igualmente para os afrescos na Villa Tiepolo. O personagem era bem conhecido, seja de obras de outros artistas, seja como fantasia frequente nos espaços públicos de Veneza do período. Era mais flexível que os outros personagens da Commedia, podendo encarnar igualmente a figura do animador de rua, máscara de rua ou assistente de charlatões. Sua possível origem na Antiguidade atendia a tendências protonacionalistas, politicamente em voga.

Lawner realizou um abrangente apanhado do tema dos personagens da *Commedia dell'Arte* nas artes visuais e para ela, “o impressionante uso de múltiplos Pulcinella” por Giandomenico, “em lugar de uma mistura de vários personagens da comedia, evoca uma sociedade de personagens idênticos, um mundo povoado pelo homem comum” (1998, p.141). Se Giambattista havia celebrado os grandes temas da pintura histórica, glorificado em alegorias as famílias patricias venezianas, Giandomenico, em sua produção madura, enaltece o homem comum. Libby e Thomas (2009) afirmam que Giandomenico retratava Pulcinella “para evocar as tristezas e a pungência da existência humana” (p. 101). Nesse ponto, a obra de Giandomenico se afasta do pai, pois o caráter de Pulcinella difere totalmente das dimensões heroica e sublime que marcaram a obra de Giambattista.

É possível mencionar uma dimensão contingencial. Os afrescos da Villa Tiepolo e o álbum *Divertimento* foram criados em momento de grande instabilidade política. Veneza já havia perdido seu papel de potência e parecia apontar exclusivamente para o turismo (daí promover um clima de festa permanente). Em 1797, após 800 anos de existência, sob tropas francesas, colapsava a República Veneziana, anexada então ao estado austríaco. Napoleão saqueou tudo que fosse de valor na cidade (o leão de Veneza, os quatro cavalos da Basílica de San Marco, numerosos tesouros artísticos, alguns dos quais jamais foram devolvidos¹⁹), o teatro veneziano foi fechado, as máscaras foram proibidas. Neste contexto, Pulcinella pode evocar um aspecto

18 A categoria “estilo tardio” usada pela pesquisadora é tomada de Adorno e Edward Said.

19 É o caso, por exemplo das Bodas de Canaã (1562-1563), de Veronese, atualmente no Musée du Louvre.

rebelde: em 1760, autoridades napolitanas já haviam considerado bani-lo, julgando “suas obscenidades ‘perigosas para mulheres nobres’ e foi visto muitas vezes como politicamente subversivo” (LAWNER, 1998, p. 60). Na Veneza pós-invasão napoleônica, o Pulcinella, com seu comportamento irreverente, de permanente gozo da vida, fornece um tipo de resistência diante da extinção da República.

Agamben (2016) se pergunta sobre a finalidade do aposento com os afrescos de Pulcinella na Villa Tiepolo. Seria um quarto, um lugar de meditação? Expressaria a desilusão deste mundo conhecido que desmoronava? O filósofo italiano pensa Pulcinella de Giandomenico Tiepolo em muitas camadas: a aproximação com o artista veneziano da produção de comédias clássicas em momentos catastróficos da história, imbricando, portanto, tragédia e comédia. Nos desenhos, ele reconhece a afirmação da vida de Pulcinella em termos de simples eventos da uma existência humana. Chama sua atenção a figura do velho oriental com turbante presente em diversas obras de Giandomenico, que ele identifica como o filósofo que testemunha os momentos da vida do Pulcinella. Estabelece uma relação entre os temas diversos nos afrescos da Villa Tiepolo, incluindo as cenas dos sátiros, como “uma especial filosofia da história” (AGAMBEN, 2016, p. 38). Ressalta a dimensão da improvisação da *Commedia dell’Arte*, afirmando que Pulcinella não só “recita”, “mas vive ‘*all’improviso*’” (AGAMBEN, 2016, p. 100).

A presença de Pulcinella na obra de Giandomenico ganha relevo quando o artista é septuagenário, e, materializa um tipo de reflexão sobre a vida diante da morte, um *memento mori*. Para Agamben, “meditar sobre Pulcinella” significa, acima de tudo, questionar-se: “vivi verdadeiramente a minha vida? Ou sobrou algo nela que não poderia viver? [...] O que fazer na nossa vida com aquilo que permaneceu não vivido? Uma tragédia? Uma comédia? Ou melhor, simplesmente, uma vida?” (2016, p. 112-113). Pulcinella é “uma via de saída”, é “uma profissão de fé” (AGAMBEN, 2016, p. 130).

Fim (?) do espetáculo

Os afrescos que vi no Ca’Rezzonico ficaram impressos no meu espírito (como diria Goethe sobre obras que buscava ver em sua viagem à Itália), aguardando o momento para, enfim, serem objeto de estudo e estímulo para a escrita. Volto à citação inicial de Goethe diante das cópias de obras antigas no Palazzo Farsetti. Ele fala de obras de valor inesgotável, que nos transportam para tempos antigos e sobre as quais se diz “atrasado em seus conhecimentos” (2017, p. 106). Como historiadora da arte, são esses tipos de obras que me interessam. Quando descobri os afrescos da Villa Tiepolo, fui tomada de curiosidade: Quem era Giandomenico, em qual contexto os afrescos foram produzidos, para quem?

Dentre minhas motivações profundas está o não saber, “estar atrasada em meus conhecimentos”, como diria Goethe. Mazzucco (2007) relata um episódio no qual Aby Warburg (1866-1929) propõe um exercício de estudo de um artefato renascentista a um grupo de alunos e lhes adverte: “Vamos em busca de nossa ignorância e de afugentá-la, com a ajuda de nossos amigos e de onde a encontramos” (s/p). Buscar a

própria ignorância: encantam-me as obras e artistas sobre os quais nada sei. Atraem-me os artistas complexos, cujas obras escapam da imanência e não se permitem ser compreendidas prontamente.

O *Mondo Novo* (Fig. 1) de Tiepolo faz pensar sobre o ofício do historiador da arte: sobre imagens que não se deixam ver de imediato, imagens que são verdadeiros “mundos novos”, não por serem novidade geral, mas por serem novidade para mim. O não-saber me provoca a saber, afugentar a ignorância. Aquilo que não conheço me lança ao escrutínio. Eu gosto demais da figura de Giandomenico mais recuado à direita no quadro, segurando a lente diante do olho direito. (Fig. 7) Ele enxerga com distância e demora. É um convite para que vejamos o que ele viu. Como Canaletto, faz um convite a ver, garantindo sempre em suas obras o papel do observador: em Canaletto as figurinhas minúsculas, em pontos de vista privilegiados. Em Tiepolo, ao mesmo tempo no meio da multidão e à distância.

Mariuz, afirma que, na Villa Zianigo é como se Giandomenico fizesse um “cosmorama privado” (2012, p. 165). Depois de uma vida povoando de imagens os palácios alheios, decidiu, em seu refúgio, cercar-se de imagens que lhe eram caras. É um cosmorama a novidade tecnológica que a massa de figuras está vendo em *Mondo Novo* e que o artista não permitiu que vissemos. Uma máquina de ver, um dispositivo que abre novas possibilidades de visão. De fato, o artista fez para deleite próprio e possivelmente não contasse com um público a contemplar sua plateia de costas. Contudo, seus afrescos carregam bons ensinamentos.

Na cena com os saltimbancos (Fig. 9), o artista nos guia pelo olhar da criança, com sua curiosidade franca e insaciável; dirige o nosso olhar como o da plateia, cheio de encantamento e diversão; e, por fim, provoca o ponto de vista dos saltimbancos, de cabeça para baixo, procurando ângulos novos, originais. Como os *lazzi* interrompendo a encenação, escapando às linearidades e às narrativas esperadas. Os *lazzi* podem ser uma forma de resistência. Em tempos de intolerância, de patrulha do pensamento, com tentativas virulentas de impor temas e agendas, há muitos discursos com apelo semelhante ao encanto das plateias para o truque dos charlatões, que prometem soluções rápidas (garrafadas ideológicas) para sofrimentos profundos e antigos. Inspiro-me em Pulcinella, e insiro um lazzo, uma pirueta: estudarei o que me apraz.

O que mais o Pulcinella ensina? Figura vagamente familiar quando o vi no museu, ao estudá-lo, embora tentasse me aproximar, permanecia enigmático e esquivo. A origem de Pulcinella na Antiguidade sustenta o mistério: ele morre e renasce, retorna... No teto da sala do Ca' Rezzonico, ele, que está sempre em grupo, em “gangue” (AGAMBEN, 2016), balança. Suspenso no tempo. Em lugar das alegorias sublimes e heroicas que Giandomenico havia pintado com o pai, contemplamos agora essa figura alegre e indecifrável. Na segunda parte do Fausto de Goethe, na mascarada carnavalesca, os Pulcinella proclamam:

Pasmar boquiabertos,
Grasnar que nem gralha,
Por feira e gentalha,
Em meio ao barulho,
Entre o aperto e o entulho,

Entre a mó nos coando,
Pularmos em bando,
Conforme nos praz.
Podeis elogiar-nos,
Podeis censurar-nos,
Pra nós tanto faz. (GOETHE, 2020, p. 109)

Se Pulcinella, com Agamben, faz-me meditar se “vivi verdadeiramente a minha vida?” Respondo com Fritz Saxl (1998) que numa “confissão pessoal”, ao responder “por que história da arte?” convida os leitores a tomarem-na como “eixo de suas vidas”. Volto à imagem do teto da sala da Villa Tiepolo (Fig. 2). Gostaria de me juntar à gangue e subir no balanço. Contemplo o vai e vem do Pulcinella, sua jornada é nossa também. E é tão boa que não quero mesmo que acabe.

Referências:

AGAMBEN, G. **Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi**. Roma: Nottetempo, 2016.

BARHAM, W. Private Images for Public Spaces”Religious Art in Eighteenth-Century Venice. In: LIBBY, A.; THOMAS, S. (Cur.) **Venice in the Age of Canaletto**. New York: Prestel Publishing, 2009. p.41-49.

BARNI, R. Introdução. In: SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell’Arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 15-50.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSTOCK, S. **The Pictorial Wit of Domenico Tiepolo**. 2009. 2 v. (v. 1: 335 p.; v.2: 274 p.). Thesis. (Doctor of Philosophy in Art History). Department of Art History, University of Warwick, Coventry – UK, 2009. Disponível em: <http://wrap.warwick.ac.uk/3144/> Acesso em: 21/01/2021.

CALASSO, R. **Tiepolo Pink**. New York: Penguin Classics, 2020.

CASSEGRAIN, G.; CONTICELLI, V.; LOS LLANOS, J.; LOIRE, S. **L’ABCdaire de Tiepolo**. Paris: Flammarion, 1998.

DUCHARTRE, P.L. **The Italian Comedy**. New York: Dover, 1966.

FRANCESCO’S Venice: BBC Series (Documentário apresentado por Francesco da Mosto). Direção: Edward Bazalgette. Produção: Sam Hobkinson. Venice, BBC, 2004.

GOETHE, J. W. **Viagem à Itália**. São Paulo: Editora da UNESP, 2017.

GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte**. São Paulo: Editora 34, 2020.

GUALDONI, F. Longhi. Milano: Skira, 2010.

HASKELL, F. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca**. São Paulo: EDUSP, 1997.

HUCHET, S. Autorretratos críticos: o que me/nos/vos motiva? Chamada aberta para n. 30. **Revista Palíndromo**, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/announcement/view/338> Acesso em: 21/02/2021.

LAWNER, L. **Harlequin in the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts**. New York: Harry N Abrams, 1998.

LEVEY, M. **La peinture à Venise au 18e siècle**. Paris, René Julliard, 1964.

LIBBY, A.; THOMAS, S. (Cur.) **Venice in the Age of Canaletto**. New York: Prestel Publishing, 2009.

MAAS, W.P. Prefácio. In: GOETHE, J. W. **Viagem à Itália**. São Paulo: Editora da UNESP, 2017. p. 11-16.

MAKOWIECKY, S. Janelas múltiplas, janelas do olho, espírito da alma, espelho do mundo. In: **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2056-2083.

MARIUZ, A. **Tiepolo**. Venezia: Cierre Edizioni, 2012.

MAZZUCCO, K. I seminari della KBW. Un laboratorio di método. **Engramma**, n. 56, aprile 2007. Disponível em: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2596 Acesso em 15/02/2021.

PANOFKY, E. *Et in Arcadia Ego*: Poussin e a tradição elegíaca. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 377-409.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RUDLIN, J. **Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook**. London: Routledge, 1994.