

O Pano de Boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina: hibridação cultural no Brasil Imperial.¹

The Pano de Boca of the Theatre Santa Izabel in Diamantina: cultural
hybridization in Imperial Brazil

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani²

Maurizio Fedeli³

RESUMO

O pano de boca do Teatro Santa Izabel em Diamantina (mantido no Museu do Diamante), tem uma pintura feita no ano de 1841, por Estanislau Antônio de Miranda, nascido em 1799 e filho do conhecido pintor Caetano Luiz de Miranda. Este trabalho propõe uma análise iconológica das figuras ali pintadas, a partir da identificação das suas possíveis bases iconográficas, abordando-as do ponto de vista da hibridação cultural. Entre figuras da mitologia grega emolduradas por uma estrutura de quadratura que proporciona um falso aprofundamento dos espaços, estão elementos nacionais e regionais ligados ao garimpo do diamante, atividade econômica genética e estruturante de Diamantina. Elementos múltiplos e complexos remetem a uma realidade intrincada que vai da alegoria genérica de exaltação ao Império, a advertências morais e apologias, tanto da mineração, quanto das artes.

Palavras-chave: Pano de boca, Teatro Santa Izabel, Pintura, Hibridação Cultural.

ABSTRACT

The curtain of the Santa Izabel Theatre in Diamantina (kept in the Diamante Museum), has a painting done in the year 1841, by Estanislau Antônio de Miranda, born in 1799 and son of the well-known painter Caetano Luiz de Miranda. This

¹ Agradeço ao Museu do Diamante e à Galleria degli Uffizi pela cessão de uso das imagens.

² Professora associada de História da Arte da UFVJM.

³ Sociólogo, professor na Università per Tutte le Età Dino Pilotti di Lainate, Italia.

work proposes an iconological analysis of the figures painted there, from the identification of their possible iconographic bases, approaching them from the point of view of cultural hybridization. Among figures from Greek mythology framed by a quadrature structure that provides a false depth of spaces, there are national and regional elements linked to diamond mining, a key economic activity in Diamantina. Multiple and complex elements refer to an intricate reality that goes from the generic allegory of exaltation to the Empire, to moral warnings and references to both mining and arts.

Keywords: Curtain, Santa Izabel Theater, Painting, Cultural Hybridization.

INTRODUÇÃO: REGISTROS CADASTRAIS E DESCRIÇÕES

Em 1959, Francisco Melo Franco de Andrade, então diretor do DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que existiu entre 1946 e 1970) enviou um ofício ao Diretor do Museu do Diamante, em Diamantina, agradecendo a doação do pano de boca do Teatro Santa Izabel àquele museu. Trinta anos mais tarde, um termo de empréstimo, que assim como o ofício ainda é conservado no museu, dá conta de um empréstimo daquela peça para a exposição: “Tradição e Ruptura – síntese da arte e cultura brasileira” que se realizou na sede da Fundação Bienal de São Paulo. O pano de boca, pintado no século XIX para a inauguração do Teatro Santa Izabel em Diamantina, é mantido na reserva técnica do Museu do Diamante, naquela cidade.

Segundo o Portal de Minas Gerais⁴ o Teatro Santa Izabel, criado por uma iniciativa da Irmandade de Santa Izabel, ligada à Santa Casa de Caridade de Diamantina, foi inaugurado em 04 de julho de 1838 e reinaugurado após 172 anos, no dia 04 de julho de 2010. Já Teixeira Neves (1957, p. 135)⁵ afirma que o edifício fora aberto ao público em junho do ano de 1841, sendo o seu nome uma homenagem à

⁴ <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/diamantina/teatro-santa-isabel> acesso em 05. mar. 2023

⁵ NEVES, José Teixeira. Teatro de Província. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano II, 1957, p. 133-154.

padroeira da Santa Casa de Caridade, uma vez que o teatro integrava o patrimônio daquela instituição. No local do prédio que fora demolido no século XIX erigiu-se posteriormente um presídio, que após um período de abandono, foi recuperado e tornou-se novamente teatro. Datado de 1841, o pano de boca que se encontra no Museu do Diamante é o único objeto sobrevivente daquele teatro.

A ficha cadastral (de número 92) do pano de boca do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, datada de 31 de agosto de 1993, traz como objeto e marca: “Pano de Boca ‘Alegoria ao Nascimento do Rio Jequitinhonha’; autor Estanislau Antonio de Miranda pintura/tecido”. A descrição geral informa:

Ladeando a cena, colunas encimadas por um arco. No centro, 2 figuras femininas da mitologia romana cumprimentando-se c/ as mãos; a da direita segura um livro aberto e a da esquerda, guerreira, segura um escudo oval. Sobre as duas o escudo do Império: esfera armilar, orlada por círculo de esferas sob coroa imperia (sic). No canto inferior, um velho semi nú (sic) sentado segurando um jarro derramando água e sendo cercado por um anjo c/ uma coroa de flores; do outro lado, 1 anjo alado com bateia e almocafre. Data: 1841. Estado de conservação: regular. (IPHAN, 1993).⁶

A ficha de identificação e inventário museológico, cujo preenchimento técnico data de 15 de abril de 2007, traz uma descrição mais longa e complexa, da qual transcrevo as partes que interessam à iconologia:

Pano de boca pintado a têmpera sobre tecido (linho), nos tons verde, azul, amarelo, vermelho, cinza, marrom e preto, com representação de Alegoria ao Nascimento do Rio Jequitinhonha...Objeto...tendo cena alegórica composta pelos seguintes personagens: figura mitológica do Tibre, as musas Clío e Minerva e dois anjinhos. Cena emoldurada por templo ladeados por dois pares de colunas dóricas-românicas nos tons sépia e cinza, com ornamentação em frisos e grega amarelos, dispostas duas de cada lado, encimadas por frontão em arco pleno, tendo a seguinte inscrição, em letras pretas: “1841.”...Em primeiro plano, à direita, representação de figura mitológica do Tibre através de figura masculina idosa, deitada, com o corpo de perfil, seminua, de tronco musculoso, tendo manto verde envolto em sua perna esquerda. Apresenta-se de cabelos compridos e cheios e com a barba longa e

⁶ IPHAN. Dependência da DPHAN: Museu do Diamante. Ficha cadastral nº92 de classe 06.2.

ondulada, ambos em tom grisalho. Tem sua orelha esquerda aparente e olho amendoado, em tom castanho, com o olhar direcionado para o alto, nariz grande e aquilino, além de boca cerrada em tom vermelho. Apresenta seu braço direito flexionado, segurando o cabo amarelo de uma pá com a lâmina voltada para sua barriga. Com seu braço esquerdo, apóia-se em tonel amarelo de onde sai fluxo das águas que representam o Rio Jequitinhonha. Aos seus pés (estendidos à frente), vê-se uma goiva disposta em diagonal. Posicionado mais acima, à direita, um anjo em meio corpo, de cabelos loiros e cacheados, com o tronco inclinado, coloca uma coroa de flores com margarida e rosas vermelhas sobre a cabeça do representante do Tibre. À esquerda da cena, um segundo anjo encontra-se de pé, com o corpo de perfil, asas pequenas, cabelos loiros e cacheados, observando a figura idosa. Tem seu braço direito flexionado, segurando um almocafre sobre o ombro. Com sua mão esquerda segura uma bateia. Aos seus pés, vê-se uma sonda. Todos os três objetos citados fazem parte do equipamento utilizado nas explorações diamantífera e do ouro. Na parte central, sobre degrau, instrumentos retratados representam a Música, a Literatura, as Artes e as Ciências, dispostos da seguinte forma (da direita para esquerda): partitura, livro de capa verde, harpa amarela, palheta com quatro pincéis e bastão, esquadro, dois formões, compasso e régua. Logo acima, no segundo degrau, à direita, representação de globo terrestre, em tom amarelo, ladeado por coruja em tom castanho, com o olhar direcionado à frente. Ao centro do degrau, vê-se uma lança e, à esquerda do mesmo, um livro de capa bege ornado com uma estrela de sete pontas, nos tons rosa e verde. Em segundo plano, ao centro, pedestal encimado por brasão do Império Brasileiro, tendo, ao centro, esfera armilar cercada por dezenove estrelas inseridas em escudo verde e encimada por coroa imperial. Escudo ladeado por ramos de café e fumo. À direita do pedestal, figura feminina jovem, com o rosto voltado à esquerda, de olhos claros, com trajés de guerreira romana, com elmo ornado por três plumas sobre a cabeça (duas em tom cinza e a central em tom vermelho), representa a musa Clio. Figura com o corpo em posição frontal e traje nos tons cinza, vermelho e amarelo, tendo a parte inferior levemente esvoaçante e ornada por dois botões que deixam as pernas musculosas da retratada parcialmente à mostra, além de sandálias de tiras. Com seu braço esquerdo segura escudo cinza com representação de cabeça de Medusa ao centro, esta em tom castanho. Clio tem seu braço direito estendido lateralmente, cumprimentando com a mão a outra figura feminina representada: Minerva. À direita da cena, jatobá com folhas verdes e tronco em tom marrom. À esquerda da cena, figura feminina, jovem, com coroa de louros na cabeça e o corpo ligeiramente voltado à direita, representa a musa Minerva. Traja túnica cinza, drapeada e cintada, com ornatos em tom amarelo, sobreposta por manto em tom vermelho jogado sobre seu ombro esquerdo. Apresenta seu braço esquerdo estendido e olhar voltados à direita da cena, dando a sua mão à musa Clio. Com sua mão direita segura um livro aberto com a seguinte inscrição: “SE SE/ GUES/ MEOS/ DICTA=/ MES MA/ GESTOSOS/ TEOS FEI/ TOS SERÃO/ JUSTOS GL_/RIOSOS.”. À

esquerda de Minerva, uma palmeira, com tronco nos tons marrom e amarelo, com folhas verdes...(IPHAN, 2007)⁷.

Os dados históricos da referida ficha de identificação trazem as seguintes informações:

Sobre Estanislau Antonio de Miranda: De acordo com o Inventário de Caetano Luiz de Miranda, datado de 1837, 2º Ofício, Maço 175 (Acervo da Biblioteca Antonio Torres, Diamantina/ MG), Estanislau é filho ilegítimo de Caetano Luiz de Miranda com Francisca de tal, moradora da Vila de Diamantina...Sobre o objeto: “(...) Pano de boca do teatro S. Isabel de Diamantina: pintado por Estanislau José de Miranda, 1841. Repintado. Clio e Minerva, de pé; o velho deitado representa o rio Jequitinhonha, com atributos relativos à mineração do diamante e do ouro. Pintura neo-clássica. José Teixeira Neves, no estudo Teatro da Província, afirma: / “ O pano de boca é considerado a obra-prima do artista Estanislau Antônio de Miranda, que o executou em 1841. Até há poucos anos estava conservado. Tentemos interpretá-lo a alegoria: / Sob um arco em estilo jônico, onde, ao alto, se lê a data da pintura, encontra-se, no primeiro plano, uma adaptação da figura mitológica do Tibre para simbolizar o Rio Jequitinhonha. Ladeam-na dois anjinhos: um no ato de coroá-la e o outro conduzindo, ao ombro direito, um almocafre e, sob o braço esquerdo uma bateia. Resta sobre o solo uma enxada, sendo empunhada uma pá pelo êmulo do Tibre. No segundo plano, dois degraus acima, uma coluna aparentando estilo dórico-romano serve de base ao escudo das armas imperiais do Brasil. Dão-se as mãos aí outras divindades pagãs. Clio, à esquerda do escudo. Minerva à sua direita. No livro aberto à mão esquerda de Clio está escrito: “Se segues os meus ditames majestosos, teus feitos serão justos e gloriosos”. Minerva tem a lança tombada aos pés, próxima aos emblemas da Ciência. Aos lados, uma palmeira e uma gameleira. Sobre o primeiro degrau os emblemas das Belas Artes. Diz o Padre Silvério (pseudônimo de Antônio Felício, ao qual já aludimos) que na parte superior do painel liam-se duas quadras, atribuindo a autoria delas ao Cônego Joaquim Gomes de Carvalho ou a Manuel de Quintino de Araújo Meireles./ Não há vestígio de quadra no ponto indicado. Certamente foram supressas ao ser retocada a pintura, mais tarde, e o pano acrescido dos lados para se ajustar ao novo arco do proscênio. O pintor José da Cunha Vale Laporte (1845 ? – 1908) completou o painel, preenchendo os claros com figuras de selvagens caçando onças” (Revista do Livro nº 8 – 1957 – págs. 133 e seguintes).” (2)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS

(1) Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo Editora S/A São Paulo, 1951. Pág. 891.

⁷ IPHAN. Ficha de Identificação E Inventário Museológico/Iphan/13ªSR. Número0092. Minas Gerais. Diamantina.

(2) Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas).
Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.

De uma maneira geral as descrições da peça coincidem, restando clarear a ausência de qualquer traço das referidas quadras ou dos selvagens caçando onça. Uma vez que não há registros de outras intervenções, se tivessem existido tais acréscimos no pano ora existente, haveria seguramente algum resquício das mesmas. No que concerne à presença das quadras, essa informação segue um tortuoso caminho: Del Negro (1978)⁸, citado como referência bibliográfica na ficha catalográfica do museu, cita Teixeira Neves (1957)⁹, que se baseia no Padre Silvério (1917)¹⁰ – pseudônimo de Antônio Felício dos Santos, médico, conferencista, jornalista, escritor e industrial. Teixeira se baseia no artigo escrito por Antônio Felício no *Jornal A União* (do qual era redator) de 26 de agosto de 1917, intitulado *Um Curioso Documento Histórico O Cônego Joaquim Gomes de Carvalho*. Ao narrar alguns fatos curiosos sobre o dito cônego, o autor afirma:

Muitos anos depois, vi uma ata assinada em 1831, pelos principais cidadãos, organizando a “Sociedade Patriótica” “para promoverem o progresso que a gloriosa Revolução de 7 de Abril inaugurara na Pátria”. Comprometeram-se a ampliar a Casa de Caridade e a construir um teatro, onde se representariam óperas em benefício dos pobres doentes. E assim se procedeu. Lembro-me que se viam ainda 20 anos depois, no pano de boca do pequeno teatro, o Jequitinhonha figurado por velho de barba fluvial, recostado numa penedia, a derramar de um vaso a ninfa inicial do riquíssimo rio. E aos lados, na parte superior, havia duas quadras feitas pelo cônego ou pelo Quintino, indicando o fim do teatro: só uma conservo de memória: “Enquanto te divertes, cidadão, Teu oiro não se perde, vai Direito do pobre enfermo ao desolado leito, consolá-lo no acesso e na aflição.” (A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917).¹¹

⁸ DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.

⁹ NEVES, José Teixeira, op, cit.

¹⁰ A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917 disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&Pesq=%22enquanto%20te%20divertes%22&pagfis=3048> acesso em 06.mar.2023.

¹¹ O português foi atualizado pelos autores nesta citação.

O que se deduz dessa descrição é, primeiramente uma possibilidade de interpretação dúbia: quando o autor diz que havia duas quadras nos lados, acima, poderia estar se referindo não ao pano de boca, mas ao próprio cimo do palco teatral. O texto não deixa claro e, ao que parece, tanto Teixeira quanto Del Negro interpretaram como se a parte superior fosse do pano, quando, a ausência de qualquer traço das referidas quadras aponta para a possibilidade de que se tratasse de uma inscrição que existia na parte superior do palco cênico. De outra maneira,



poder-se-ia pensar que estivessem nos acréscimos feitos para ajuste ao novo arco do proscênio, agora desaparecidos.

Quanto ao acréscimo dos selvagens caçando onças, podemos pensar na hipótese de que o acréscimo de volume para se ajustar ao novo arco do proscênio – como indica o documento – tenha sido ornado pelo pintor Laporte com aquelas imagens, e as partes acrescidas tenham se perdido com o tempo.

Figura 1: Pano de Boca do Teatro Santa Izabel. Fonte:
Fotografia do Museu do Diamante/Ibram

BASES ICONOLÓGICAS E ELEMENTOS DE HIBRIDAÇÃO CULTURAL

Não restam dúvidas sobre a iconologia principal constante no pano de boca. Dedicamo-nos aqui à identificação das possíveis bases iconológicas e dos elementos de hibridação cultural, que fazem daquele objeto um patrimônio de rara importância. A estrutura geral da pintura, ou seja, as colunas gregas ladeando duas figuras mitológicas (Minerva é sempre presente) com o Deus do Rio na parte de baixo é algo que se repete em inúmeros frontispícios e em outras figurações na Europa, desde o advento da popularização das gravuras entre os séculos XV e XVI. Esta iconografia tornou-se um tópos a partir de então.

A popularização da figuração do Deus do Rio, especificamente, se deu a partir da descoberta por escavação, em Roma, no ano 1512, de uma estátua de divindade fluvial atribuída ao Rio Tibre. A escultura encontra-se atualmente no Museu do Louvre em Paris. No ano seguinte, na mesma localidade, surgiu uma estátua representando o Rio Nilo, hoje nos Museus Vaticanos. A descoberta dessas esculturas é a base da enorme popularidade, no século XVI, dos deuses fluviais presentes em fontes, festividades, propagandas políticas, representações de entradas triunfais, frontispícios e tantas outras figurações (LAZARRO, 2011)¹². Foram também difundidas gravuras que ajudaram a propagar e popularizar essa iconografia.

¹² LAZARRO, 2011. River Gods: Personifying Nature in Sixteenth-Century Italy. in *Renaissance Studies*. February 2011, Volume25, Issue1, p. 70-94.



Figura 2: Estátua do Rio Tibre. Século II a. C. (c), Museu do Louvre. Fonte: LAZARRO, 2011, p. 71¹³

Pode-se afirmar que as maiores responsáveis pela difusão daquela iconografia foram as gravuras dos frontispícios que circularam com grande intensidade por todo o mundo. Dois grandes nomes do renascimento foram fundamentais para o sucesso daquela iconografia: Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. Três volumes de Alberti (escritor e grande arquiteto, pedagogo e teórico da arte que sintetizou em sua obra as características típicas do humanismo) impressos na Florença *medicea* (entre 1550 e 1568), foram efetivamente importantes neste sentido: *L'Architettura*,¹⁴ tradução de *De reaedificatoria* (1550), então reimpresso em uma

¹³ LAZARRO, 2011. Op. Cit.

¹⁴ Trata-se da obra: *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de Disegni*, In Firenze, Appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, M.D.L. (in seguito abbreviato come *Architettura 1550*).

segunda edição in-quarto em 1565¹⁵, e *Opuscoli morali*¹⁶ (1568), uma coleção dos escritos impressas tanto em vernáculo quanto, originalmente em latim vulgarizado. O que há em comum entre essas três obras e que aqui nos interessa, é o fato de apresentarem, no frontispício, um esquema decorativo quase idêntico, ou seja, uma composição arquitetônica centrada em duas colunas que sustentam um frontão semicircular, enriquecido por um sistema de símbolos, figuras alegóricas, brasões, animais e festões vegetais. A decifração dos significados dessas imagens pode ser lida na obra de Cosimo Bartoli (1503-1572), que foi um estudioso, escritor, filólogo, matemático, acadêmico e diplomata florentino e que, segundo Dani (2016), teve uma multifacetada e incansável atuação para o avanço da política cultural dos Médici.¹⁷ Giorgio Vasari (pintor e arquiteto, autor de importantes biografias de artistas italianos) teria sido o criador do primeiro desenho preparatório que deu origem aos mencionados frontispícios.¹⁸

A partir desse trabalho preparatório, foram elaborados dois desenhos diferentes que, com a presença de variações mínimas (que não alteram a organização geral do sistema) foram reproduzidas em xilogravura (e não só) nas páginas de rosto de várias obras de Alberti e de outros tantos autores depois dele. Uma primeira variante, cujo gravador é anônimo, é uma cópia espelhada do desenho de Vasari e, além de algumas variações mínimas relativas à expressão figurativa dos personagens, apresenta o acréscimo de um globo terrestre na mão da figura feminina central, no plano superior (FENECH KROKE, 2011).¹⁹ Aos pés dessa

¹⁵ A segunda edição é: *L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Academico Fiorentino. Con la aggiunta de' disegni*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese. 1565 (in seguito abbreviato come *Architettura 1565*).

¹⁶ Os dados dessa obra são: *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti Gentil'Homme Firentino* [sic]. Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'Homme, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.

¹⁷ DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte* : rivista annuale : 15, 2017, p. 6-10.

¹⁸ Conservado em Florença, na Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 394 O.

¹⁹ FENECH KROKE, A. *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze, Olschki editore, 2011, 319.

mulher agora aparece a cabeça calva de um velho barbudo que segura uma
ampulheta na mão esquerda. Esse desenho se encontra página no frontispício da
Architettura de Alberti de 1550 (a primeira edição ilustrada da sua *opus maximum*)
além de algumas outras do século XVI²⁰. O frontispício é assinado por Torrentino,
tipógrafo holandês nascido em Gemert e que se estabeleceu em Florença
(PIGNATTI, 2019)²¹:



Figura 3: Vasari, Giorgio (1511/ 1574). Projeto para o Frontispício de "*L'Architettura*" de Leon Battista Alberti. Fonte: *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*, inv. 394 O

²⁰ Segundo DANI, Marcelo (2016), apresentam os mesmos frontispícios os seguintes volumes: *Ioannis Pierii Valeriani Hieroglyphicorum ex Sacris Aegyptiorum libris libri octo*, Florentiae 1556; *Ioannis Argenterii Medici de Morbis libri XIII*, Florentiae, MDLVI; *Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato*, In Florenza, Appresso Giorgio Marescotti. MDLXXX; *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, In Florenza, M.D.LXXXI., Appresso Giorgio Marescotti.

²¹ PIGNATTI, Franco - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 96 (2019).

Uma segunda versão, da qual se conserva um esboço em Berlim²², repete, com poucas variações, o frontispício do Torrentino. A referida variante também pode ser encontrada na segunda edição em formato reduzido da *Architettura*,²³ nos *Opuscoli morali*²⁴ e nos *Discorsi storici universali*²⁵.



Figura 4. Frontispício da *Architettura* de Alberti de 1550.

Fonte:

<https://www.artribune.com/report/2012/05/ex-libris/> acesso em 05. mar.

2023

²² O esboço se encontra em Berlim, no Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (V, 47c); cfr. [catálogo das mostras] *Giorgio Vasari...*, tav. 195.

²³ Trata-se da obra *L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentilhuomo, & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de' Disegni*, In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1565.

²⁴ A referida obra é *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti Gentil'huomo Firentino [sic]: Ne' quali si contengono molti ammaestramenti, necessarij al viver de l'Huomo, così posto in dignità, come privato. Tradotti, & parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, In Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese, 1568.

²⁵ Trata-se dos discursos históricos universais: *Discorsi storici universali, di Cosimo Bartoli gentilhuomo, et accademico fiorentino*, in Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese, 1569. Da mesma obra, no mesmo ano e para a tipografia do mesmo impressor, Bartoli mandou fazer uma edição de prestígio preparada em papel forte, de margens mais largas, que apresentava uma folha de rosto gravada a cobre com a assinatura «Martino Ruota Sebenzano fece. 1568», onde o drapeado central e as ruínas romanas dão lugar a um retrato de Cosimo I.

Como afirmamos anteriormente, Bartoli (*Apud* DANI, 2017), nos seus *Ragionamenti Accademici* faz uma detalhada abordagem das figuras alegóricas do desenho²⁶. Aqui nos atemos àquelas que nos interessam porque se repetem no pano de boca: A figura de um ancião reclinado se trata do Rio Arno. Os rios são representados como anciãos barbados. Envelhecem porque nasceram logo após o dilúvio e as barbas volumosas representam as várias e diferentes águas, que se reúnem de diferentes lugares, como volutas torcidas e enroladas. A guirlanda de carvalhos na cabeça mostraria que o Arno tem seu nascimento nos bosques altos de Falterona, que são cheios de carvalhos. A mulher em pé à direita, portando um escudo adornado com a cabeça de Medusa, é sem sombra de dúvida Minerva. (O pintor de Diamantina – sabia o que fazia, uma vez que acrescentou aos pés da Minerva por ele figurada no pano de boca, uma coruja, ave que é símbolo daquela divindade.) Bartoli afirma que a outra figura, mais enigmática, seria Flora, uma alegoria genérica em louvor à cidade de Florença e aos Medici.

O desenho de Vasari se dá em três planos. O pano de boca não tem o primeiro plano, das três figuras de mulheres acima do arco, com toda sua simbologia. Existem apenas dois, o do arco e colunas com as figuras mitológicas e abaixo, o do deus do rio. Os elementos que são comuns entre a figuração que nasce do desenho de Vasari (tendo imensa difusão) e a figuração do pano de boca de Diamantina, são notáveis: trata-se primeiramente do esquema da composição, a começar das colunas e do arco, com as figuras mitológicas em pé, que se dão às mãos. A presença inequívoca de Minerva, confirmada pela coruja aos seus pés, com a vestimenta típica, o capacete, a lança e o escudo adornado com a cabeça de Medusa, dá a mão a Clio, musa do canto épico e da história, que toma o lugar de Flora. O deus do rio, em sua posição clássica, difundida e imortalizada a partir das esculturas antigas descobertas em Roma, está deitado, tem as barbas longas da

²⁶ BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino, Sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la Tavola di più cose notabili*, In DANI, Marcello. *Edificare con immagini e parole : I frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento*, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10.

longevidade e o cântaro ou vaso de onde escorre a nascente do rio. O vaso toma o lugar de uma cabeça de leão (um dos símbolos de Florença), que existe no desenho. O deus está já coroado no desenho e está sendo coroado no pano de boca. O tecido que cobre a nudez divina no pano, aparece no desenho como um elemento que forra o chão. Desenho e pintura trazem elementos simbólicos em torno do deus do rio. Nas gravuras há mitras de papas, coroas de reis, chapéus de cardeais e bispos, cetros, cachos ducais, insígnias, armas, livros, dentre outros. No tecido há os símbolos das artes: literatura, pintura, música, arquitetura (esquadro e compasso poderiam também ser símbolo da maçonaria, entretanto é improvável dado que a primeira loja maçônica de Diamantina é décadas posterior àquela pintura), escultura (que não é citada nas descrições apresentadas pelo museu, mas é inequívoca pela presença do cinzel). A esfera armilar está presente em ambas as representações.

Da análise das diferenças entre as representações, emergem notáveis elementos de hibridação cultural. Atrás das colunas, os elementos da ruína que aparecem no esboço de Vasari e nos frontispícios, é substituído por uma coluna que sustenta o escudo do Império. Nota-se ainda a presença de árvores tropicais: uma palmeira e uma gameleira (no termo de empréstimo do pano para a exposição acima referida, afirma-se ser jequitibá no lugar de gameleira. Entretanto, a gameleira tem uma conexão maior com a cidade, dada a presença da lenda da gameleira ligada à Igreja de Nossa Senhora do Rosário).²⁷ Enquanto no esboço e nos frontispícios há uma alegoria genérica em louvor à cidade de Florença, no pano há um louvor nacionalista ao Império do Brasil. Atesta-o a presença do escudo do Império com ramos de café e fumo, sobre um pedestal; a Cruz da Ordem de Cristo; a Esfera Armilar com 20 estrelas que simbolizam as Províncias do Império; e na parte de cima a Coroa do Império do Brasil. Podemos ainda associar o verde do tecido do deus do rio à cor que remete à Casa de Bragança, que é a dinastia de Dom Pedro I,

²⁷ <https://contosdediamantina.webnode.pt/news/a-lenda-da-gameleira/> acesso em 05.mar.2023

primeiro imperador do Brasil.²⁸ Da mesma forma, a harpa, o símbolo da música, está sobre uma partitura musical que remete à primeira parte do Hino Nacional Brasileiro. Outra diferença notável é a presença das figuras que em todas as descrições aparece como *anjinhos*. Dado o ambiente profano do pano, com a centralidade de figuras mitológicas greco-romanas, acreditamos que trata-se de *amorini*, ou seja, personificações mitológicas do deus Amor, representado na poesia e na arte figurativa com a aparência de uma criança, quase completamente nua e alada.²⁹ Uma dessas personificações está coroando a divindade do rio e a outra, mais interessante para este estudo, está segurando um almocafre e uma bateia, instrumentos do garimpo, atividade econômica genética e estruturante do Arraial do Tijuco, antiga cidade de Diamantina. Ao seu lado está também uma sonda de garimpo.



Figura 5. Detalhe do Pano de Boca do Teatro Santa Izabel. *Amorino* segurando almocafre e bateia. Fonte: Foto de Bernardo Magalhães

²⁸ <https://monarquia.org.br/brasil-imperial/simbolos-imperiais/> acesso em 05.mar.2023

²⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/amorino/> acesso em 05.mar.2023

Onde nas imagens europeias aparece Flora, está a musa Clio. Ela segura na mão esquerda um livro aberto com os seguintes dizeres: “Se segues os meus ditames majestosos, teus feitos serão justos e gloriosos”. Não foi possível identificar a fonte desta frase, porém, é possível fazer um paralelo com um provérbio bíblico: “Se acolheres minhas palavras e guardares com carinho meus preceitos... Assim tu caminharás pela estrada dos bons e seguirás as pegadas dos justos (Pv, 2,1.2,20).”³⁰ Ao pé dessa musa está um livro, em cuja capa figura a Rosa dos Ventos. Essa imagem apresenta os pontos cardeais como quatro sentidos fundamentais, sendo utilizada para a navegação, mas também na ciência geográfica e cartográfica. Estando Diamantina a centenas de quilômetros do litoral, é mais provável que a presença daquela imagem se deva ao fato de que tanto Caetano Luiz de Miranda, quanto Antônio Pinto de Miranda, respectivamente pai e avô do pintor Estanislau, estavam ligados à cartografia e à elaboração de mapas (Santos, 2011).³¹ É possível que a imagem fizesse parte das suas vivências familiares. Voltando a Clio, nota-se que está de mãos dadas com Minerva. Esta é uma diferença importante em relação às imagens italianas. Não foi identificado no inventário de Caetano Luiz de Miranda, nenhum dos muitos livros que pudesse ter o frontispício baseado no esboço de Vasari.³² Entretanto, dentre os livros pertencentes ao pai de Estanislau, há um de título *Emblemas*, de Alciato. Andrea Alciato, o autor dos emblemas, era um jurista milanês, que se tornou famoso também como professor de Direito Romano na Antiguidade. Como humanista, teve entre seus amigos muitos nomes importantes de sua época, dentre eles o já aqui citado Giorgio Vasari. Sua produção emblemática, feita como passatempo, traduzia epigramas da antologia grega, mas também criava os seus próprios. Durante 22 anos ele produziu 212 emblemas, que

³⁰ BÍBLIA. Provérbios. Português. In: *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. P. 1743- 1805.

³¹ SANTOS, Márcia Maria Duarte dos, CINTRA, Jorge Pimentel e COSTA, Antônio Gilberto. A capitania de Minas Gerais no início dos Oitocentos, segundo a cartografia de Caetano Luiz de Miranda: informações fidedignas? *Cartografia Histórica* - Tomo II, V. 20 N. 2 (2011), p. 267-300.

³² Inventário de Caetano Luiz de Miranda, datado de 1837, 2º Ofício, Maço 175 (Acervo da Biblioteca Antonio Torres, Diamantina/ MG).

eram advertências morais e fundamentaram todas as obras emblemáticas posteriores a ele (SAUKA, 2016).³³ Dentre os emblemas de Alciato, está a Concórdia. Não sabemos que edição o pintor tijucano possuía, mas as alegorias se repetem em cada uma delas: a Concórdia é representada por dois homens de mãos dadas, cujas posições lembram aquelas do pano de boca. Podemos levantar a hipótese de que Estanislau tenha se baseado naquela imagem para realizar o detalhe da pintura no qual Clio e Minerva se dão as mãos.

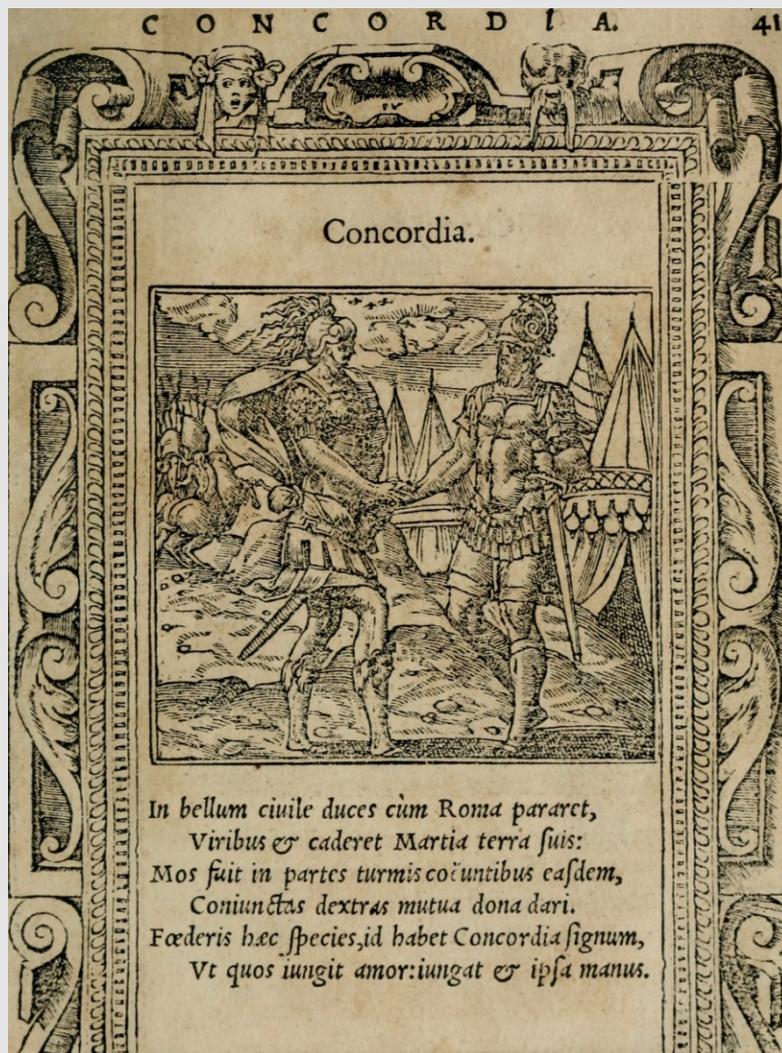


Figura 6. Concórdia, emblema de Alciato. Fonte:

<https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci/page/48/mode/2up?ref=ol&view=theater&q=fide> acesso em 05.mar.2023

³³ SAUKA, Mariela Yelena. *Livro de Emblemas de Andrea Alciato: Apresentação e Tradução*. Dissertação (mestrado). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, p.9, 2016.

Ainda com relação às diferenças entre as imagens, chamamos a atenção para a divindade do rio que segura uma pá, na mão em que nas figurações europeias o deus segura o cântaro de onde escorrem as águas dos rios. A figuração tem uma enxada a seus pés: pá e enxada são também instrumentos fundamentais do garimpo manual, como era executado à época em Diamantina.

Finalmente, ressaltamos o fato de que a pintura do pano traz as colunas que também eram usadas por Caetano Luiz de Miranda nas suas estruturas de quadratura, figuradas nos véus quaresmais com sibilas, existentes ainda em Diamantina e que denotam a influência de Andrea Pozzo (MAGNANI, 2020).³⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da sua importância como obra de arte e como objeto histórico, o pano de boca do Teatro Santa Izabel é relevante como hibridação cultural extra europeia. A partir da identificação das figurações na Itália – que são suas bases iconográficas – e do caminho percorrido por elas até à colônia portuguesa na América, passando pela identificação de elementos regionais extra europeus, a pintura se mostra ao mesmo tempo produto e agente ativo de novas formas de hibridação. Os elementos ali contidos mantêm uma conexão com o que os formou e, ao mesmo tempo, produzem significados originais, que são então disseminados em novos contextos. Identificar esses elementos como objetos dinâmicos que se movem constantemente através de fronteiras geográficas e cronológicas, interagindo uns com os outros e combinando de maneira que mudam seu significado no processo, abre novos espaços para abordar questões de inclusão e assimilação nas sociedades, desafiando teorias baseadas em dicotomias como centro-periferia, fora-dentro,

³⁴ MAGNANI, M. C. A. O. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. *Linguagens Nas Artes*, Belo Horizonte, 1(2), 35–50, 2020.

importante-desimportante. Nessa manifestação, a disseminação global de um fenômeno de hibridação deve ser vista como relacionada a diferentes áreas, como obras textuais e artísticas, ideias religiosas e políticas. Assim, este estudo pretende abrir possibilidades de aprofundamento do universo complexo que engendrou o objeto, em âmbitos distintos, e compreender a universalidade da arte em sua visão mais ampla e profunda, acima e além de preconceitos e valores pré-estabelecidos.

A riqueza da conexão e da contradição dos elementos que estão envolvidos nessa pintura: o desenho e as estampas italianas; os mitos greco-romanos; a divindade da lealdade lutadora, das virtudes heroicas e da guerra justa que, em concórdia, dá a mão à musa da história e da poesia; o *amorino* que carrega instrumentos da mineração; os provérbios bíblicos; o hino de uma nação que se quer ufanista; a política nacionalista e monarquista do país há pouco liberto e ainda organicamente ligado a Portugal; o garimpo como atividade genética, essencialmente destrutiva e eventualmente ilegal; o deus do rio, coroado pelo Amor, que contraditoriamente abençoa a atividade que o desvia e vagarosamente o destrói; as árvores tropicais que silenciosamente marcam a ausência da representação dos indígenas, negros e pardos; a exaltação das artes e da ciência; a Rosa dos Ventos que interroga pelos caminhos a seguir; a coruja que entrevê agouros com seus grandes olhos; a estrutura de quadratura que engana os olhos; o pintor filho ilegítimo de uma família importante e abastada; tudo isso traz à tona a importância e a necessidade da sua compreensão na tessitura intrincada da hibridação cultural.

A cortina que velava e desvelava os espetáculos do fingimento, revela agora o que de fato fomos e interroga o que somos.

Recebido em: 22/04/23 - Aceito em: 30/06/23

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici di Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino, Sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, & la Tavola di più cose notabili*, In DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : I frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10.

BIBLIOTECA ANTÔNIO TORRES (BAT), Diamantina. Inventário de Caetano Luiz de Miranda. Maço 175, 2ºofício.

BÍBLIA. Provérbios. Português. In: *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. P. 1743- 1805.

DANI, Marcello. Edificare con immagini e parole : i frontespizi delle opere albertiane nelle edizioni del Cinquecento, in *Letteratura e arte : rivista annuale* : 15, 2017, p. 6-10

DEL NEGRO. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Ed. MEC/ IPHAN. Rio de Janeiro, 1978. Págs. 79-80.

FENECH KROKE, A. *Giorgio Vasari: la fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Firenze, Olschki editore, 2011, 319.

IPHAN. Dependência da DPHAN: Museu do Diamante. Ficha cadastral nº92 de classe 06.2.

IPHAN. Ficha de Identificação E Inventário Museológico/Iphan/13ªSR. Número0092. Minas Gerais. Diamantina.

LAZZARO, 2011. River Gods: Personifying Nature in Sixteenth-Century Italy. in *Renaissance Studies* .February 2011, Volume25, Issue1, p. 70-94.

NEVES, José Teixeira. Teatro de Província. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano II, 1957, p. 133-154.

MAGNANI, M. C. A. O. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. *Linguagens Nas Artes*, Belo Horizonte, 1(2), 35–50, 2020.

PIGNATTI, Franco - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 96 (2019).

SANTOS, Márcia Maria Duarte dos, CINTRA, Jorge Pimentel e COSTA, Antônio Gilberto. A capitania de Minas Gerais no início dos Oitocentos, segundo a cartografia de Caetano Luiz de Miranda: informações fidedignas? *Cartografia Histórica* - Tomo II, V. 20 N. 2 (2011), p. 267-300.

SAUKA, Mariela Yelena. *Livro de Emblemas de Andrea Alciato: Apresentação e Tradução*. Dissertação (mestrado). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, p.9, 2016.

FONTES DA INTERNET:

A LENDA DA GAMELEIRA. Contos de Diamantina, 2013. Disponível em:

<https://contosdediamantina.webnode.pt/news/a-lerenda-da-gameleira/> acesso em 05.mar.2023

AMORINO, VOCABOLARIO ON LINE. *treccani.it*, (s/d). Disponível em:

<https://www.treccani.it/vocabolario/amorino/> acesso em 05.mar.2023

SANTOS, Felício A. Um Curioso Documento Histórico o cônio Joaquim Gomes de Carvalho. A União, Ano VIII, de 26 de agosto de 1917. *memoria.bn.br*, 1917. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&Pesq=%22enquanto%20te%20divertes%22&pagfis=3048> acesso em 06.mar.2023.

SÍMBOLOS IMPERIAIS. *monarquia.org.br*, (s/d). Disponível em:

<https://monarquia.org.br/brasil-imperial/simbolos-imperiais/> acesso em 05.mar.2023

TEATRO SANTA IZABEL. *minasgerais.com.br*, (s/d). Disponível em:

<https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/diamantina/teatro-santa-isabel> acesso em 05. mar. 2023