



Davi: escultura, alegoria e tradição

Lucas Costa, José Spaniol

Davi: escultura, alegoria e tradição**David: sculpture, allegory and tradition**Lucas Costa¹José Spaniol²

1 Artista e professor pesquisador. Doutorando em Processos e Procedimentos artísticos em Artes Visuais (Unesp), com bolsa CAPES de pesquisa. Graduado em Artes Visuais e Mestre em "Processos e Procedimentos Artísticos" pela Unesp. Membro do Grupo de Pesquisa L.O.T.E. - Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço. E-mail: lucas_brs@hotmail.com. ORCID n. 0000-0002-5741-8067.

2 Artista e professor do Instituto de Artes da Unesp. Estudou na Academia de Artes de Düsseldorf na Alemanha. Doutor em Artes pela ECA-USP. Coordenador do Curso de Artes Visuais IA/UNESP. Líder do Grupo de Pesquisa L.O.T.E. - Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço. E-mail: josespaniol@ia.unesp.br. ORCID n. 0000-0002-5934-3804.

Resumo

O texto apresenta o trabalho artístico *Davi*, realizado pelo autor em 2021. Como forma de contextualizar a temática deste trabalho, o artista desenvolve uma leitura da batalha de Davi contra Golias em três atos, e a partir da análise de três escultores: um *Davi* estratégico, em Michelangelo Buonarroti; um *Davi* enérgico, em Gian Lorenzo Bernini; e um *Davi* glorioso, em Donatello. Desta maneira, a alegoria de Davi é construída de acordo com as características específicas dessas obras, levando em consideração a poética que as envolve, bem como seus respectivos contextos de produção. A partir disso, o autor estabelece um diálogo entre os procedimentos utilizados por esses escultores e a metodologia aplicada em seu trabalho, sugerindo semelhanças pontuais entre essas obras e, propondo, com o seu trabalho, uma leitura mais desconfiada dessa alegoria nos dias de hoje.

Palavras-chave: Escultura. Davi. Donatello. Michelangelo. Alegoria.

Abstract

The text presents the artwork *David*, made by the author in 2021. As a way to contextualize the theme of this work, the artist develops a reading of the battle of David and Goliath in three acts, and from the analysis of three sculptors: a strategic *David* in Michelangelo Buonarroti; an energetic *David* in Gian Lorenzo Bernini; and a glorious *David* in Donatello. Thus, this David's allegory was constructed according to the specific characteristics of these works, taking into account the poetics that surround them, as well as their respective production contexts. From this, the author establishes a dialogue between the procedures used by these sculptors and the methodology applied in their work, suggesting specific similarities between these works and proposing, with his work, a more distrustful reading of this allegory today.

Keywords: Sculpture. David. Donatello. Michelangelo. Allegory.



Fig. 1 — Davi (2021), de Lucas Costa. Concreto armado e pedra, 290x30x30 cm. Coleção do artista.

Então saiu do arraial dos filisteus um homem guerreiro, cujo nome era Golias, de Gate, que tinha de altura seis côvados e um palmo.

(1 Samuel 17:4)

Retirando uma pedra de seu alforje ele a arremessou com a atiradeira e atingiu o filisteu na testa, de tal modo que ela ficou encravada, e ele caiu com o rosto no chão.

(1 Samuel 17:49)

Meu entendimento sobre nossa atual situação tem pontos em comum com a alegoria de Davi e Golias. A coluna de concreto não estrutural segue as escalas descritas em Samuel; seu peso é de aproximadamente duzentos e setenta quilos. Uma pedra pequena, disposta abaixo desse pilar, desestabiliza toda a massa. A vida é frágil, ninguém sabe se a metáfora de Davi e Golias é factível. A pedra desestabiliza a coluna, mas talvez não a derrube. No final, a questão é mais sobre técnica e tempo.

Uma homenagem à minha mãe, Nena, que superou a Covid-19, e ao meu primeiro orientador no doutorado, Agnus Valente (*in memoriam*), que nos deixou muito cedo.

Preâmbulo

A batalha de Davi contra Golias é uma alegoria muito utilizada nas artes visuais. O grande feito do herói bíblico que derrubou um gigante é o mote de diversas metáforas no trabalho artístico. A escultura, em especial, se ocupa do tema desde o séc. XV, no início do renascimento.

Ao realizar um trabalho desta natureza, invariavelmente, constitui-se uma ligação com a tradição artística, pois os exemplos na escultura têm força similar ao da história bíblica: o *Davi* feito por Michelangelo é tão conhecido como o Davi descrito em Samuel. Desta forma, o nosso imaginário sobre esse personagem é construído tanto pela história contada, quanto pelas esculturas criadas.

Durante o desenvolvimento deste meu *Davi* (Fig.1), quando ele tomou corpo e nome, percebi essa ligação com a tradição. O título, de maneira quase instantânea, me aproximou de uma certa genealogia artística. Como tentativa de entender melhor essas questões recorrentes em meu processo, desenvolvo aqui uma leitura da batalha de Davi contra Golias em três atos, e a partir de três escultores: um *Davi* estratégico em Michelangelo Buonarroti; um *Davi* enérgico em Gian Lorenzo Bernini; e um *Davi* glorioso em Donatello.

A meu ver, a história se completa com essas três esculturas, pois os momentos decisivos do confronto, bem como os aspectos psicológicos da figura representada, são, de certa maneira, complementares. Mesmo que essas obras não tenham sido criadas em ordem cronológica, segundo as etapas da conhecida batalha bíblica, parece que os três escultores se concentraram em uma abordagem original da narrativa de Davi, explorando questões que não tinham sido tratadas pela escultura anterior. Observando esses trabalhos como um grupo, a história e as interpretações sobre ela me serviram de baliza para entender melhor essa alegoria nos dias de hoje.

Terceiro ato — Donatello

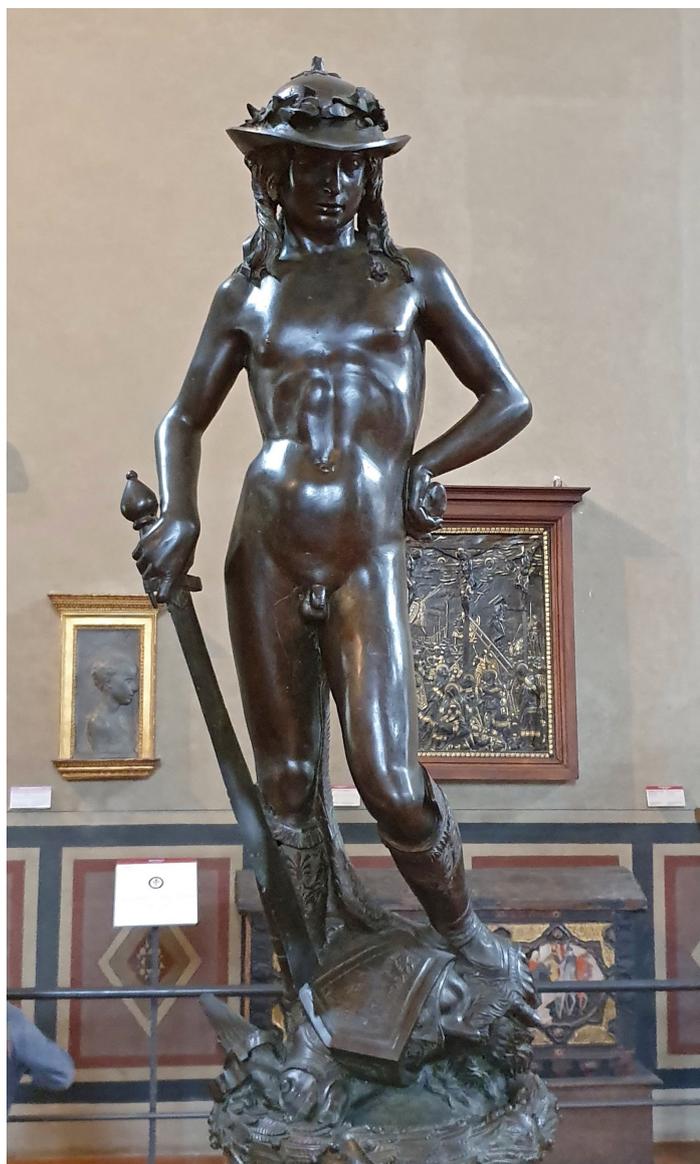


Fig. 2 — *Davi* (1430–32), de Donatello. Bronze, 158 cm. Museu Nacional do Bargello, Florença. CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons.

No início do séc. XV, em Florença, a história de Davi passou a ser incluída na linguagem escultórica, sendo Donatello (1386–1466) o primeiro escultor a trabalhar com o assunto. Começando pelo *Terceiro Ato*, ou pelo fim dessa história, o triunfo de Davi sobre Golias foi representado pelo escultor em duas ocasiões. Tanto a primeira escultura, feita em mármore, como a segunda (Fig.2), forjada em bronze, são versões de um mesmo momento da batalha: Davi já está sobre a cabeça do gigante filisteu.³

O que diferencia essas duas esculturas, além de suas características técnicas e estilísticas,⁴ é que no bronze, que será discutido aqui, Donatello enfatiza as feições de um Davi menino, sem nenhum traço de guerreiro, como o próprio

Golias tinha lhe zombado.⁵ Seu *Davi* segura uma espada com a mão direita e, uma pedra, com a esquerda. Com um dos pés sobre a cabeça de Golias, sua postura demonstra um relaxamento devido ao *contrapposto*⁶ da figura. Sua expressão corporal acaba tornando-o heróica, pois as características físicas representadas na escultura, estabelecem uma espécie de oposição ao que foi realizado: um Davi juvenil, tranquilo e gracioso foi capaz de derrubar um gigante com uma pedra, tomar a sua adaga e cortar-lhe a cabeça.

De certo modo, os atributos físicos de *Davi* e sua postura sobre o gigante Golias, fazem com que a escultura se aproxime dos relatos das escrituras, pois Donatello contrapõe, através da escala e a aparência da figura, os feitos inacreditáveis de Davi.⁷ Visto assim, a representação de Donatello se assemelha à narrativa em Samuel porque legitima a única possibilidade de vitória daquela figura, que é a da predestinação de um rei — no caso, o futuro Rei de Israel.⁸

Por volta de 1420, Florença resistia aos domínios do ducado de Milão, que já tinha anexado praticamente todo o norte da Península Itálica. A bem-sucedida resistência dos florentinos deu origem a um sentimento cívico-patriótico que, em meio à crise, fez surgir uma campanha de ornamentação da cidade, com monumentos condizentes dessa “nova Atenas” (JANSON, 1996, p. 186). Apesar desse *Davi* não ter sido concebido como um monumento cívico para um espaço público,⁹ ele manifesta o espírito da época, que em Florença, era o de resistência ao mais forte. Desta forma, o contexto político e a disputa de poder podem explicar o reconhecimento dos florentinos para com Davi, e a consequente projeção que faziam de Golias, em Milão. Naturalmente, a história de Davi fazia sentido para Florença, pois entendiam como uma metáfora de sua própria situação.¹⁰

5 Cf.: 1 Samuel 17:42-44.

6 O *contrapposto* (em italiano) é uma forma de representação da antiguidade clássica, em que um dos pés da figura, recebe o peso do corpo. Essa postura insere diversas curvaturas na estrutura corporal da figura representada: o Joelho arqueado da perna em repouso promove um giro leve da pélvis, o arqueamento de compensação da coluna e a inclinação de ajuste dos ombros e cabeça. O *contrapposto* é, então, uma forma de representar o corpo humano de maneira mais natural e harmoniosa — idealização característica de toda a arte grega subsequente (JANSON, 1996, p. 60).

7 Cf.: 1 Samuel 17:49-51.

8 Na época desta batalha, segundo os relatos bíblicos, Saul era o rei de Israel. Davi era um simples pastor que, esporadicamente, tocava harpa para o rei (1 Samuel 17:15-20). Só após Davi matar Golias que ele foi nomeado escudeiro do rei (1 Samuel 18:1). Com a morte de Saul, Davi retornou a Judá, sua tribo de origem, onde foi proclamado rei posteriormente. Ao mesmo tempo, as tribos remanescentes elegeram rei o outro filho de Saul, Isbaal. Na guerra que se seguiu, Isbaal foi morto e Davi tornou-se rei de toda Israel. Davi é considerado fundador do estado Hebraico.

9 A escultura foi concebida para um espaço semiprivado no pátio do Palazzo Medici. Após a queda dos Medici, em 1494, o governo republicano confiscou esse *Davi* e outras diversas esculturas (GAY-FORD, 2015, p. 170, 175).

10 Desde o primeiro período do governo comunal florentino, a figura de Hércules era utilizada como exemplo de vitória sobre a tirania. Desta forma, ele era visto como um símbolo da ordem civil, trazendo liberdade para as populações. No início do séc. XV, vencedores bíblicos como Davi e Judite juntaram-se a Hércules na identidade iconográfica de Florença. Essas figuras se tornaram lembretes para Florença de seu virtuosismo, bravura e domínio militarista (SANDERS, 2020, p. 02).



Fig. 3 — *Davi* (1430-32), de Donatello. Bronze, 158 cm. Museu Nacional do Bargello, Florença. CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons.

A partir da história bíblica, descrita no livro de Samuel, Donatello evidencia esse espírito florentino na figura de um Davi jovem, pequeno e já vitorioso. O *Terceiro Ato* de Donatello é, sob este ponto de vista, pautado pela glória. A maneira que ele constrói esse discurso, com base nos fundamentos da antiguidade clássica, além de influenciarem os procedimentos escultóricos da Renascença,¹¹

¹¹ O *Davi* em bronze de Donatello é considerado a primeira figura nua em tamanho natural desde a Antiguidade clássica (JANSON, 1996, p. 187-88).

também indicaram um certo padrão na iconografia do personagem bíblico.¹²

Esse tipo de representação só passou por uma alteração significativa no início do séc. XVI, com Michelangelo e sua versão feita em mármore, iniciada em 1501. Mas antes de discutir essa mudança no padrão de representação, é oportuno considerar um episódio concomitante, envolvendo uma cópia desse bronze de Donatello, atribuída ao próprio Michelangelo.

Em uma passagem por Florença, Pierre de Rohan, militar francês, conhecido como marechal de Gié, ao ver o *Davi* de Donatello, insistiu para que o governo florentino lhe enviasse uma cópia da escultura. Florença, para manter sua boa relação com o governo francês, encarregou Michelangelo na execução dessa réplica, em 1502.¹³ Após um ano, o escultor ainda não tinha realizado o trabalho, dificultando as relações diplomáticas entre Florença e a corte francesa.¹⁴ Apesar dessa encomenda ser uma exigência à Michelangelo, seu entusiasmo não acompanhava o projeto e, diante os diversos atrasos que se sucederam, Piero Soderini, recém-eleito *gonfaloniere*,¹⁵ exigiu que a peça fosse acabada, mesmo que por outro artista. Desta forma, o bronze foi finalizado somente em 1508, por Benedetto da Rovezzano.¹⁶

Apesar da morosidade e não conclusão da réplica por parte de Michelangelo, o trabalho de Donatello tinha sido uma referência para o artista desde o início de sua carreira. Isto porque, a partir de 1489, graças ao mecenato de Lorenzo de' Medici, Michelangelo passou a estudar no jardim das esculturas, tendo acesso diário à coleção dos Medici, inclusive ao bronze de Donatello, instalada no pátio do *Palazzo Medici*. Nesse período de estudos, ele trabalhou diversas vezes à maneira de Donatello, principalmente em seus relevos baixos (GAYFORD, 2015, p. 104).

Constam também, no período daquela encomenda, alguns esboços de Michelangelo retratando o bronze de Donatello, inclusive com algumas alterações.¹⁷ No caso específico dessa encomenda, ele pode ter se incomodado com a situação de ser colocado em competição direta com Donatello, e em um domínio que não tinha experiência — que era o da fundição em bronze. Também havia, no momento dessa atribuição, projetos autorais mais importantes para Michelangelo, entre eles, o seu próprio *Davi* em mármore, iniciado um ano antes.

12 Na escultura, o exemplo mais diretamente ligado à Donatello, é o *Davi* de Andrea del Verrocchio. O artista esculpiu, entre 1473–1475, um *Davi* muito próximo das características do bronze de Donatello. Seu *Davi* também apresenta uma figura jovem, em uma pose de contrapposto, e sobre a cabeça de Golias.

13 Contrato firmado em 15 de agosto de 1502. O prazo original para entrega do bronze era de 6 meses (PAOLETTI, 2015, p. 8).

14 Pierre de Rohan foi expulso da corte francesa, em 1504, acusado de apropriação fraudulenta. Mesmo assim, Florimond Robertet, conselheiro e ministro das finanças de Luís VII, exigiu o cumprimento da promessa por parte de Florença (GAYFORD, 2015, p. 188).

15 *Gonfaloniere* (em italiano) era um cargo da alta magistratura italiana, mais comum na região da Toscana — sua capital é Florença. No período republicano, o gonfaloniere assumiu o governo civil (ITALIANA DI SCIENZE, 1933).

16 Este bronze foi mencionado, pela última vez, em 1794, constando em um inventário das esculturas de Château de Villeroy, ao sul de Paris. Para mais informações sobre o bronze perdido de Michelangelo e sua relação com Donatello, ver Gayford (2015, p. 183–190).

17 Michelangelo, *drawing of his bronze David*, c. 1503 (apud PAOLETTI, 2015, p. 70).

Primeiro ato — Michelangelo



Fig. 4 —*Davi* (1501-4), de Michelangelo. Mármore, 408,9 cm. Galeria da Academia de Belas Artes de Florença. CC BY 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>, via Wikimedia Commons

A oportunidade de fazer sua própria versão de Davi (Fig.4), durante a mesma época, sugere que Michelangelo (1475–1564), com um profundo conhecimento do bronze de Donatello, decidiu seguir um caminho oposto na execução de sua escultura. Sua versão aborda a preliminar da batalha ou, como sugerido aqui, o *Primeiro Ato* da história.

O *Davi* de Michelangelo não carrega espada, nem pedra, apenas um cordão transpassado que pode ser visto como uma funda.¹⁸ Seu corpo é mais desenvolvido e com membros parcialmente desproporcionais; suas mãos grandes remetem à ideia de *manu fortis*, uma virtude ligada a poder, comumente aplicada a Davi na Idade Média (SANDERS, 2020, p. 14). Ele ainda não acertou a pedra em Golias; Davi parece estar calculando a distância de modo muito pragmático, concentrado no exercício desta atividade. Sua expressão corporal, também construída através do *contrapposto*, nos faz crer que é apenas uma questão de tempo para a morte do filisteu.

O tamanho da escultura também acompanha a aparência convincente da figura, no sentido de que o Davi representado, apesar das características mais ou menos juvenis, é perfeitamente capaz de tal feito. A lógica dessa escultura parece afastar qualquer dúvida sobre a vitória de Davi, de modo que a sua escala, é similar à que temos do próprio Golias.

Possivelmente, a aparência física da figura, aliada à sua escala, indique uma característica interna — estamos vendo o que Davi representa, e não o que fora descrito em Samuel, nem esculpido por Donatello. Neste caso, Michelangelo se apropria da simbologia de um mito, da grandeza de seus feitos. A escultura é, por si mesma, um monumento. E o fato de fazê-la assim, coloca Michelangelo no mesmo lugar de Davi, ou seja, um vencedor de “gigante”,¹⁹ que neste caso, foi um mármore com mais de 5m de altura.

Esse *Davi* tinha sido comissionado originalmente para a Igreja — através dos dirigentes da *Guilda della Lana* e da *Operai del Duomo* — para ocupar o contraforte norte da catedral. Porém, os aspectos da escultura sugerem que, ainda durante o trabalho de Michelangelo, essa intenção já teria mudado. Isto porque os detalhes da escultura, e especialmente a funda — único elemento que faz a figura ser reconhecida como Davi — não estariam legíveis se a obra estivesse instalada no domo da catedral.

Também houve mudanças significativas no contexto político de Florença. Após a queda dos Medici, em 1494, o governo republicano tinha confiscado diversas esculturas do *Palazzo Medici*, inclusive o bronze de Donatello. Mesmo que incomum para a época, essas obras estavam sendo retiradas de seus lugares de origem e sendo realocadas para outros espaços. Em 1502, o *gonfaloniere* Soderini — o mesmo que exigiu a conclusão daquela réplica à Michelangelo, mas que também era seu amigo e entusiasta — estabeleceu residência no *Palazzo della Signoria*. Neste período, a república constituída estava sob diversos ataques que envolviam a retomada de Pisa por parte de Florença, além da constante ameaça dos Medici tomar a cidade novamente (GAYFORD, p. 173–78).

Com este panorama de fundo, é possível que alguma dessas questões tenham influenciado diretamente a mudança do local que *Davi* seria posto. Ao 18 Arma de arremesso (geralmente de pedras) que consiste em um pedaço de couro e duas cordas. Também chamada de atiradeira, catapulta ou estilingue, embora alguns desses nomes possam remeter a tipos de armas de arremesso específicos. Uma das mais antigas e primitivas armas feitas pelo homem, seu uso é registrado entre os primitivos australianos, e diversos povos da Antiguidade, tais como os gregos e hebreus.

¹⁹ De fato, o bloco de mármore que Michelangelo esculpiu *Davi* tinha sido apelidado de “Gigante” pelos *Operai del Duomo* (GAYFORD, 2015, p. 173).

invés do contraforte do *Duomo*, a escultura foi colocada na *Piazza della Signoria*, ao lado da entrada do *Palazzo della Signoria*, em 1504.²⁰ Sua instalação, em frente à sede do governo, e que também era a residência do *gonfaloniere*,²¹ implicou um sentido político à escultura, de modo que o *Davi* poderia representar a defesa daquela república, manifestando seu virtuosismo e domínio militar.²²



Fig. 5 — *Davi* (réplica), de Luigi Arrighetti, inaugurada em 1910. Mármore. Palazzo della Signoria (atual Palazzo Vecchio). CC BY 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>, via Wikimedia Commons

O empreendimento de Michelangelo em torno dessa encomenda, por si só, já era um desafio digno do espírito florentino e, por conseguinte, muito próximo da história representada. Para esculpir seu *Davi*, foi preciso vencer um enorme monólito de mármore que, até então, outros escultores não tinham conseguido.²³ Para transportar a peça acabada, também houve mais desafios de logística.²⁴ Em um poema, o próprio Michelangelo sugere essa interpretação:

20 Um conselho foi formado para aconselhar os *Operai del Duomo*, sobre o destino da escultura. Entre os presentes estavam Botticelli, Giuliano da Sangallo, Perugino, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo e Leonardo da Vinci (GAYFORD, 2015, p. 175).

21 Sendo amigo de Soderini, é possível que o próprio Michelangelo preferisse a implantação de *Davi* em frente ao *Palazzo della Signoria*, do que na proposta original, que era no contraforte do *Duomo* (Ibidem, p. 174).

22 *Davi* perdeu sua posição original em frente à prefeitura logo depois que Florença perdeu a posição que ocupou por um breve período (1865–1870) como capital de um nascente estado nacional da Itália. Com o surgimento da nação em 1871, Roma se tornou a capital do país (PAOLETTI, 2015, p. 8).

23 Agostino di Duccio e Antonio Rossellino tentaram, sem sucesso, esculpi-lo em 1460. No início do séc. XVI o projeto foi retomado cogitando nomes de artistas da época como Andrea Sansovino, Leonardo de Vinci e Michelangelo (GAYFORD, 2015, p. 161-180).

24 O responsável pelo transporte do *Davi* para a *Piazza della Signoria* foi Simone del Pollaiuolo (conhecido como Cronaca), arquiteto-chefe das obras do *Duomo*. O transporte foi através de uma

“Davi com a funda e eu com o arco” (apud GAYFORD, 2015, p. 189). Com as ferramentas de escultor,²⁵ ele se aproxima da assertividade do Davi descrito em Samuel, que mesmo antes do embate, já tinha a certeza de sua vitória. Assim, o *Primeiro Ato* da história, esculpido por Michelangelo, parece emitir essa potência e invencibilidade de um Davi do velho testamento.

Até aqui, temos o *Primeiro Ato* de Michelangelo, na forma de preâmbulo da batalha, e o *Terceiro Ato*, de Donatello, com a vitória inquestionável de Davi. As duas esculturas são vistas como um símbolo cívico-patriótico que identifica Davi com Florença (JANSON, 1996, p. 188). A associação do tema de Davi com os ideais da cidade-república florentina parece ter sido não apenas um desenvolvimento lógico, mas particularmente relevante para o ambiente florentino da época. Entretanto, o herói bíblico é apresentado com diferenças consideráveis, visto que, em Donatello, as características do *Davi* estão mais próximas de um milagre bíblico; e com Michelangelo, a figura parece reunir, por si mesma, as condições para tal feito.

Segundo ato — Bernini



Fig. 6 —*Davi* (1623-24), de Gian Lorenzo Bernini. Mármore, 170 cm. Galleria Borghese, Roma. CC0, via Wikimedia Commons.

Analisando essas duas esculturas renascentistas,²⁶ Bernini (1598–1680),

plataforma projetada para deslizar sobre quatorze toras lubrificadas, com a ajuda de mais de quarenta homens, e durou cinco dias (PAOLETTI, 2015, p. 59, 63).

25 O arco pode ser entendido aqui como parte da verruma de escultor, ferramenta utilizada para escavar áreas sinuosas, composta de uma broca acoplada a um arco e sua corda.

26 Assim como o bronze de Donatello é considerada a primeira figura nua em tamanho natural

o último escultor deste grupo, deve ter optado por uma etapa da batalha que não tinha sido representada pelos seus antecessores, e que, de alguma forma, completaria a história de Davi. Partindo desta premissa, o *Segundo Ato*, com a escultura de Bernini, se concentra no aspecto central do embate, que é a própria ação contra o inimigo Golias.

Seu *Davi* (Fig. 6), esculpido em mármore, assume uma representação muito fiel do que poderia ser o instante do lançamento da pedra. A figura, em escala humana, está executando esse movimento justamente no momento em que a pedra está prestes a ser atirada contra Golias. Parte do pé esquerdo desse *Davi*, avança para além da base, sugerindo que o movimento da figura irá progredir no espaço, conforme o desenrolar da ação que está sendo representada.

Não há, aqui, aquela naturalidade relaxada ou contida do *contrapposto clássico* de seus antecessores, e sim o desenvolvimento enérgico em acertar o alvo, de modo que a configuração da peça se desenvolve na diagonal, simulando o exercício dos membros na tarefa de impulsionar o corpo.²⁷ Visto assim, essa escultura se aproxima mais do dinamismo das estátuas esportistas do período helenista²⁸ do que as referências clássicas, melhor compreendidas em Donatello e Michelangelo.

O contexto em que Bernini esculpiu seu *Davi* também era diferente dos seus antecessores florentinos. Apesar da imagem do herói bíblico ser muito recorrente na Roma do início do séc. XVII, por conta dessa tradição artística iniciada em Florença, a escultura de Bernini, por sua vez, tinha sido encomendada por um cardeal. Em 1623, Scipione Borghese, que também era sobrinho do Papa Paulo V, encomendou essa escultura para a sua coleção na Villa Borghese. E as virtudes de Davi que interessavam ao Cardeal, não eram as mesmas que Donatello e Michelangelo trabalharam na república florentina do séc. XV e XVI, respectivamente.

Em Roma, as qualidades de um Davi pastor interessavam mais à Igreja Católica Romana, pois funcionavam como uma analogia à figura do Papa, de modo que essa narrativa também caracterizava um modelo de rei. Para o Cardeal Borghese, que representava essa estrutura, e estava alinhado ao Papa, Davi poderia ser uma metáfora de quem, com *manus fortis*, conduziu todo um povo (ROVIRA, 1994, p. 53).

Mesmo antes dessa encomenda a Bernini, o Cardeal Borghese já tinha

desde a Antiguidade Clássica, o *Davi* de Michelangelo se torna a primeira figura nua em grande escala (SANDERS, 2020, p. 14). A nudez pública desempenhava um papel ritual nas forças armadas e na vida política de Florença (PAOLETTI, 2015). O *Davi* de Donatello pode caracterizar as questões do início do Renascimento (séc. XV), assim como o *Davi* de Michelangelo expressa a escultura do Alto Renascimento (séc. XVI).

27 Howard Hibbard observou que "a representação de um momento de ação, ou da ação prestes a ocorrer, deriva dos estudos de Bernini na Galeria Farnese, principalmente os afrescos de Annibale Carracci" (apud GLEN, 1996, p. 86, tradução nossa).

28 Na escultura Helenística, ainda se aplica o naturalismo aperfeiçoado pelos artistas clássicos; mas esse naturalismo idealizado foi significativamente reduzido e substituído por representações mais realistas e verdadeiras, características que o próprio Bernini almejava. Desde muito jovem, o escultor teve contato com a estatuária helenística, presente em Roma. Em um diário de sua viagem à França, escrito por Paul Fréart de Chantelou, Bernini menciona sua preferência pelas esculturas de Pasquino, do torso de Belvedere, do grupo de Laocoonte etc (ROVIRA, 1994, p. 52).

dois quadros de Davi, que foram pintados por Giorgione e Caravaggio, respectivamente. Sua coleção acaba expressando essa associação entre a figura bíblica e o poder papal, especialmente durante o pontificado de seu tio, Paulo V, entre 1605 até 1621. Não é sem razão que Bernini fez dois bustos deste Papa, sendo o último, realizado em 1621, por conta da encomenda do próprio Cardeal Borghese, pouco depois da morte de Paulo V.

Há também outros fatores que podemos associar à semântica desejada para esse *Davi* no contexto romano. As declarações de Filippo Baldinucci (biógrafo contemporâneo de Bernini) e Domenico Bernini (filho do escultor) indicam que o Cardeal Maffeo Barberini, entusiasta de Bernini e aliado do Cardeal Borghese, esteve presente diversas vezes durante o processo de execução dessa escultura. Eles alegam que o Cardeal, em várias ocasiões, auxiliou Bernini segurando um espelho para que o escultor aplicasse suas próprias características fisionômicas a *Davi*.²⁹ E, como a escultura foi executada entre 1623 e 1624, é muito provável que o Cardeal Barberini, que se tornou o Papa Urbano VIII no mesmo ano de 1623, teria tido alguma contribuição para o significado que *Davi* deveria transmitir (GLEN, 1996, p. 90-91).

O contexto mencionado, ligado à Igreja, sugere que Bernini direcionou seu processo a favor desse Davi pastor, Rei de Israel, que encontramos no primeiro livro de Samuel. O próprio Bernini comparava seu ofício de escultor com o trabalho de Deus, pois entendia que o homem foi moldado a partir do barro, e que, portanto, a criação divina tinha sido à maneira dos escultores (apud ROVIRA, 1994, p. 52). Com base nessa abordagem mais religiosa, e sendo encomendada pelo Cardeal Borghese, é coerente que o *Davi* de Bernini se desenvolvesse dentro de uma lógica mais circunscrita às noções do sagrado.

Desta forma, Bernini criou uma figura com todos os pormenores da anatomia humana e com uma precisão na representação do movimento do corpo, que a escultura parece evocar a presença de Golias no ambiente. A fisionomia do personagem também acompanha esse realismo, pois sua feição está dominada pela atividade desempenhada — basta nos atentarmos para os lábios mordidos da figura (Fig. 7).³⁰ Essa expressividade preconiza aspectos da escultura barroca no sentido de que desencadeia uma relação dramática entre a figura e o observador, pois este acaba completando a imagem (mentalmente) com o filisteu que será acertado. A escultura parece se estabelecer nesse clímax entre o lançamento da pedra e a projeção que fazemos de Golias.

29 Antes disso, Bernini já tinha utilizado seu rosto como referência para o busto *Anima Dannata* (1619). Segundo relatos, ele teria conseguido o acentuado efeito expressivo da figura, segurando a mão esquerda sobre uma vela acesa, se aproximando de uma fisionomia referente à tortura do fogo do inferno. Isso demonstra muito bem o interesse do escultor pelas expressões fisionômicas de suas representações (AVERY, 2006, p. 66).

30 Insistindo no necessário realismo da escultura e referindo-se ao seu trabalho do *Monsenhor Montoya* e ao busto de *Luis XIV*, Bernini chegou a criticar Michelangelo porque "não havia tido o talento de fazer de carne as suas figuras" (apud ROVIRA, 1994, p. 52, tradução nossa).



Fig. 7 —*Davi* (1623-24), de Gian Lorenzo Bernini. Mármore, 170 cm. Galeria Borghese, Roma. CC0, via Wikimedia Commons

Provavelmente, essa é a versão mais humanizada de Davi, pois revela toda a tensão de um combate. A escultura parece emanar não só o duelo, mas sim uma transição entre o homem antes da batalha e o herói após a glória. Na esteira dessa história, sabemos que, após a pedrada, Davi vai além da figura corajosa, construída por Michelangelo, para se tornar um herói, com o refinamento de Donatello.

Seguindo essa linha de pensamento, a história de Davi e Golias se adensa com as três esculturas abordadas aqui. Mesmo que a batalha tenha sido contada a partir do triunfo, segundo Donatello e, posteriormente, fora incluído o momento estratégico, através de Michelangelo, Bernini completa a cronologia da batalha com seu instante decisivo,³¹ que é, essencialmente, o golpe.

Assim, com esses três escultores, a história de Davi e Golias completa seu ciclo narrativo, e expõe algumas facetas da condição humana, sob ângulos distintos. No *Primeiro Ato*, com Michelangelo, *Davi* é cálculo. No *Segundo Ato*, com Bernini, *Davi* é ação. No *Terceiro Ato*, com Donatello, *Davi* é graça. A batalha se completa nesses três atos, não parecendo haver brechas para acréscimos relevantes.

³¹ Bernini parece antecipar o conceito de *instante decisivo*, teorizado por Cartier Bresson acerca da fotografia, em 1952.

Sobre o trabalho — diálogo com a tradição



Fig. 8 —*Davi* (2021), de Lucas Costa. Concreto armado e pedra, 290x30x30 cm. Coleção do artista.

O *Davi* (Fig. 8) de minha autoria não tem a pretensão de tentar ocupar alguma lacuna da batalha, e sim de propor uma leitura dessa alegoria nos dias de hoje. A situação sociopolítica do Brasil, e as questões acentuadas pela pandemia, fizeram com que pensasse mais sobre as fragilidades humanas e, consequentemente, me aproximasse dessa história com uma visada mais desconfiada.

Foi neste contexto de crise e incerteza que trabalhei com a ideia da possibilidade de sucesso frente ao mais forte. Esta possibilidade não indica, necessariamente, o êxito de tal empreitada. Ela apenas admite a dúvida, uma questão muito cara ao trabalho desenvolvido. Apesar dessa indefinição às voltas do trabalho, ele foi construído de maneira muito objetiva. O projeto se resume a uma coluna de concreto armado e uma pedra, colocada abaixo deste pilar.

A meu ver, os materiais utilizados são importantes para a leitura do trabalho, pois sugerem essa leitura dúbia que descrevi. O concreto utilizado na construção da coluna foi composto de cimento, areia e EPS.³² A escolha por esse tipo de concreto foi balizada pelas camadas discursivas que o trabalho poderia ter, se levamos em consideração que o material está visível no pilar pronto. Um agregado mais resistente no traço,³³ como a brita, por exemplo, poderia criar um elemento estrutural de alta resistência que não era desejado no projeto.

Na construção civil, o EPS é muito utilizado para preencher elementos de vedação, mas não compõem os elementos estruturais (como é o caso de um pilar) de uma construção, pois não apresenta características de resistência física para tal. Esse dado era importante incluir no trabalho, pois o que está sendo representado ali é, justamente, a escala e o peso que Golias supostamente teria.³⁴ Como sabemos, apesar desse tamanho colossal, não houve resistência alguma para que o pequeno Davi o derrubasse já quase morto. Assim como Golias, um pilar de concreto armado não estrutural também pode ser frágil, mesmo que sua aparência indique o contrário.

O posicionamento da pedra, abaixo do pilar, também é uma questão importante para o trabalho. A representação de Davi, por assim dizer, se resume nesta pequena pedra calçando a coluna e afastando-a de seu eixo de gravidade. Próximo do método de Arquimedes, que “movimentava o mundo com uma alavanca”,³⁵ o pequeno seixo também é, para o trabalho, uma ferramenta de deslocamento de peso. Davi, neste caso, se manifesta a partir da possibilidade da pedra derrubar o pilar. Isso pode ocorrer através do tempo e da instabilidade estrutural inerente ao trabalho.

Ao utilizar somente esses dois elementos (pilar e pedra), percebi uma similaridade metodológica com Donatello. Em sua escultura, a cabeça de Golias está situada abaixo dos pés de Davi, e esses dois elementos também constroem uma certa dualidade: a força bruta subjugada à técnica. Isto porque, mesmo com todo um contexto de predestinação presente na história, Davi, ao aceitar esse “chamado”,³⁶ conseguiu sua proeza com ajuda de uma funda, ferramenta utilizada para o lançamento da pedra. A história só é plausível sob os efeitos daquela predestinação, mas também porque é acompanhada de técnica envolvida, já que

32 EPS é a sigla internacional para designar o Poliestireno Expandido (plástico celular rígido). No Brasil este material é conhecido como Isopor — marca registrada pela empresa Knauf Isopor Ltda.

33 Traço, na construção civil, é a forma de exprimir a proporção entre os componentes da mistura composta de cimento e agregados (geralmente areia e brita) que formam o concreto.

34 De acordo com estudiosos das escrituras, não é certa a altura de Golias, pois nos textos antigos constam sistemas de medições que podem ser traduzidos de diversas formas. Há conversões que indicam que Golias teria altura entre 2,30 m e 3,30 m; porém, a maioria sugere que seu tamanho aproximado seria de 2,90 m (1 Samuel 17:4). Esta foi a medida utilizada no trabalho. Sobre o peso de Golias, não há passagens bíblicas que relatam isso, mas indicam o peso de seus equipamentos de batalha (capacete e couraça de bronze), que se aproximam de 60 kg (1 Samuel 17:5). O peso do pilar, no trabalho, é de aproximadamente 270 kg — uma aproximação do peso que uma pessoa, com o porte físico e altura de Golias, supostamente teria se estivesse com esses equipamentos de batalha.

35 A frase original é: “Deem-me um ponto de apoio e eu movimentarei o mundo”. Segundo Plutarco, escritor grego, Arquimedes proferiu essa frase ao conseguir mover uma embarcação (*Siracusia*), que estava encalhada em um estaleiro, com um sistema de alavancas e roldanas. Arquimedes demonstrou o poder de ampliação de forças obtido através do princípio das alavancas, sendo o primeiro a evidenciar o “centro de gravidade” (STRATHERN, 1999).

36 “Samuel então apanhou o chifre cheio de óleo e o ungiu na presença de seus irmãos, e a partir daquele dia o Espírito do Senhor apoderou-se de Davi. E Samuel voltou para Ramá” (1 Samuel 16:13).

uma pedrada na frente, em teoria, derrubaria qualquer guerreiro.³⁷

Fazer algo muito difícil parecer fácil sugere que se está de frente a algo nobre — no sentido ético. Isso engrandece a figura de Davi, e é uma característica sugerida na escultura de Donatello. De fato, não era preciso de escala e corpo para vencer a batalha, a questão era técnica — e predestinação.



Fig. 9 —*Davi* (1430-32), de Donatello. Bronze, 158 cm. Museu Nacional do Bargello, Florença. CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons.

³⁷ Davi demonstra sua confiança em vários trechos, inclusive para confirmar um poder divino agindo sobre seus feitos: "Teu servo é capaz de matar tanto um leão quanto um urso; esse filisteu incircunciso será como um deles, pois desafiou os exércitos do Deus vivo" (1 Samuel 17:36).



Fig. 10 — Detalhe de *Davi* (2021), de Lucas Costa. Concreto armado e pedra, 290x30x30 cm. Coleção do artista

Há, nos dois trabalhos, essa contraposição de grandezas, mas a disposição dos elementos está trocada: em *Donatello* (Fig. 9), Davi está acima de Golias; já em meu trabalho, os elementos que representam esses personagens ocupam posição inversa (Fig. 10). O resultado dessa inversão faz com que Golias, na forma de pilar, não esteja vencido, mas admitindo uma situação instável. De qualquer forma, uma pedra atirada com precisão, é a mesma pedra que pode ser colocada como calço de uma coluna e, possivelmente, derrubar tudo ali.

Sobre a instabilidade estrutural presente em meu trabalho, há também uma relação curiosa com o *Davi* de Michelangelo. Apesar deste mármore perderar no tempo, há indícios claros de que Michelangelo foi ao limite estrutural da peça, deixando o seu *Davi* suscetível à queda.

Atualmente, essa escultura passa por uma série de estudos de restauro para se manter de pé. Isso porque existem diversas micro fraturas nos tornozelos de *Davi*.³⁸ Há estudos sugerindo que algumas dessas fissuras surgiram por conta de uma pequena angulação no pedestal onde *Davi* estava instalado, à esquerda da entrada do *Palazzo della Signoria*, até 1873. Essa angulação deixou a escultura inclinada para frente por um longo tempo, acentuando o peso em um de seus apoios, facilitando o surgimento das trincas (CORTI, 2015). Outros estudos acrescentam que algumas fraturas surgiram com o próprio aspecto formal de *Davi* (PASCALE; LOLLI, 2015). Ao optar pelo *contrapposto*, Michelangelo distribuiu uma carga excessiva em ambos os tornozelos da figura. Esses pontos de apoio da escultura (Fig. 11) são ligeiramente delgados e distantes entre si para receber uma carga de aproximadamente seis toneladas.

38 O escultor e restaurador Stefano Ricci, em 1813, foi o primeiro a notar a existência de fissuras na região dos tornozelos e parte da base (representação de um tronco de árvore) de *Davi*, durante um trabalho de limpeza e conservação da escultura (PAOLETTI, 2015, p. 60).



Fig. 11 — Detalhe de *Davi* (1501-4), de Michelangelo. Mármore, 408,9 cm. Galeria da Academia de Belas Artes de Florença. Jörg Bittner Unna, CC BY 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Sendo, essas fraturas, consequência de uma inclinação do pedestal e/ou das características formais da escultura, o fato é que elas existem. Por conta disso, há tentativas do governo italiano em controlar as fraturas através de um fluxo reduzido de visitantes na sala da academia de Florença, onde o *Davi* original está atualmente exposto. Compondo o corpo de ações para diminuir esses problemas, também há um projeto de construção de um patamar com amortecedores, justamente para evitar que as vibrações do solo se propaguem na escultura e causem mais fissuras ao mármore (ANDERSON, 2016). Essas pesquisas, bem como as iniciativas tomadas, atestam que o original, mesmo com mais de 500 anos, pode cair um dia.

Há, também, um retrospecto desfavorável quando observamos as réplicas que foram feitas dessa escultura, e que já caíram nos EUA, por conta dos tremores que atingiram a Califórnia, região em que as peças foram instaladas. No total, já desabaram quatro cópias de mármore, todas feitas para o Memorial Forest Lawn, nas cidades de Glendale e Cypress. Em Glendale, a primeira réplica, instalada em 1937, caiu em 1971 com o terremoto *Sylmar* (Fig.12). Uma nova cópia foi colocada no lugar e permaneceu até 1994, quando o terremoto *Norridge* também a derrubou. A última instalada no Forest Lawn Glendale resistiu até 2020, quando também caiu — mas desta vez, sem aparentes causas diretas (Fig. 13). Já com a cópia de mármore do Forest Lawn Cypress, o desabamento se deu por conta do terremoto *Whittier Narrows*, em 1987. Em vez de substituírem por outra estátua de mármore, a unidade de Cypress decidiu por uma réplica de bronze (NGUYEN, 2020).



Fig. 12 — *Davi* (réplica), após terremoto Sylmar, com o gerente do Memorial Forest Law, Frederick Llewellyn, 1937–1971. Mármore, tamanho real. Glendale, Califórnia. Forest Lawn Museum.

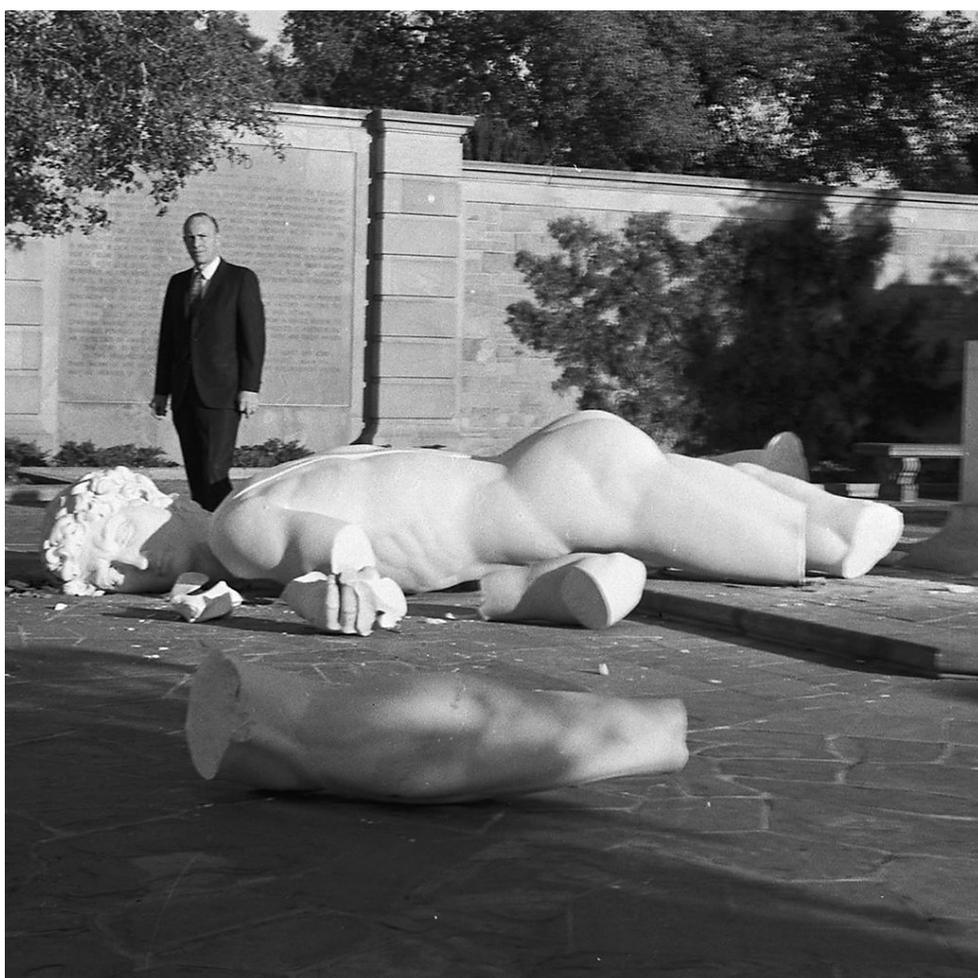


Fig. 13 — *Davi* (réplica), Memorial Forest Law, 1994–2020. Mármore, tamanho real. Glendale, Califórnia. Forest Lawn Museum.

Os pontos que se romperam em todas essas esculturas foram, exatamente, os mesmos lugares em que o original contém as fissuras. A explicação para isso é justamente as características estruturais dessas peças, pois as formas esculpidas no mármore, em decorrência da sua escala, acabam o tornando mais frágil. Esse histórico de quedas das réplicas também sugere que as fissuras do *Davi* de Michelangelo possam ter sido consequência da atividade sísmica acumulada na região de Florença (COSTAGLIOLA et al., 2018, p. 268). Também temos que levar em consideração que o original já sofreu diversos abalos, como por exemplo, um raio que atingiu sua base, em 1511, e uma cadeira que atingiu seu braço esquerdo, em 1527, durante um levante da população que atirava móveis nos soldados que estavam fora do *Palazzo della Signoria*, fazendo com que parte do braço esquerdo da figura se quebrasse em três partes (PAOLETTI, 2015, p. 59–61).

Essa fragilidade, demonstrada pelas fissuras do original de Michelangelo, e mais clara nas réplicas do Memorial Forest Lawn, é o ponto de contato com o meu trabalho. Como já discutido em meu projeto, a localização da pedra causa uma inclinação no pilar e o desestabiliza. O traço utilizado no concreto também denota a fragilidade do pilar. Essas características do projeto, que são intencionais, se aproximam dos problemas estruturais encontrados no *Davi* de Michelangelo, e mais ainda nas réplicas que desabaram.

A inclinação acentuada elaborada em *Davi* (2021), que dificulta seu eixo de gravidade, também sugere alguma aproximação com o trabalho de Bernini. Esse desvio do eixo vertical, causado pela pedra, indica uma ideia de movimento através da queda. Isto porque a pedra é um elemento ativo na composição, pois media a equação de forças opostas (peso e contrapeso) que ocorre no trabalho. A construção da pose diagonal em Bernini (Fig.14) também é o que caracteriza a sua representação de *Davi*. Nas representações de Donatello e Michelangelo, por exemplo, o corpo de *Davi* é vertical, semelhante a uma coluna. Já na escultura de Bernini, a figura se desenvolve através de um ângulo íngreme, contribuindo para o dinamismo da peça.

Esse ângulo diagonal (Fig.15) em *Davi* (2021), é determinado pela pedra colocada abaixo do pilar. E essa pedra engendra no trabalho uma ação de *Davi*. Ela é o instrumento decisivo para o sucesso na história e, como visto em Bernini, a ação parece estar ocorrendo à sua volta. A impressão é de que esses trabalhos, por conta da ação, respondem a uma noção de tempo mais contínuo. Em meu caso, o tempo é também um vetor da possível queda do pilar; e é sob este ponto de vista que se assemelha com o trabalho de Bernini, pois está diretamente relacionado à ação.



Fig. 14 —*David* (1623-24), de Gian Lorenzo Bernini. Mármore, 170 cm. Galeria Borghese, Roma. Sailko, CC0, via Wikimedia Commons



Fig. 15 —*Davi* (2021), de Lucas Costa. Concreto armado e pedra, 290x30x30 cm. Coleção do artista

Com as aproximações sugeridas aqui, é possível indicar similaridades entre esses trabalhos com base nas características específicas elencadas anteriormente. Apesar de indicarem campos semânticos distantes, as características de cada trabalho e as versões de uma mesma história comungam entre si, explorando aspectos distintos de uma mesma alegoria. Mesmo que o meu trabalho duvide de uma vitória cabal sobre o mais forte e, neste ponto, se distancia dessa tradição artística, ainda assim, essas esculturas guardam relação, pois compartilham de uma mesma matriz. Desta forma, o *Davi* que eu desenvolvi, pelos motivos já apontados, deve muito ao cálculo de Michelangelo, à ação de Bernini, e à graça de Donatello.

Referências:

AMES-LEWIS, Francis. Donatello's Bronze David and the Palazzo Medici Courtyard. *Renaissance Studies*, vol. 3, no. 3, Wiley, 1989, p. 235–251. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24409868>. Acesso em: 15 set. 2021.

ANDERSON, Sam. David's Ankles: How Imperfections Could Bring Down the World's Most Perfect Statue. *The New York Times Magazine*, 21 ago. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/08/21/magazine/davids-ankles-how-imperfections-could-bring-down-the-worlds-most-perfect-statue.html?smid=url-share> Acesso em: 15 jun. 2021

AVERY, Charles. *Bernini: Genius of Baroque*. Thames & Hudson, 2006.

BÍBLIA, *Bíblia Sagrada*. Nova versão internacional. São Paulo-SP: Geográfica, 2000.

BASKINS, Cristelle L. Donatello's bronze "David": Grillanda, Goliath, Groom? *Studies in Iconography*, v. 15, p. 113-134, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23923574>. Acesso em: 15 set. 2021.

CORTI, Giacomo et al. Modelling the failure mechanisms of Michelangelo's David through small-scale centrifuge experiments. *Journal of cultural heritage*, v. 16, n. 1, p. 26-31, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207414000375>. Acesso em: 01 mai. 2021.

COSTAGLIOLA, Pilario et al. 500 Years Standing Up: Earthquakes from the Michelangelo's David Ankles Perspective. *Archaeology & Anthropology: Open Access*. Crimson Publishers, vol. 2, ed. 5. 2018. Disponível em: <https://crimsonpublishers.com/aaoa/pdf/AAOA.000546.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2021.

DODDOLI, Allene F. *The theme of David in Florentine sculpture of the early Renaissance*. Northern Illinois University, 1969. Disponível em: <https://commons.lib.niu.edu/handle/10843/20245> Acesso em: 15 set. 2021.

GAYFORD, Martin. *Michelangelo: uma vida épica*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GLEN, Thomas. Rethinking Bernini's David: Attitude, Moment and the Location of Goliath. *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, v. 23, n. 1-2, p. 84-92, 1996. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/racar/1996-v23-n1-2-racar05646/1073295ar/> Acesso em: 4 out. 2021.

ITALIANA DI SCIENZE, Enciclopedia. Lettere ed Arti, vol. XVIII, Roma, *Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani*, v. 145, 1933. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_(Enciclopedia-Italiana)). Acesso em: 29 set. 2021.

JANSON, Horst Woldemar et al. *Iniciação à história da arte*. Martins Fontes, 1996.

NGUYEN, Andy. Massive 'David' statue, a replica of Michelangelo's work, topples at Glendale cemetery. *Los Angeles Times*. 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/california/story/2020-03-11/massive-david-statue-a-replica-of-michelangelos-work-topples-at-glendale-cemetery>. Acesso em: 02 mai. 2021.

PAOLETTI, John T. *Michelangelo's David: Florentine history and civic identity*. Cambridge University Press, 2015.

PASCALE, Giovanni; LOLLI, Antonio. Crack assessment in marble sculptures using ultrasonic measurements: laboratory tests and application on the statue of David by Michelangelo. *Journal of Cultural Heritage*, v. 16, n. 6, p. 813-821, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207415000291?via%3Dihub>. Acesso em: 02 mai. 2021.

ROVIRA GIMENO, José María. Es-Cultura: El David de Gianlorenzo Bernini. *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 3, 1994. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2287> Acesso em: 15 set. 2021.

SANDERS, Kathryn. *Donatello, Michelangelo, and Bernini: Their Understanding of Antiquity and its Influence on the Representation of David*. Department of Art and Art History, University of the Colorado, 2020. Disponível em: <https://scholar.colorado.edu/downloads/vq27zp330> Acesso em: 10 mai. 2021.

STRATHERN, Paul. *Arquimedes e a alavanca em 90 minutos*. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1999.

Submetido em: 14/10/2021

Aceito em: 05/01/2022