

DOSSIÊ:

ARTES E ARQUITETURA EM CONEXÕES
ATLÂNTICAS: IMPRESSÕES, DESAFIOS
E PESQUISAS NA MODERNIDADE



Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de Historia

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello;

Editores

Profª. Dra. Adriana Gonçalves de Carvalho;

Profª. Dr. Janaina de Moura Ramalho Araujo Ayres;

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto;

Thainan Noronha de Andrade – Doutorando em história (UFMG)

Conselho Consultivo

Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte – Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH;

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior – Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG;

Prof. Dr. Marcos Tognon – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP;

Prof. Dr. Pedro Luengo – Universidad de Sevilla – US-Es;

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG;

Conselho Científico Internacional

Prof. Dr. Alfredo José Morales Martínez – Universidad de Sevilla;

Prof. Dr. Fernando Quiles García – Universidad Pablo de Olavide;

Profª. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Javier Navarro de Zuvillaga – Universidad Politécnica de Madrid;

Prof. Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho – Universidade do Minho;

Prof. Dr. Jorge Alberto Galindo Díaz – Universidad Nacional de Colômbia;

Prof. Dr. Jorge Rodrigues – Universidade Nova de Lisboa e Fundação Gulbenkian Portugal;

Profª. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;

Profª. Dra. Maria Teresa Bartoli – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Mario Carlo Alberto Bevilacqua – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Miguel Ángel Maure Rubio – Universidad Complutense de Madrid;

Prof. Dr. Rafael Faria Moreira – Universidade Nova de Lisboa;

Prof. Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo – Universidad de Castilla-La Mancha;

Profª. Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a Distancia de Madrid;

Prof. Dr. Silvio Van Riel – Università degli Studi di Firenze;

Prof. Dr. Stefano Bertocci – Università degli Studi di Firenze;

Conselho Científico Nacional

Profª. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;

Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Andre Guilherme Dornelles Dangelo – Universidade Federal de Minas Gerais;

Profª. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

Profª. Dra. Celina Borges – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Célio Macedo Alves – Universidade Federal de Ouro Preto;

Profª. Dra. Janaina Ayres – Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Prof. Dr. João Fortunato Soares de Quadros Júnior – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda – Universidade do Estado de Minas Gerais;

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Universidade Federal da Bahia;

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros Rodrigues – Universidade do Vale do Rio dos Sinos;

Profª. Dra. Maria Cláudia Almeida O. Magnani – Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri;

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco – Universidade Federal da Bahia;

Profª. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva – Universidade Federal do Maranhão;

Prof. Dr. René Lommez Gomes – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos – Universidade Federal de Santa Catarina;

Profª. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;

Profª. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dr. Bruno Pinheiro Wanderley Reis

Departamento de História

Chefe: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Colegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. Rafael Scopacasa

Edição e Diagramação

Thainan Noronha de Andrade

Contato: Perspectiva Pictorum

Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901

E-mail: periodicoperspectivapictorum@gmail.com

home page: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspecti-vapictorum>

SUMÁRIO

EDITORIAL

Apresentação	1
<i>Rangel Cerceau Netto; Magno Moraes Mello</i>	

ARTIGOS LIVRES

Entre História, Arte, Liturgia e Devoção: Um Possível Percorso Narrativo do Antigo Recolhimento de Santa Teresa em São Paulo	9
<i>Karin Philippov</i>	
Uma teurgia artística: a <i>Idea del tempio della pittura</i> de Giovanni Paolo Lomazzo (1590)	37
<i>Thainan Noronha de Andrade</i>	
Os Leonardianos: Debates acerca da importância Histórica da Arte Lombarda Renascentista em Milão no Século XVI.....	73
<i>Sara Tatiane de Jesus</i>	

DOSSIÊ

Desenhistas do Patrimônio Arquitetônico Brasileiro: Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos.....	105
<i>Marcos Tognon</i>	
A Arquitetura Barroca e o Teatro do Mundo	129
<i>Rodrigo Almeida Bastos</i>	
Reflexões conceituais sobre a arquitetura barroca ibero-americana: o processo de transculturação e o papel da ornamentação efusiva	163
<i>Rodrigo Espinha Baeta</i>	

O Ciclo Pictórico do Teto da Sacristia da Igreja do Colégio dos Jesuítas da Bahia	228
---	-----

Belinda Maria de Almeida Neves

O Legado de Jan Vredeman de Vries para os Tratados de Perspectiva	247
---	-----

Liszt Vianna Neto

Agradecimento aos pareceristas:

Perspectiva Pictorum agradece aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos ao nosso Conselho Editorial. A participação voluntária de autores, conselho consultivo e avaliadores foi essencial para a reavaliação de nossos procedimentos de editoração. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a qualidade dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)

Alfredo José Morales Martinez (US-Es)

Claúdio Monteiro Duarte (UFMG)

Fernando Quiles Garcia (UPO-Es)

Janaina de Moura Ramalho Araújo Ayres (UFRJ)

Loque Arcanjo Júnior (UEMG)

Luisa Teixeira Andrade (UEMG)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Magno Moraes Mello (UFMG)

Maria Claudia Caldas Soares Ferreira (UFMG)

Mateus Rosada (UFMG)

Mônica Maria Lopes Lage (UFMG)

Rafael Garcia Pardo Sumozas (UCM-Es)

Rangel Cerceau Netto (UNIBH)

Renata Moreira Gomes de Moraes (UFJF)

Rene Lommez Gomes (UFMG)

EDITORIAL

É com muita alegria e júbilo que inauguramos a primeira edição do periódico *Perspectiva Pictorum* ligado à Universidade Federal de Minas Gerais. Uma revista concebida dentro do grupo de pesquisa do mesmo nome e que se vincula ao Departamento do Curso de História e à Pós-graduação desde 2007. O lançamento desta revista constitui um sonho antigo de estabelecer um espaço para publicações voltada à área da História da Arte e em especial atenção para as investigações relativas à produção pictórica, preferencialmente, entre o Renascimento e o fim do Barroco. Nesta primeira edição, a intenção é resgatar os textos científicos produzidos entre os séculos XVI e XVIII estudando ainda a transmigração da pintura ilusionista seiscentista desde a Europa, até a América Portuguesa no século XVIII, de modo a reconhecer neste processo, uma rede de difusão do saber perspectivo e uma constante operativa – ou seja: um processo cultural ampliado entre a Europa e o Brasil.

Deste modo, nosso número se organiza com artigos livres e um dossiê especializado. Na seção de artigos livres Karin Philippov analisa o antigo recolhimento de Santa Teresa em São Paulo construído em 1685, pelo arquiteto ex-escravo Tebas e demolido, no ano de 1917, atendendo ao programa de reformas urbanísticas. Na intenção de reconstruir a narrativa histórica através dos artefatos que restaram do Convento, Philippov busca compreender o conjunto de quatorze pinturas, sendo dez Doutores da Igreja e quatro Evangelistas, além de um imenso crucifixo em madeira policromada do século XVIII, que pertenceram ao Antigo Recolhimento e que hoje integram o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Sobre os três conjuntos de pinturas supramencionados, a documentação do Museu de Arte Sacra de São Paulo atribui dez pinturas ao Frei e artista ituano Jesuíno do Monte Carmelo e quatro, a Jorge José Eduardo Vedras. A autora pretende compreender melhor a narrativa destas pinturas aprofundando discussões acerca do patrimônio disperso e estabelecer interlocuções com outros pesquisadores.

A segunda contribuição é a de Thainan Noronha de Andrade que busca analisar o tratado de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) publicado em 1590 intitulado

Idea del tempio della pittura que emerge como uma obra de grande importância dentro da teoria da arte do século XVI, sendo o primeiro tratado italiano sobre pintura a integrar sistematicamente a filosofia oculta renascentista como pano de fundo conceitual. O presente artigo discute o contato de Lomazzo com estes princípios filosóficos e como foram adaptados. Em seu Templo Alegórico da pintura, o autor reúne uma série de conceitos responsáveis por fundamentar a operação pictórica: a origem divina da pintura; a diversidade de estilos, representada pelos governadores da pintura os quais, por sua vez, são personificações de influências planetárias; o conceito de Ideia, uma concepção artística que ocorre apenas na imaginação do artista e cuja representação visível é uma mera manifestação de um conceito transcendente; a expressão dos movimentos da alma enquanto método que visa atrair forças cósmicas e provocar fascinação no observador, transformando a imagem em uma espécie de talismã; e a concepção neoplatônica de imagem, segundo a qual a beleza material apresentada pela obra de arte tem uma função de elevação espiritual. Thainan Noronha busca estudar a valorização da pintura enquanto atividade intelectual, situando-se em um contexto mais amplo e caracterizado pela difusão da filosofia neoplatônica nas ideias estéticas do século XVI.

A terceira contribuição é de Sara Tatiane de Jesus que faz uma análise relativo a influência de Leonardo da Vinci (1452-1519) como parâmetro estético e conceitual para a trajetória artística de um grupo específico de pintores, sendo alguns deles: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernado Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (1470-1549), Giovanni Boltraffio (1467-1516), Bernardo Zenale (1455-1530). Sara Tatiane busca compreender a influência de Leonardo da Vinci nestes pintores, para além de um mero esquema de cópia. Assim, devido a sua relevância histórica o ambiente milanês reagiu às propostas introduzidas e desenvolvidas pelos artistas lombardos com grande intensidade, pois transformou o Leonardismo no fenômeno mais representativo da cultura artística milanese das primeiras décadas do século XVI. Nesta primeira edição do *Perspectiva Pictorum* também contamos com um Dossiê especializado – Artes e Arquitetura em conexões atlânticas: impressões, desafios,

e pesquisas organizado pelos professores Magno Moraes Mello e Rangel Cerceau Netto. A organização deste Dossiê buscou situar o estudo da cultura artística barroca/rococó não apenas sob o ponto de vista dos seus temas ou dos seus programas iconográficos, mas impor uma visão iconológico-simbólica associada aos textos teóricos como os tratados de pintura, de arquitetura e de perspectiva, que quase nunca vêm associados às investigações sobre a pintura deste tempo. Nossa intenção é valorizar a pintura dos séculos XVIII e XIX priorizando seus aspectos formais, suas disposições científicas e sua condição de operacionalidade existente entre os artistas e fruto de uma produção oficial própria.

Este dossiê abre-se com a pesquisa de Marcos Tognon, que nos conta sobre o ensino dos engenheiros militares que promoveram aulas no Brasil, ainda no século XVIII. A contribuição busca refletir sobre o estudo de tratados de arquitetura e sua aplicação no ensino como os de José Fernandes Pinto Alpoim, autor do Pórtico toscano e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto que esteve entre os artistas da missão francesa de Lebreton. Estamos perante os primeiros professores a terem em sua formação práticas de expressão projetual como o relevo arquitetônico: essencial para a formação, o estudo e a atuação na expressão arquitetônica.

A segunda contribuição é a de Rodrigo Bastos que analisa o universo mundializado da arquitetura barroca como um teatro do mundo. Para isso, o autor analisa versos de *El gran teatro del mundo* escrito por Pedro Calderón de La Barca na primeira metade do século XVII. Os versos eloquentes retratam a exposição aguda de duas arquiteturas: uma superior, perfeita, elevada e eterna, a dos Céus, criada por Deus, e a outra, inferior, imperfeita, mundana, passageira, composta e pertencente aos homens. Conforme a análise de Rodrigo Bastos, o estudo reflete a visão do poeta espanhol e também a antiga doutrina da mimesis. A arquitetura dos homens deveria imitar a arquitetura divina “usurpando-lhe os reflexos”, dando corpo a uma formosura que, por mais que se ilumine de esplendores celestes nunca seria mais que um belo jardim de “perecíveis flores”.

A contribuição seguinte é de Rodrigo Baeta que propõe uma reflexão conceitual sobre a arquitetura barroco ibero-americana e o papel da ornamentação efusiva no

processo de transculturação barroca. A hipótese de Baeta analisa o uso abundante de ornamentação na cavidade interior dos monumentos como estratégia construtiva para a profusão decorativa da arquitetura colonial. Assim, a relação entre a casca edificada e o carregado substrato decorativo comandaria a expressão que o monumento na arquitetura ibero-americana viria conquistar durante a linguagem barroca: um processo de “transculturação” entre as culturas dominantes e aquelas locais.

A penúltima contribuição do Dossiê vem de Belinda Maria de Almeida Neves que tem como ponto fulcral estudar e apresentar ao público o intrincado processo iconológico na sacristia da igreja dos jesuítas em Salvador. Um complexo pictórico produzido entre os séculos XVII e XVIII de grande expressão e fundamental para entender a presença dos Jesuítas na Colônia. Este texto enfoca os 21 painéis da sacristia da igreja dos Jesuítas representando os jesuítas mártires e confessores da fé católica, pertencentes aos quatro continentes em que atuou a Societas Jesu. Belinda Neves nos mostra como este complexo pictórico está presente no diálogo basilar dos jesuítas: religiosidade, fé, arte e a ciência. Destaca-se, nesse aspecto a astronomia, a matemática, os humores, os temperamentos, a poesia, a música, a astrologia e a alquimia, além de temas pertinentes e em consonância com o universo do século XVII. Belinda Neves também analisou a *Metamorfoses* em que Orfeu encanta as bestas e as transforma através de sua música. Assim, a metáfora do encantamento relaciona com os possíveis envolvimento entre o mito de Orfeu, Jesus Cristo e as missões jesuíticas, além da transformação do gentio colonial mediante a doutrina cristã e a educação.

Para finalizar o Dossiê, temos os estudos de Liszt Vianna Neto que nos mostra o *Tratado de Perspectiva* de Jan Vredeman de Vries, um arquiteto, pintor e engenheiro do renascimento holandês. Para o autor, De Vries se aproximaria de uma dicção tardo-renascentista norte-europeia, mas principalmente maneirista. O tratado se versa exclusivamente sobre projetos arquitetônicos em perspectiva, sendo um compilado de gravuras de três momentos distintos. O arquiteto e pintor holandês demonstra magistralmente nesse texto seu caminho em direção a uma

dicção arquitetônica bastante própria, que viria a ser apropriada pela crítica e interpretada internacionalmente como neerlandesa.

Portanto, o nosso público terá em mãos uma gama de pesquisas e estudos desde o Renascimento até o século XVIII com apresentações inéditas e de grande expressão no campo da História da Arte. Apesar da revista privilegiar e ser fundada com o propósito de estudar a pintura perspectica e sua correspondente científica estamos abertos a quaisquer manifestações artísticas entre os séculos XV e XIX, seja na pintura, na arquitetura ou na escultura. Nosso intento é valorizar a arte em todos os campos possíveis. Abriremos sempre com um dossiê e artigos livres, de modo a poder criar em todos os números grupos de especificidades voltados para interesses de diversos especialistas que produzirão a cada número um volume do nosso dossiê.

Esperamos que com este primeiro número o leitor possa desfrutar destas ideias e que nossa proposta editorial faça a diferença nas inúmeras atividades da História da Arte. Uma ciência humanística que atualmente cresce muito no Brasil. Nossa intenção é chamar a atenção e valorizar o binômio arte-ciência.

Finalmente, esperamos que estes textos possam abrir questões, indagações e provocar discussões entre alunos e professores tanto na graduação como no ambiente de pós-graduação. A discussão envolve não apenas o leitor atento e o especialista, mas também os organizadores deste número, bem como os especialistas que contribuíram agora com suas pesquisas aqui apresentadas.

Agradeço imensamente a todos os professores que participaram desta inauguração editorial, agradeço ao colega Rangel Cerceau pelo empenho de colocar a revista no ar, ao Departamento de História e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG pela confiança em aprovar este projeto que há muito está no papel e que agora tem a oportunidade de vir à luz. A todos o meu sincero agradecimento...

Magno Moraes Mello e Rangel Cerceau Netto

Organizadores do Dossiê e Editores da Revista *Perspectiva Pictorum*

Entre História, Arte, Liturgia e Devoção: Um possível percurso narrativo do Antigo Recolhimento de Santa Teresa em São Paulo

Between History, Art, Liturgy and Devotion: A possible narrative path of the Antigo Recolhimento of Santa Teresa in São Paulo

Karin Philippov¹

RESUMO:

O Antigo Recolhimento de Santa Teresa, construído em 1685, pelo arquiteto e escravo alforriado Tebas e por iniciativa de Lourenço Castanho Taques e seu irmão Pedro Taques de Almeida, com autorização do bispo carioca, D. José de Barros de Alarcão possui uma longa história. Construído para abrigar mulheres que tivessem certas posses e instrução, além de mulheres de má reputação ou consideradas desobedientes, o estabelecimento religioso funciona como instituição religiosa até o início do século XX, quando Dom Duarte Leopoldo e Silva ordena sua demolição, no ano de 1917, atendendo ao programa de reformas urbanísticas que o antigo centro da cidade de São Paulo passava, nesse momento. Dentro de sua longa história, constitui interesse compreender o conjunto de quatorze pinturas, sendo dez Doutores da Igreja e quatro Evangelistas, além de um imenso crucifixo em madeira policromada do século XVIII, que pertenceram ao Antigo Recolhimento e que hoje integram o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Sobre os três conjuntos de pinturas supramencionados, a documentação do Museu de Arte Sacra de São Paulo atribui dez pinturas ao Frei e artista ituano Jesuino do Monte Carmelo e quatro, a Jorge José Eduardo Vedras. Pretende-se analisar os três conjuntos e o crucifixo à luz de seu pertencimento ao Antigo Recolhimento, a fim de compreender sua história, bem como a (re)construção de sua narrativa histórica, em seu percurso e usos. Visa-se aprofundar discussões acerca do patrimônio disperso e estabelecer interlocuções com outros pesquisadores.

Palavras-chaves: Recolhimento de Santa Teresa; percurso narrativo; Museu de Arte Sacra de São Paulo

¹ Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
philippov@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-2945-6370>

ABSTRACT:

The Old Retreat of Saint Teresa, built in 1685, by architect and manumit Tebas following the initiative from Lourenço Castanho Taques and his brother Pedro Taques de Almeida, through authorization conceded by Carioca Bishop José de Barros de Alarcão, holds a long history. Built in order to shelter women who had certain patrimony and instruction, besides bad reputation and considered disobedient women, the religious building works as an institution until the beginning of the twentieth century, when Archbishop Duarte Leopoldo e Silva determines its demolishing in the year of 1917, following the urbanistic reform program which the old São Paulo downtown was going through, at that moment. Within its long history, one takes interest in comprehending the set of fourteen paintings, constituted by ten Fathers of the Church and four Evangelists, besides a huge eighteenth-century polychromed wooden crucifix, which belonged to the Old Retreat and now integrate the Sacred Art Museum of São Paulo collection. Regarding the three above mentioned sets of paintings, the documentation of the Sacred Art Museum of São Paulo attributes ten paintings to Friar and Ituano artist Jesuíno do Monte Carmelo and four to Jorge José Eduardo Vedras. The present study intends to analyze both sets of paintings and the crucifix considering their belonging to the Old Retreat, in order to comprehend its history, as well as the reconstruction of its historic narrative, in its route and usages. One also aims at deepening discussion about the dispersed patrimony and establishing interlocution with other researchers.

Keywords: Retreat of Saint Teresa; narrative route; Sacred Art Museum of São Paulo;

INTRODUÇÃO

O Antigo Recolhimento de Santa Teresa, construído a partir de 1685 e localizado no centro histórico da cidade de São Paulo, manteve-se em pé até o ano de 1917, quando por ordem do primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), a edificação é demolida e o Recolhimento é transferido para o bairro das Perdizes, local igualmente demolido para a construção da sede da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em uma segunda transferência ainda na década de 1920, o Recolhimento se muda, em caráter definitivo, para a Avenida Jabaquara, no bairro de Mirandópolis, em São Paulo.

No terreno onde se via o primeiro Recolhimento de Santa Teresa hoje se vê a unidade Sé do Corpo de Bombeiros da Polícia Militar do Estado de São Paulo, na atual Praça Clóvis Beviláqua. A pesquisa aqui apresentada visa tratar de alguns aspectos históricos relativos a esse primeiro estabelecimento religioso, bem como privilegia três conjuntos iconográficos e um imenso crucifixo, aqui doravante apresentados, analisados e problematizados em suas funções e percursos narrativos no acervo eclesiástico do Recolhimento de Santa Teresa, em seu contexto original de pertencimento e que atualmente, integram o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, antigo Museu da Cúria.

ASPECTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DO RECOLHIMENTO

A antiga construção do Recolhimento de Santa Teresa² é então iniciada em 1685 e passa por reformas realizadas pelo arquiteto prático e escravo alforriado Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), conhecido como Tebas, por sua extrema habilidade arquitetônica e sua forte atuação em variadas obras arquiteturais, na vila de São Paulo de Piratininga. Tebas³ executa a fachada e a torre do Recolhimento, principalmente. Com autorização do bispo do Rio de Janeiro, Dom José de Barros de Alarcão (1634-1700), que possui um brasão de armas episcopais na antiga coleção do Recolhimento (Fig.01), a ideia da construção desse estabelecimento se dá pela iniciativa dos irmãos Lourenço Castanho Taques (c. 1609 - 1677) e Pedro Taques de Almeida Pais Leme (1714-1777), que desempenhavam funções de bandeirantes naquele momento e antes de partirem em viagem, a fim de encontrarem jazidas auríferas nas Minas Gerais, queriam deixar suas mulheres ali abrigadas, aliás, trancadas e protegidas contra toda sorte de perigos. Em relação à existência do brasão de Dom Alarcão (Fig.1) dentro do Recolhimento de Santa Teresa propõe-se um mecanismo tanto de autoridade e poder eclesiástico, quanto

² REZZUTTI. O Recolhimento de Santa Teresa. São Paulo Passado: um pouco da história da capital paulista. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/07/03/o-recolhimento-de-santa-teresa/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

³ FERREIRA (org.). *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata* (abordagens), 2018, p. 109.

da presença do bispo ali representado simbolicamente e, talvez, figurando ou na entrada do Recolhimento ou, ainda, na sala da direção.



Figura 01. Armas Episcopais de Dom José de Barros Alarcão, autoria desconhecida, trabalho em talha em alto-relevo com policromia e douração originais, 164 x 140 x 17 cm, século XVIII, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo, foto: Leonardo Fonseca.

Aliás, o Recolhimento se caracteriza por ser um local de abrigo “*para mulheres brancas da elite colonial da época*”⁴. Aqui, apresentam-se duas questões: a primeira versa sobre a função do Recolhimento de Santa Teresa, idealizado não para ser um ambiente conventual, mas para abrigar mulheres de certas posses e instrução, protegendo-as dos perigos de ficarem sozinhas, enquanto seus maridos e pais estavam ausentes de seus lares, pelas mais diversas razões. Destaca-se, porém, uma segunda questão relativa ao destino da mulher ainda no século XVII, pois, o Recolhimento atua como estabelecimento de correção de rebeldia feminina e punição a mulheres consideradas de má reputação, naquele momento, refletindo, portanto, uma ordem social marcadamente patriarcal, na qual cabia às mulheres total submissão ao homem e à própria Igreja segundo Rezzutti⁵, destaca.

⁴ NUNES Apud MURAYAMA. A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itú: busca dos referenciais iconográficos e novas considerações, 2016, p.165.

⁵ REZZUTTI. Op.cit.

A localização do Antigo Recolhimento de Santa Teresa era ao lado do antigo conjunto do Carmo, do qual apenas resta apenas a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, pois o Convento do Carmo e sua Igreja⁶ também haviam sido demolidos no início do século XX, com o intuito de ceder espaço ao edifício da atual Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo, na Avenida Rangel Pestana. Assim, a demolição do Antigo Recolhimento, no ano de 1917, ocorre dentro do grande programa de reformas, ampliação e alargamento da malha viária e urbanística central histórica de São Paulo, promovendo a readequação da região da atual Praça da Sé, em um momento de grande crescimento econômico da cidade de São Paulo, favorecido primordialmente pelo capital cafeeiro. Dessa maneira, antigas construções em taipa, tanto privadas, quanto públicas são paulatinamente demolidas para que novas edificações de arquitetura historicista/revivalista sejam erigidas, com emprego de tijolos e instalação de luz elétrica movida a fios de pano. No ano de 1917, por exemplo, a construção da nova Catedral da Sé já havia sido iniciada, após a demolição da antiga matriz, no ano de 1912⁷, revelando o novo projeto arquitetônico, urbanístico e também eclesiástico Ultramontano no centro histórico de São Paulo, nesse momento.

Em relação ao antigo acervo iconográfico do Recolhimento de Santa Teresa privilegia-se um conjunto composto por dez pinturas atribuídas ao Frei e artífice ituano Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), do total de vinte e nove⁸, sendo seis Doutores da Igreja e quatro Evangelistas, além de um imenso crucifixo em madeira policromada do século XVIII, bem como ainda destacam-se no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, outras quatro pinturas em óleo sobre tela, atribuídas a Jorge José Eduardo Vedras (c.1800-1865) iconografando quatro dos Doutores da Igreja anteriormente iconografados pelo Frei. Aliás, destaca-se, como breve comentário, que a interpretação de Vedras, parece partir das pinturas de

⁶ A Igreja do Carmo foi transferida para a Rua Martiniano de Carvalho, no bairro do Paraíso, em São Paulo. ARROYO. *Igrejas de São Paulo*, 1954, p. 89.

⁷ PHILIPPOV. Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo, p.233-250.

⁸ MURAYAMA. Op.cit..

Carmelo, incluindo variações compositivas, embora os resultados não sejam tão afortunados quanto os do primeiro artífice, no que se refere aos aspectos anatômicos das figuras, sobretudo.

Salienta-se, antes disso, contudo, que esse mesmo acervo já havia pertencido ao Museu da Cúria, instituição criada pelo primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, a partir do ano de 1909, com o intuito de salvaguardar o acervo eclesiástico oriundo das antigas igrejas e capelas coloniais, além do próprio Recolhimento de Santa Teresa, já demolidos ou em vias de demolição. Assim, composto por pinturas, imagens, esculturas, alfaia e objetos litúrgicos de todos os tipos, o Museu da Cúria se estabelece primeiramente e de maneira provisória, no Solar da Marquesa de Santos, para, posteriormente ser transferido à nova sede, no novo Palácio da Mitra, conhecido como Palácio São Luiz. Com a demolição do Museu da Cúria, no entanto, esse imenso acervo é transferido para o Recolhimento da Luz, esse administrado pela Ordem das Irmãs Concepcionistas e local onde se cria o Museu de Arte Sacra de São Paulo, no ano de 1970.

Acerca do conjunto dessas quatorze pinturas poucas informações existem, além das fichas técnicas fornecidas pelo próprio Museu de Arte Sacra de São Paulo⁹. Atribuídas ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo, nascido Jesuíno Francisco de Paula Gusmão e a Jorge José Eduardo Vedras, os artífices pintores teriam executado essas três séries de pinturas datadas entre os séculos XVIII e XIX. A primeira composta por seis pinturas em óleo sobre tela de formato retangular traz seis Doutores da Igreja: “*São Jerônimo*” (Fig. 02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig.05), “*São Tomás*” (Fig. 06) e “*São Boaventura*” (Fig.07). A segunda traz na mesma técnica, em formato oval, os quatro Evangelistas “*João*” (Fig.08), “*Lucas*” (Fig.09), “*Marcos*” (Fig.10) e “*Mateus*” (Fig.11). Ainda em óleo sobre tela e em formato retangular, destacam-se quatro pinturas atribuídas a Jorge José Eduardo Vedras representando os temas “*Tentação de São Jerônimo*” (Fig.12), “*Êxtase de Santo Agostinho*” (Fig.13),

⁹ Agradeço à Luciana Barbosa pela gentileza no fornecimento das fichas técnicas e imagens pertencentes ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e referentes ao acervo oriundo do Antigo Recolhimento de Santa Teresa.

“*Inspiração de São Gregório*” (Fig.14) e “*Meditação de Santo Ambrósio*” (Fig.15). A respeito dos títulos das pinturas de Vedras, propõe-se que tenham sido atribuídos pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo durante o processo de catalogação das obras, com o intuito de diferenciar das pinturas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo, dada a grande semelhança iconográfica entre os conjuntos.



Figura 02. *São Jerônimo*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 168 x 134,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

Figura 03. *Santo Ambrósio*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 169 x 136 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Foto: Iran Monteiro.





Figura 04. *São Gregório Papa*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 167,5 x 136 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 05. *Santo Agostinho*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 165,5 x 135,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 06. *São Tomás*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 177 x 144,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 07. *São Boaventura*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 177 x 144,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 08. *São João Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 09. *São Lucas Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 10. *São Marcos Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 11. *São Mateus Evangelista*, Frei Jesuíno do Monte Carmelo (atribuição), século XVIII/XIX, óleo sobre tela, 170 x 140 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 12. “Êxtase de Santo Agostinho”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 103 x 83,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 13. “Tentação de São Jerônimo”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 101 x 83,5 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 14. “*Meditação de Santo Ambrósio*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 103,5 x 82,7 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

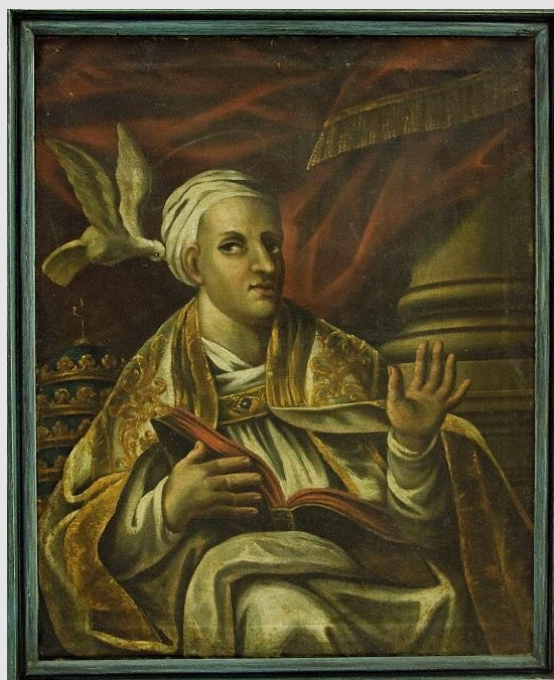


Figura 15. “*Inspiração de São Gregório*”, Jorge José Eduardo Vedras (atribuição), século XIX, óleo sobre tela, 101 x 83 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

Em relação ao imenso “*Cristo Crucificado*” (Fig.16), apenas se sabe pela mesma ficha técnica fornecida pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo, que se trata de uma imagem em madeira policromada entalhada no século XVIII, de autoria desconhecida. Entretanto, em uma observação mais atenta ao objeto, aponta-se a possível aproximação com outra imagem bastante semelhante, porém de aparente menor dimensão, pertencente ao transepto da Basílica de Nossa Senhora da Assunção do Mosteiro de São Bento de São Paulo, essa entalhada no ano de 1777, pelo mestre José Pereira Mutas (Fig.17)¹⁰, o primeiro escultor paulista de que se tem registro. A possível aproximação entre ambas as esculturas se dá pela gramática visual do entalhe, observáveis no formato do perizônio, bem como na estrutura muscular do próprio corpo de Cristo, revelando que parecem ter sido realizadas por Mutas. Em contrapartida, salientam-se diferenças igualmente entre ambas. Enquanto o Cristo de Mutas deriva de um paradigma românico, por trazer um Cristo ainda vivo e de olhos abertos, a escultura pertencente ao Museu de Arte Sacra traz um Cristo já morto, de olhos fechados e cabeça pendente para seu lado direito. Já o Cristo de Mutas olha para a direita sem pender tanto a cabeça, como na escultura oriunda do Recolhimento de Santa Teresa.

Assim, as obras aqui apresentadas constituem-se em parte do conjunto transferido ao Museu de Arte de São Paulo, pois as demais obras executadas pelo Frei Jesuíno do Monte Carmelo haviam sido transferidas para a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, não sendo esse conjunto específico, o objeto da presente pesquisa.

¹⁰ VEIGA. ‘Crucificado’ de 1777 do Mosteiro de São Bento é Restaurado. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/crucificado-de-1777-do-mosteiro-de-sao-bento-e-restaurado>. Acesso em: 04 jan. 2022.



Figura 16. *Cristo Crucificado*, autoria desconhecida, século XVIII, madeira policromada (crucifixo); latão dourado (resplendor), 470 x 282 x 20 cm (aprox.), acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.



Figura 17. *Cristo Crucificado*, José Pereira Mutas, 1777, madeira policromada, dimensões não encontradas, Basílica de Nossa Senhora da Assunção, SP. Disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Mosteiro+de+S%C3%A3o+Bento>. Acesso em: 04 jan. 2022.

Foto: Daylan Pereira, junho de 2018.

O que importa para a pesquisa aqui apresentada se refere ao possível percurso narrativo das obras acima apresentadas, bem como a compreensão dos usos e funções dessas obras específicas dentro do universo do Recolhimento de Santa Teresa até sua demolição em 1917, por determinação de Dom Duarte Leopoldo e Silva. A busca por fotografias internas do Recolhimento traz muito poucos resultados, por dois motivos fundamentais, sendo o primeiro explicado pelo regimento do próprio estabelecimento, ambiente fechado, no qual, é interdita a entrada de público externo¹¹ e, o segundo por ser uma instituição religiosa, não um ponto turístico ou museal, questão essa que se reflete na quase absoluta falta de imagens e de registros documentais acerca da localização dos objetos dentro do Recolhimento. Em contrapartida, a pesquisa revela uma boa quantidade de fotografias externas do estabelecimento, bem como se ressalta um óleo sobre tela de pequeno formato, que representa o “*Recolhimento de Santa Teresa*” (Fig.18), pintado na primeira década do século XX, pelo artista e historiador Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), após o início ou conclusão da demolição do Recolhimento. A pintura pertence, igualmente, ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, tendo sido encomendada por Dom Duarte Leopoldo e Silva¹², como forma de salvaguarda da memória patrimonial do edifício.

¹¹ PINTO. *A Cidade de São Paulo em 1900*: impressões de viagem, 1900, p. 50.

¹² PHILIPPOV. *Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus*, 2020.



Figura 18. *Recolhimento de Santa Teresa*, Benedito Calixto de Jesus, década de 1910, óleo sobre tela, 58,5 x 45 cm, acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Foto: Iran Monteiro.

Ainda em relação às imagens internas da Igreja do Recolhimento de Santa Teresa, uma fotografia bastante rara realizada em 17 de maio de 1918 (Fig.19), durante o processo de demolição de edificação, é possível observar a nave registrada da capela-mor para a porta de entrada da Igreja do Recolhimento de Santa Teresa. Na imagem de autoria desconhecida é possível observar as pinturas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo ali ainda instaladas no teto, até sendo reconhecíveis algumas delas. Entretanto, essas pinturas são as que hoje pertencem à Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.



Figura 19. Interior do Convento de Sta. Thereza, autoria desconhecida, 17 de maio de 1918, fotografia p&b, 23 x 17 cm, São Paulo, SP : [s.n.], acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=99937. Acesso em: 05 jan. 2022.

Ainda na descrição do historiador Alfredo Moreira Pinto¹³, a escultura de “*Cristo Crucificado*”, pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, aparece descrita em seu relato, como imagem de nicho de altar, cumprindo, dessa maneira, uma função sacra e religiosa, ao mesmo tempo, muito embora o autor não especifique a qual altar o objeto pertencia, apesar de se presumir que fosse do altar da capela-mor, devido ao seu tamanho superior aos 4 metros de altura (Fig.16).

Já, em relação ao conjunto de dez pinturas atribuídas a Frei Jesuíno do Monte Carmelo, Moreira Pinto¹⁴ apenas enumera brevemente as obras ali pertencentes, dando a entender que do conjunto completo de vinte e nove pinturas, das quais dezenove iconografam Santa Teresa são transferidas para a Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e as dez remanescentes do conjunto original seguem para o Museu da Cúria, atual Museu de Arte Sacra de São Paulo. A ideia parece ter sido transferir o conjunto relativo à Santa Teresa, por ser cultuada pela ordem carmelitana, para a Igreja da Ordem Terceira, enquanto os seis Doutores da Igreja, “*São Jerônimo*” (Fig.02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig. 05), “*São Tomás*” (Fig. 06) e “*São Boaventura*” (Fig. 07) integram o universo doutoral da Igreja, assim como os Quatro Evangelistas, “*João*” (Fig. 08), “*Lucas*” (Fig.09), “*Marcos*” (Fig.10) e “*Mateus*” (Fig.11), seguem para o Museu da Cúria, atual Museu de Arte Sacra de São Paulo. Em relação ao conjunto das quatro pinturas atribuídas a Vedras, nada é mencionado pelo autor.

Quanto à localização das dez pinturas no Recolhimento de Santa Teresa, não há relatos exatos, pois, Moreira Pinto apenas revela sem maiores detalhes, a existência do conjunto completo de pinturas: “*Na nave há oito retábulos de cada lado e seis no meio, e nas paredes mais sete, todos representando a vida de Santa Teresa até a morte*”¹⁵ (Fig.19). Fato curioso é destacar o termo “*retábulo*”¹⁶ para definir pinturas em óleo sobre tela, aliás. Assim, a partir desse relato, entende-se

¹³ Op.cit.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

que as dez pinturas remanescentes do conjunto tenham pertencido à nave ou à sacristia da igreja do Recolhimento, bem como o crucifixo em tamanho natural, que possivelmente figurava no altar mor, ainda segundo Moreira Pinto, dada sua escala agigantada. Embora o Recolhimento seja um ambiente de circulação restrita e exclusiva das religiosas e internas ali residentes, é possível estabelecer um estudo acerca do percurso narrativo que as imagens permitem, bem como criar um sentido para o conjunto dentro do universo histórico do momento.

A propósito das outras dezenove pinturas, hoje conservadas no corredor lateral da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, a fotografia antiga sem autoria conhecida, de 1918 (Fig.19), traz uma imagem da nave no momento em que a demolição tem início e nessa fotografia em preto e branco, ainda é possível observar o ciclo de Santa Teresa, com as pinturas ali ainda instaladas em estruturas caixotonadas no forro da mesma. Entretanto, até o presente momento, ainda não foi possível encontrar registros da localização exata das outras dez pinturas dentro do Recolhimento, nem do próprio crucifixo, nem das quatro pinturas de Vedras, apesar de Moreira Pinto afirmar a presença do imenso crucifixo no altar. Observando-se, desse modo, na mesma fotografia (Fig.19) o conjunto dos Doutores da Igreja e os Evangelistas de Frei Jesuíno do Monte Carmelo não aparentam terem pertencido à nave, restando a possibilidade de terem sido instaladas em outras dependências do Recolhimento, como na capela-mor, na Sacristia, ou ainda, em alguma outra dependência, como um refeitório, por exemplo. Já as quatro pinturas de Vedras poderiam ter pertencido à Sacristia, por serem uma espécie de repetição dos temas realizados por Carmelo, já no século XIX. Segundo Luiz Freire¹⁷, tanto as pinturas referentes aos quatro Evangelistas quanto aos seis Doutores da Igreja pintados pelo Frei Jesuíno do Monte Carmelo teriam pertencido à capela-mor, pois tanto os Evangelistas, como os Doutores da Igreja são as figuras mais nobres e próximas de Cristo, sendo os Evangelistas, testemunhas diretas de sua existência humana e, no caso dos

¹⁷ Opinião mencionada durante o debate após a apresentação da comunicação na IV Jornada UFMG - Seminário: Artes e Arquitetura no Brasil Colonial: impressões, desafios, pesquisas, realizado entre 28 e 30 de julho de 2021.

Doutores, aqueles que mais têm contato teológico com a doutrina cristã, portanto. Aqui, aliás, a presença dos dois conjuntos de Frei Jesuíno na capela-mor corresponde, inclusive, aos preceitos propostos pelo Concílio de Trento, nos quais, as testemunhas diretas e indiretas de Cristo devem figurar no local mais nobre e elevado da Igreja, no local de emanção da via unitiva, como paradigma de persuasão e doutrina, ao mesmo tempo.

Muito embora Moreira Pinto¹⁸ não forneça maiores informações ou detalhes a respeito da localização desses três conjuntos pictóricos e por seu acesso ter sido bastante limitado, conforme se observa em suas palavras: “*Falei do locutório, e através de uma grade com uma recolhida, que ministrou-me com a maior gentileza todos os esclarecimentos que lhe pedi, pondo à minha disposição o livro do tombo do recolhimento em manuscrito*”¹⁹, a distribuição das pinturas dentro do Recolhimento apresenta modos construídos de ver, ou melhor, modos de construção narrativa atrelados tanto ao contexto histórico e eclesiástico do período, bem como à liturgia transicional entre os preceitos contrarreformísticos, advindos do momento da construção e do regimento interno do Recolhimento de Santa Teresa, e os do Concílio Vaticano I, iniciado em 1870. Aqui, a transição apresentada se justifica pela questão da datação da demolição do Recolhimento de Santa Teresa, determinada em 1917.

Salienta-se, ainda, nesse mesmo percurso narrativo um olhar mediado entre aquilo que é divino e transcendente e aquilo que é humano, constituído pela devoção socialmente construída. Assim, tal qual David Morgan²⁰ propõe, ocorre em todo ambiente religioso, o que o historiador norte-americano define por empatia e simpatia, sendo a empatia desempenhada pelo fiel em direção ao santo a quem direciona sua devoção e a simpatia, distribuída pelo santo a quem o fiel destina sua fé. Marca-se, desse modo, um processo de dupla troca entre ambas as instâncias. Entretanto, a prática devocional e litúrgica traz nuances específicas para a iconografia dos Doutores da Igreja, por possuírem a dupla função de santos e

¹⁸ Op.cit.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ MORGAN. *Visual Piety*, 1998.

testemunhos da existência divina, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os Doutores da Igreja e os Evangelistas aproximam-se dos santos mártires do Cristianismo primitivo. Padre Arnaldo Juliano dos Santos, Cônego da Igreja do Mosteiro de Luz de São Paulo, assim os define: “*viveram intensamente a vida na fé e a fé na vida e tudo comunicaram, em gestos concretos, para que o ser humano rasgue o seu coração à bondade de Deus*”²¹. Em sua definição, os Doutores assumem um papel paradigmático tanto dentro da Igreja enquanto instituição, como para aqueles que a frequentam.

No Brasil colonial, lembra Marcos Horácio Gomes Dias²², a arte sacra e religiosa da época:

localiza seus modelos na autoridade dos Doutores e Doutoradas da Igreja. Eles são canonizados e, por isso, colocados nos altares para veneração, com o sentido de confirmar a fé e a crença (...) e seriam a própria presença de seus ensinamentos em terras coloniais²³.

Assim, nesse processo pedagógico e mistagógico realizado dentro do Recolhimento de Santa Teresa, em São Paulo, a presença das pinturas dos seis Doutores “*São Jerônimo*” (Fig.02), “*Santo Ambrósio*” (Fig.03), “*São Gregório Papa*” (Fig.04), “*Santo Agostinho*” (Fig.05), “*São Tomás*” (Fig.06) e “*São Boaventura*” (Fig.07) acena para a necessidade de uma educação, correção e controle social de quem ali vive, pertencendo à Igreja, ou apenas vivendo ali temporariamente, por determinação patriarcal. Aliás, esse mecanismo favorecido pelos “*mestres cristãos*”²⁴ supramencionados e que perpetuam a tradição cristã, corrobora para o entendimento do que vem a ser a Igreja, em toda a sua plenitude. Além disso, Dias²⁵ salienta que:

os papas e Doutores da Igreja solidificaram, criaram regras e justificaram de maneira profunda e filosófica os preceitos instituídos e a razão de ser da espiritualidade dos indivíduos, da ordem eclesial e da ordem política terrena²⁶.

²¹ SANTOS. No Caminho da Arte: o Testemunho da Fé!, 2017, p.7.

²² DIAS & BORTOLUCCE. Doutores e Doutoradas da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra, 2017, p. 9.

²³ Op.cit., p. 9.

²⁴ Op.cit., p. 10.

²⁵ Op.cit.

²⁶ Op.cit., p. 11.

Evidencia-se, então, um processo no qual se cria um discurso apropriado de inspiração e devoção dentro do ambiente do Recolhimento.

Histórica e socialmente falando, a presença iconográfica dos Doutores da Igreja dentro do referido local permite a união entre texto e imagem, uma vez que os textos teológicos desses mesmos Doutores favorecem a educação feminina das internas, como Santo Agostinho²⁷, que defende o controle dos instintos de quem não se controla, por exemplo. No início dessa pesquisa salientou-se uma das funções do Recolhimento de Santa Teresa no controle e abrigo de mulheres consideradas desobedientes ou de má reputação naquele período²⁸ ainda e aqui se fala de um conjunto de pinturas realizadas entre o final do século XVIII e início do XIX. Assim, esse padrão de correção ainda se adequa aos propósitos do Recolhimento de Santa Teresa, bem como ao controle social da mulher na pequena vila de São Paulo.

Em relação aos quatro Evangelistas “*Marcos*” (Fig.08), “*Mateus*” (Fig.09), “*Lucas*” (Fig.10) e “*João*” (Fig.11) a presença iconográfica dos mesmos no Recolhimento deve ser considerada como “*aqueles que deixaram como legado as escrituras e os textos essenciais para o cristianismo, ocupando lugar de destaque nas pinturas das Igrejas*”²⁹. Assim, a presença desses se direciona para o complemento da própria pedagogia eclesiástica oferecida pelo Recolhimento.

Outra questão também relacionada à construção do percurso narrativo das pinturas do Recolhimento que merece destaque se refere ao aspecto simbólico do formato oval das pinturas dos Quatro Evangelistas, sendo essa a forma elíptica da “*renovação*” e do “*renascimento*”³⁰. Desse modo, propõe-se um viés de união entre os ensinamentos trazidos diretamente pelos textos dos Evangelistas e suas imagens enquadradas ovalmente, lembrando até mesmo o universo das miniaturas e relicários de uso devocional individual, muito embora se trate de um ambiente por onde somente circulam as religiosas e as internas, tratando-se, portanto, de um

²⁷ BRANDERELLO. De Beata Vita de Santo Agostinho: uma reflexão sobre a felicidade, 2006.

²⁸ REZZUTTI. Op.cit.

²⁹ Op.cit, p. 10.

³⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 2012, p. 674.

local restrito, apesar de possuir uma igreja, que poderia ser aberta ao público ou não.

ASPECTOS DA TRANSFERÊNCIA DAS DEZ PINTURAS

Quando Dom Duarte Leopoldo e Silva determina a demolição do Recolhimento de Santa Teresa e a transferência das dez pinturas para o Museu da Cúria, no ano de 1917, os dois conjuntos compostos pelos seis Doutores da Igreja e pelos quatro Evangelistas e o conjunto de quatro Doutores de Vedras, ganham novos sentidos e narrativas. Inicialmente, a ideia do arcebispo é salvaguardar e preservar o patrimônio artístico eclesiástico, a fim de evitar a destruição, a perda ou a venda das obras para colecionadores particulares dentro e fora do Brasil. No Museu da Cúria, o acervo amealhado não se destina à visitação pública, como atualmente.

Dom Duarte falece em 1938. Cinco anos mais tarde, em 12 de março de 1943, Mário Raul de Moraes de Andrade (1893-1945) visita o Museu da Cúria, a fim de escrever um relatório sobre o patrimônio, para Rodrigo Melo Franco de Andrade (1868-1969), então primeiro diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em seu relatório, Mário de Andrade critica veementemente a expografia das pinturas atribuídas ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo. Afirma Andrade:

Nada me foi possível estudar ainda. Esses quadros têm de ser retirados da escuridão e altura em que morreram, têm de ser fotografados, mas tudo esbarra diante de sorrisos lerdos de funcionários pouco menos que analfabetos. Desanima a gente. O Museu da Cúria si não vive às moscas é porque nem as moscas têm interesse nele. Vá agora a gente querer retirar de um lugar de-fato o mais difícil e incômodo, um quadro enorme que incontestavelmente foi guindado ali ‘pra sempre’! Infelizmente, parece que o espírito de eternidade das religiões se dilata para além do domínio inofensivo das almas do outro mundo. De maneira que arquivos como quadros, tudo é jogado eternamente nas regiões paradas de uma Terra sem Mal. E sem malícia.³¹

³¹ ANDRADE, Mário de. Carta ao Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade. 12 de março de 1943. MA-SPHAN-151. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

Nas palavras supracitadas de Mário de Andrade³² percebe-se a falta de espaço físico das instalações do Museu da Cúria e de um projeto museográfico existente nos dias atuais, realizado, com excelência, pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo. Evidentemente, a ideia inicial de Dom Duarte consiste em preservar e salvaguardar o patrimônio. Não há, por assim dizer, uma intenção em expor o acervo ao público, com condições técnicas, que englobam iluminação, climatização, entre outros. Igualmente, não se tem um trabalho de pesquisa acadêmica, nem de mediação com o público visitante nos primeiros tempos do Museu da Cúria. Tampouco o conceito de Museu tal qual se conhece nos dias atuais existia.

Assim, com a transferência do acervo para as dependências do Mosteiro da Luz e ao ser aberto como museu público, no ano de 1970, por Dom Frei Paulo Evaristo Arns (1921-2016), o Museu de Arte Sacra de São Paulo ganha novo fôlego para as obras. Com isso, novas narrativas e percursos se tornam possíveis, bem como pesquisas se tornam mais sistemáticas. Em relação ao conjunto das quatorze pinturas do Recolhimento de Santa Teresa, destaca-se uma mudança radical de contexto, partindo-se de um ambiente estritamente religioso e fechado, no qual a iconografia desempenha um papel pedagógico e de controle social, para um ambiente de salvaguarda e, por fim, para um museu destinado à arte sacra. Dessa maneira, das “*escurezas e alturas*”³³ em que as pinturas estavam quando Mário de Andrade as avista no ano de 1943, os três conjuntos de pinturas compreendidos pelos dez Doutores da Igreja e pelos quatro Evangelistas ganham o estatuto de obras de arte a serem admiradas pelo público que as visita todos os anos, sem que haja a necessidade de se rezar diante delas, por exemplo, muito embora ainda haja relatos de visitantes do Museu de Arte Sacra de São Paulo que fazem o sinal da cruz e param para rezar diante das imagens. Há, inclusive, relatos de fieis que tentam beijar e tocar as imagens, gerando um problema para a conservação das obras.

³² ANDRADE. Op.cit.

³³ Op.cit.

Muda-se, então, da aura sacra, eclesiástica e pedagógica para a aura artística do bem a ser preservado e cultuado enquanto objeto museológico, incluindo nesse processo a alteração da pedagogia teológica-religiosa para a artística e histopriográfica-artística. A autoria das pinturas, até então não desempenhando um papel primordial, passa a ter ao ser musealizada. Com isso, iniciam-se pesquisas de determinação de autoria. Surge igualmente a necessidade de se buscar outras obras dos mesmos artífices e, ao serem expostas, as obras se abrem para novas narrativas e perspectivas construídas não mais pela Igreja, mas pela curadoria do Museu de Arte Sacra de São Paulo, que busca sempre novos modos de expor suas obras, colocando-as em diálogo com outras peças do acervo, bem como estabelecendo novos percursos narrativos entre as mesmas, de complementação e oposição entre temas, técnicas, suportes, momentos históricos, origens, entre outros. Criam-se, portanto, possibilidades de novas historiografias artísticas brasileiras.

O acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo possui duas exposições bastante recentes, em que esses dois conjuntos foram expostos, aliás. A primeira realizada no ano de 2017 e a segunda, em 2020. Na primeira, *“Doutores e Doutoradas da Igreja: A Beleza do Testemunho da Vida e da Palavra”*³⁴, os dois conjuntos oriundos do Recolhimento de Santa Teresa atribuídos ao Frei Jesuíno do Monte Carmelo foram expostos com outras obras do acervo do referido museu, como por exemplo, com outras esculturas e oratórios provenientes da coleção de Dom Duarte Leopoldo e Silva. Já, a segunda exposição realizada no ano de 2020, *“Jesuino do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial”*³⁵ apresentou um pequeno conjunto de obras do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de algumas coleções e igrejas da cidade de Itú, no interior paulista, como a *“Matriz de Nossa Senhora da Candelária, Igreja do Senhor Bom Jesus, Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio e do Museu de Arte Sacra e Arte Religiosa Padre Jesuíno do Monte Carmelo”*³⁶. Iniciativas como essas permitem a criação de novas narrativas que se renovam no

³⁴ DIAS. Op.cit.

³⁵ CASTILHO. *Jesuino do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial*, 2020.

³⁶ CASTILHO. Op.cit., p. 7.

olhar de cada visitante, sendo iniciado ou não no universo museológico e historiográfico-artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a compreensão do conjunto das dez pinturas atribuídas a Frei Jesuíno do Monte Carmelo e das quatro, a Jorge José Eduardo Vedras, bem como o imenso crucifixo originalmente pertencentes ao Recolhimento de Santa Teresa e o brasão de armas eclesiásticas de Dom Alarcão, objetos esses transferidos por Dom Duarte ao Museu da Cúria e, posteriormente, ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, permitem novas e infinitas construções e (re)construções dos percursos narrativos, esses orientados ao florescimento de novos usos e perspectivas atreladas aos sentidos que esses mesmos objetos assumem dentro da coleção do museu, bem como abrem caminho para novas pesquisas visando aprofundar discussões acerca do patrimônio disperso e estabelecer interlocuções com outros pesquisadores.

Recebido em: 15/01/2022 – Aceito em 12/02/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Carta ao Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade*. 12 de março de 1943. MA-SPHAN-151. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. RJ: Livraria José Olympio Editora, 1954.

BRANDERELLO, Neuza de Fátima. *De Beata Vita de Santo Agostinho: uma reflexão sobre a felicidade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba: PUCPR, 2006. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=114947. Acesso em 07 jan. 2022.

CASTILHO, Emerson Ribeiro. *Jesuíno do Monte Carmelo: Pintura e Música na Arte Colonial*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2020.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 2012.

DIAS, Marcos Horácio Gomes & BORTOLUCCE, Vanessa. *Doutores e Doutoradas da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017.

FERREIRA, Abílio (org.). *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata (abordagens)*. São Paulo: IDEA, 2018.

MORGAN, David. *Visual Piety*. California: University of California Press, 1998.

Mosteiro de São Bento. Disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Mosteiro+de+S%C3%A3o+Bento>.

Acesso em: 04 jan. 2022.

MURAYAMA, Eduardo. *A Pintura de Jesuíno do Monte Carmelo em São Paulo e Itú: busca dos referências iconográficos e novas considerações*. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Estadual Paulista, 2016.

PHILIPPOV, Karin. Considerações acerca da desterritorialização da antiga Matriz da Sé de São Paulo. In: ANDRADE, Leticia Martins de; ARAÚJO, Mariana Alves de; GIOVANNINI, Luciana Braga; RODRIGUES, Lucas (orgs.). *ROCALHA - Revista eletrônica do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio*. São João del-Rei, MG: Universidade Federal de São João del-Rei, p.233-250, ano 2, vol. 2, n. 1, 2021.

PHILIPPOV, Karin. Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. e020011, 2020. DOI: 10.20396/resgate.v28i0.8654980. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980>.

Acesso em: 5 jan. 2022.

PINTO, Alfredo Moreira. *A Cidade de São Paulo em 1900: impressões de viagem*, SP: Imprensa Nacional, 1900.

REZZUTTI, Paulo. *O Recolhimento de Santa Teresa. São Paulo Passado: um pouco da história da capital paulista*. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/2019/07/03/o-recolhimento-de-santa-teresa/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SANTOS, Pe. Arnaldo Juliano dos. No Caminho da Arte: o Testemunho da Fé!. In: DIAS, Marcos Horácio Gomes & BORTOLUCCE, Vanessa. *Doutores e Doutoradas da Igreja: a beleza do testemunho da vida e da palavra*. SP: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2017.

VEIGA, Edison. ‘Crucificado’ de 1777 do Mosteiro de São Bento é Restaurado. In: *Estadão*. 26 de março de 2016. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/crucificado-de-1777-do-mosteiro-de-sao-bento-e-restaurado>. Acesso em: 04 jan. 2022.

Uma teurgia artística: a *Idea del tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1590)

An artistic theurgy: the *Idea del tempio della pittura* by Giovanni Paolo Lomazzo

Thainan Noronha de Andrade¹

RESUMO

Publicado em 1590, *Idea del tempio della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) emerge como uma obra de grande importância dentro da teoria da arte do século XVI, sendo o primeiro tratado italiano sobre a pintura a integrar sistematicamente a filosofia oculta renascentista como seu plano de fundo conceitual. O presente artigo discute o contato de Lomazzo com estes princípios filosóficos e como foram adaptados. Em seu Templo alegórico da pintura, o autor reúne uma série de conceitos responsáveis por fundamentar a operação pictórica: a origem divina da pintura; a diversidade de estilos, representada pelos governadores da pintura, os quais, por sua vez, são personificações de influências planetárias; o conceito de *Ideia*, segundo o qual a concepção artística ocorre na imaginação do artista, cuja representação visível é uma mera manifestação de um conceito transcendente; a expressão dos movimentos da alma enquanto método que visa atrair forças cósmicas e provocar fascinação no observador, transformando a imagem em uma espécie de talismã; e a concepção neoplatônica de imagem, segundo a qual a beleza material apresentada pela obra de arte tem uma função de elevação espiritual. Unificando tais ideias, Lomazzo contribuiu para valorização da pintura enquanto atividade intelectual, situando-se em um contexto mais amplo, caracterizado pela difusão da filosofia neoplatônica nas ideias estéticas do século XVI.

Palavras-chaves: Filosofia oculta; Giovanni Paolo Lomazzo; neoplatonismo;

ABSTRACT

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em História pela mesma instituição (2019). <https://orcid.org/0000-0002-2485-3580> / thainan.noronha@outlook.com. O presente estudo contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Published in 1590, Giovanni Paolo Lomazzo's (1538-1592) *Idea del tempio della pittura* emerge as a work of major importance within 16th century art theory, being the first Italian treatise about painting to integrate the Renaissance occult philosophy systematically as its conceptual framework. This study discusses Lomazzo's contact with these philosophical principles and how they were adapted. In his allegorical Temple of painting, the author gather a series of concepts responsible to ground the pictorial operation: painting's divine origin; the diversity of styles, represented by the governors of painting, which, in turn, are personifications of planetary influences; the concept of *Idea*, according to which the artistic conception occurs in the artist's imagination, whose visible representation is nothing but a manifestation of a transcendent concept; the expression of the soul's movements as a method of attracting cosmic forces and inducing fascination on the viewer, transforming the image into a kind of talisman; and the Neoplatonic concept of image, according to which material beauty presented by the art work has a function of spiritual elevation. Unifying such ideas, Lomazzo contributed to the valuation of painting as an intellectual activity, standing in a wider context, characterized by the diffusion of Neoplatonic philosophy in the aesthetic ideas of the 16th century.

Keywords: occult philosophy; Giovanni Paolo Lomazzo; Neoplatonism;

INTRODUÇÃO

Nos últimos dez anos de sua vida, Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) publicaria seus dois escritos mais famosos dedicados à teoria da arte: seu monumental *Trattato dela arte de la pittura*, editado em 1584 e o intrincado *Idea del tempio della pittura*, de 1590². O último tratado, cuja relação com a filosofia

² Estes dois tratados possuem as ideias essenciais de Lomazzo sobre a arte. Além destes, merecem destaque sua primeira obra escrita conhecida, intitulada *Libro de' sogni* (1563), escrita em sua juventude, a qual apresenta seus interesses e referencias iniciais. Mais tarde, produziria seu *La forma dele muse* (1591), um addendum ao *Trattato*. Seu *Rime ad imitazione de i grotteschi* (1587) mostra seus artistas prediletos, assim como seu *Rabisch* (1589).

oculta³ quinhentista (e, por extensão, com o neoplatonismo⁴ florentino) é objeto de análise do presente estudo, foi formado a partir da compilação dos trechos derivados do primeiro, para o qual serviria como introdução ou fundamento teórico⁵.

A escrita do texto foi fruto de diversas vicissitudes da vida do autor. Em 1572, aos trinta e três anos, Lomazzo torna-se cego, acontecimento que significou o fim de sua carreira artística, levando-o a dedicar-se apenas à sua carreira de tratadista⁶. Como resultado, por um lado, Lomazzo foi incapaz de ter contato com obras de arte produzidas após este período, motivo pelo qual suas opiniões acerca das produções subsequentes de seus contemporâneos não devem ser tomadas como um testemunho verossímil das visões artísticas de sua época; por outro, as discussões

³ O termo, cunhado por Heinrich Cornelius Agrippa, consiste em um corpo sincrético de crenças fundamentadas no neoplatonismo florentino, orientado na crença na existência de verdades metafísicas, ocultas ao mundo sensível, pertencentes a realidades celestiais e divinas. Embora expressas de modo diverso, estas verdades permeiam as Escrituras, a teologia cristã e a filosofia pagã. O universo concebido como um sistema simbólico composto por planos ontológicos hierarquicamente posicionados, formado por correspondências entre todos os seus níveis de realidade, sendo possível atrair um elemento superior por meio de sua expressão inferior. Por meio da magia, a manipulação das forças divinas nos planos físico, celestial e intelectual, Agrippa acreditava ser possível ao homem não apenas atrair benefícios das esferas superiores, mas também elevar a alma humana ao divino, culminando em uma união mística com Deus. Além da magia, a filosofia oculta abarcava campos do saber como a alquimia e a Kabbalah. Cf. AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992; HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 178 s.

⁴ O neoplatonismo, considerado a última expressão do saber pagão da Antiguidade, consiste em um corpo de doutrinas baseado na interpretação da obra de Platão (428/427-348-347 a. C.), sendo uma síntese de diversas correntes de pensamento que floresceram durante a primeira fase do período helenístico, de elementos da filosofia greco-judaica ao neopitagorismo e o médio-platonismo, um intermediário entre o pensamento platônico original e as reinterpretações neoplatônicas. A filosofia neoplatônica foi sistematicamente formulada por Plotino (204/5 d.C.-270 d.C.), desfrutando, a partir de então, de ampla e longa influência na filosofia ocidental. NETTO, João Paixão; MACHADO, Alda da Anunciação (Trans.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523-524.

⁵ CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 4; ACKERMAN, Gerald M.. Lomazzo's treatise on painting. *The Art Bulletin*, vol. 49, nº 4, 1967, p. 317-326; KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 163.

⁶ O acontecimento é descrito pelo autor em sua autobiografia anexa às suas *Rime*. Cf. LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Rime: nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori & architetti*. In Milano: Per Paolo Gottardo Pontio, 1587, p. 539.

presentes em seus escritos foram delimitadas ao contexto da teoria da arte de meados do século XVI, dialogando com as obras de autores como Giorgio Vasari (1511-1574), Pietro Aretino (1492-1556), Lodovico Dolce (1508/10–1568), Anton Francesco Doni (1513-1574), Daniele Barbaro (1513-1570) e Benedetto Varchi (1503-1565)⁷.

Portanto, a produção teórica de Lomazzo dirigia-se a um contexto teórico e artístico já ultrapassado em relação às novas discussões e desenvolvimentos estéticos que se instalaram no círculo artístico milanês nas últimas décadas do século XVI, motivo pelo qual sua produção teria sido tida como antiquada por seus contemporâneos, contribuindo para sua falta de influência e obscuridade⁸. Paralelamente, o fundamento filosófico do sistema estético de Lomazzo, sintetizado e exposto em sua forma final em seu *Idea del tempio della pittura*, também remonta a desenvolvimentos intelectuais anteriores, sobretudo às obras de Marsílio Ficino (1433-1499) e Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), dos quais extrairia noções importantes, convertendo-as em princípios fundamentais da arte da pintura.

O presente artigo consiste em uma reflexão acerca do contato de Lomazzo com estas concepções, situando-o dentro de um contexto mais amplo de recepção de ideias esotéricas pela teoria da arte, as quais foram utilizadas como ingredientes para a construção de uma sólida base filosófica para as artes representativas, validando-as como atividades intelectuais de prestígio. Neste cenário, o tratado de Lomazzo destaca-se por ser o primeiro tratado em solo italiano a instituir um completo sistema artístico inspirado por estes princípios metafísicos, constituindo assim um importante testemunho deste processo de apropriação e transformação conceitual.

O TEMPLO DA PINTURA

⁷ CHAI. Introduction, p. 6.
⁸

Em seu *Idea del tempio della pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo concebe seu sistema artístico na forma de um edifício alegórico, o Templo da Pintura, estruturado segundo influências planetárias que regem os diferentes aspectos da prática pictórica. O Templo já é mencionado no Prefácio da obra, no qual o teórico também estabelece um paralelo entre o artista e a divindade. Deus é o primeiro pintor, o qual “[...] embelezou e adornou não apenas o universo, mas também o pequeno mundo [microcosmo] que criou à sua própria semelhança, colorindo os céus, estrelas, o sol, a circunferência da terra, as águas e todas as superfícies dos elementos com cores belas e atrativas.”⁹. A pintura é o meio sublime escolhido por Deus, entre todos os outros, para demonstrar ao homem sua glória, onipotência e fazê-lo participante de tudo que é belo e bom na criação¹⁰.

O enquadramento cosmológico e metafísico norteador do tratado é exposto logo no início do tratado: o universo é a obra de arte divina, a pintura é o método de criação utilizado pelo próprio Deus, o qual foi herdado pelo homem, a maior das criações e mais perfeito que o próprio mundo¹¹. O ser humano, portanto, é um *Deus in terris*, um microcosmo: reunindo em si mesmo o corpo terreno, composto pelas mesmas virtudes, proporções e correspondências com as quais o mundo foi

⁹ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo*: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590, p. 1: “[...] abbelli et ornò non solo l'universo, mà anco il picciolo mondo, che creò à sembianza sua, colorando i cieli, le stelle, il Sole, la circonferenza della terra, l'acque, e tutti gli estremi de gli elementi, co' vaghi, e leggiadri colori elementari”. (todas as traduções subsequentes são do autor, exceto quando indicado). O *topos* do “Deus pintor” não era uma novidade nos tempos de Lomazzo. Partindo da tradição platônica do *Deus artifex* do Timeu, esta noção desfrutou de grande fortuna no decorrer da Antiguidade e Idade Média. A teoria da arte, desde a primeira metade do século XVI já havia se apropriado deste tema, especialmente no *Dialogo di Pittura* do veneziano Paolo Pino (1548) e, além dos alpes, em *Da Pintura Antigua* (1548) do teórico português Francisco de Holanda, tornando-se um *topos* para a defesa da dignidade da pintura. Cf. PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011; PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 65; HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, I, p. 22. Sobre o tema do “*Deus artifex*” cf. ØSTREM, Eyolf. *Deus artifex and Homo creator: Art Between the Human and the Divine*. *Creations*, 2007, p. 15–48, especialmente p. 17 s..

¹⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, I, p.1.

¹¹ Ibidem, II, p.6.

construído¹², e uma alma imortal que é reflexo da própria divindade, exercendo sobre o mundo seu poder, concedido pelo próprio Criador.

Por consequência, o Templo da Pintura é uma imagem alegórica das forças metafísicas que compõem e organizam o mundo e, ao mesmo tempo, o artista, sendo a estrutura que fundamenta a arte da pintura, o instrumento da criação divina. A configuração do edifício é descrita no capítulo IX do tratado, no qual Lomazzo deixa clara sua adoção do neoplatonismo como plano de fundo conceitual. Em primeiro lugar, Lomazzo admite ter se inspirado no Teatro de Giulio Camillo (1480-1544), ainda que seu Templo seja mais modesto¹³. Entretanto, apesar da diferente complexidade entre os dois edifícios alegóricos, ambos possuem como objetivo o de servir como um símbolo microcósmico do universo. Em Camillo, o Teatro teria a função de servir como um meio de conhecimento universal, através do qual o espectador penetraria nos mistérios da criação e ativaria virtudes ocultas na alma humana, levando à uma ascensão espiritual¹⁴. Em Lomazzo, por outro lado, o Templo simboliza a totalidade da arte da pintura, auxiliando o artista, por um lado, em seu processo de autoconhecimento, e de outro, fornecendo-lhe ferramentas conceituais com as quais garantiria a beleza artística em consonância com os influxos astrais que sustentam o Templo. Assim, em ambos os edifícios, os sete influxos planetários ocupam uma posição canônica e arquetípica, enquanto estruturadores e regentes destes símbolos universais.

Em sua descrição dos “sete governadores da pintura”, o autor revela, primeiramente, como estas forças se originaram. A beleza primordial, como uma luz emanada da divindade, incide sobre a esfera angélica (o mundo intelectual) e, em seguida, sobre os corpos astrais, o reino da alma, onde é subdividida em diversas influências de acordo com os corpos astrais¹⁵. Mais adiante, no capítulo XXVI de *Idea*, Lomazzo, aprofunda sua concepção de beleza, definindo-a como

¹² Ibidem, II, p.6.

¹³ Ibidem, IX, p.39-40.

¹⁴ CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton Jose de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315. Cf, ainda, a introdução de Milton José de Almeida para a obra de Camillo, p. 11-95.

¹⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.39-40.

uma vívida graça espiritual que, com seu divino raio, primeiro incide sobre os anjos, onde podem ser vistas as figuras de cada esfera, chamadas exemplares ou *Ideias*. Estas *Ideias* são impressas nas almas, onde passam a ser chamadas de razões ou noções, e, finalmente na matéria, são chamadas de imagens ou formas. Esta beleza emana da face de Deus em três espelhos, arranjados em ordem: anjo, alma e corpo. A luz brilha mais intensamente no primeiro estágio, visto que é o mais próximo de si e, gradualmente, perde seu brilho conforme é refletida pelos outros graus, sendo pouco brilhante na matéria. Não sujeitos às ações do corpo, os anjos contemplam diretamente a beleza de Deus. A alma, no entanto, enclausurada pelo corpo, esquece a beleza essencial contida dentro de si mesma, e adapta sua natureza à do corpo, ao serviço do qual se dedica¹⁶.

A alma, criada com a condição de ser encerrada em um corpo terreno, inclina-se ao ministério corpóreo. Encarregada desta inclinação, esquece-se daquela beleza que oculta em si mesma e, uma vez que está envolta pelo corpo terreno, colocando tudo a serviço deste corpo, acomodando os sentidos e, as vezes, até mesmo a razão. É por isso que ela não percebe aquela beleza que brilha continuamente dentro de si até que o corpo já tenha crescido e a razão despertado, com a qual, aos olhos, reluz sobre a máquina do mundo e lá vive¹⁷.

A descrição de Lomazzo é quase uma paráfrase daquela efetuada por Marsílio Ficino em seu *Comentário ao Banquete de Platão* (escrito em 1469, mas publicado junto de sua tradução da obra completa do filósofo grego em 1484), a qual, por sua vez, também é citada no capítulo XI do primeiro livro de *De occulta philosophia* de Heinrich Cornelius Agrippa, provável fonte imediata de Lomazzo¹⁸. Em Ficino, a passagem, contida no quinto discurso da obra, é particularmente interessante por conter uma figura de linguagem que provavelmente chamaria a atenção do teórico milanês. Ficino descreve como, logo que a esfera angélica e a alma do mundo nasceram da divindade, o poder divino, que paira sobre todas as coisas,

¹⁶ Ibidem, XXVI, p.83-84.

¹⁷ Ibidem, XXVI, p.83-84: “E l'animo creato con questa conditione che sia circondato dal corpo terreno, al ministerio corporale declina. Dalla quale inclinatione gravato, mette in oblio questa bellezza che hà in se nascosta, & tutto da poi ch'è involto nel corpo terreno s'impiega all'uso d'esso corpo, accommodandovi il senso, & alle volte la ragione ancora. E di que è ch'egli non risguarda questa bellezza che in lui di continuo risplende in fino che il corpo non è già cresciuto, & la ragione svegliata, con la quale considera quella che à gli occhi de la machina del mondo riluce, & in essa soggiorna”.

¹⁸ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 11, p. 107.

beneficamente incidiu sobre eles, como seus filhos, a luz na qual encontra-se o poder fecundo capaz de criar todas as coisas. Nestes dois, por estarem mais próximos de si, “pintou” (*pinxit*) o padrão e a ordem da totalidade do mundo de modo mais exato que no mundo da matéria.

Por esta razão, esta pintura do mundo que discernimos, brilha de modo completo e superior sobre os anjos e almas. Neles, portanto, são as imagens de cada esfera: do sol, da lua e das demais estrelas, e também dos elementos, pedras, arvores, e de cada um dos animais. Estas pinturas, entre os anjos, são chamadas de exemplares e Ideias; entre as almas, de razões e noções; no mundo material, são chamadas pelos platônicos de formas e imagens; sendo claras no orbe, mais claras na alma e claríssimas na mente angélica¹⁹.

Assim, o único rosto de Deus se reflete em três espelhos diferentes colocados em ordem, a mente angélica, a alma e o corpo do mundo. Naquele que está mais próximo se reflete claramente, no seguinte de maneira mais obscura e no ultimo de modo ainda mais obscuro. Na mente angélica, desimpedida pela agencia do corpo, reflete sobre si mesma, onde vê o rosto de Deus esculpido em seu próprio interior que, ao ser vislumbrado é imediatamente admirado, ao qual os anjos avidissimamente se unem por toda a eternidade. A alma, por sua condição inata, encerrada pelo corpo terreno, declina à função gerativa, tendo sua atenção presa no mundo material²⁰.

Ao refletir por estes “espelhos”, Lomazzo prossegue, a luz divina subdivide-se em sete e, por extensão, passa a existir uma beleza lunar, uma marcial, uma saturnina etc... cada uma de perfeição relativa, mas, tomadas em conjunto, compõe a beleza única e absoluta. Estas influências sustentam e governam o mundo, como sete colunas, cada uma recebendo sua luz de Deus, a luz primordial, emanando sobre todas as coisas criadas. Do mesmo modo o Templo da Pintura possui sete governadores que regem, igualmente, sete colunas²¹. Lomazzo baseia-se na ideia,

¹⁹ FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 4, p.68: “Quamobrem haec mundi pictura quam cernimus, universa in angelis et animis lucet expressior. In illis enim sphaerae cuiusque figura, solis, lunae, et siderum reliquorum, elementorum quoque, lapidum, arborum, animalium singulorum. Picturae huiusmodi in angelis, exemplaria et ideae; in animis, rationes et notiones; in orbis materia, formae atque imagines a Platonicis nominantur; claræ quidem in orbe, clariores in animo, in angeli mente clarissimae”.

²⁰ Ibidem, V, 4, p.68-69.

²¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della*, IX, p.39-40.

promovida por Ficino e Agrippa, de que todos os elementos do mundo sublunar foram criados pela agência dos céus e dos planetas.

Ficino, em seu *De vita coelitus comparanda*, descreve como a Alma do Mundo, por intermédio das estrelas e formas celestiais, imprime sobre a matéria suas razões seminais, as quais penetram na matéria como *formas* no processo de criação das coisas inferiores²². Seguindo o mesmo argumento, Agrippa afirma que “tudo aquilo que se encontra no mundo inteiro é produzido de acordo com o domínio dos planetas e, de acordo com eles, cada virtude é atribuída e disposta”²³. O autor dedica o capítulo LIX do Livro II, *De septem mundi gubernatoribus planetis eorundemque variis nominibus magicis sermonibus deservientibus* (*Sobre os sete governadores do mundo, os planetas e seus vários nomes servindo às invocações mágicas*) somente à descrição das influências dos governadores. De Agrippa, além do modelo cosmológico, o teórico milanês teria adotado o termo “governadores” para referir-se às sete forças planetárias, atribuindo as características de cada planeta ao respectivo artista com o qual mantém afinidade²⁴.

Em *Idea*, estes governadores encontram-se em círculo, dispostos como colunas, equidistantes entre si sobre seus pedestais, nos quais são gravadas suas características opostas. Acima deles estão posicionados a arquitrave, o friso e a cornija, todos também em círculo divididos em sete partes. A abóbada possui uma lanterna com sete aberturas, pelas quais a luz divina e o esplendor descem iluminando todo o templo que também apresenta sete paredes iguais, cada uma correspondendo a um governante²⁵. No piso do templo estão as espécies e partes do primeiro componente da pintura, o discernimento (*discretione*), que abarca todas as espécies e partes dos sete outros componentes. As paredes são subdivididas, a seguir, em sete regiões, cada uma atribuída a cada planeta e governador. A primeira consiste nas sete proporções, logo acima do piso; seguida

²² FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.246; 2, p.248-250

²³ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXX, p. 142-143: “Praeterea quicquid in toto mundo reperitur iuxta planetarum dominia afficitur virtutemque sortitur”. Ver ainda: I, 1, p. 85-86; 8, p. 101; I, 11, p. 107; II, LVII, p. 386.

²⁴ Ibidem, LIX, p. 389-393.

²⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della*, IX, p.39-40.

pelos sete movimentos, os sete tipos de cores; sete tipos de luzes; sete perspectivas, esta última estendendo-se até a arquitrave acima da cabeça dos governadores. A estas partes teóricas seguem-se duas partes práticas, que incluem sete tipos de composição; e, finalmente, mais alto, os sete tipos de forma, ocupando toda a região da abóboda até o óculo por onde a luz desce, iluminando todo o edifício²⁶.

O primeiro governador, cuja estatua é feita de chumbo, é Michelangelo Buonarroti, pintor, escultor, arquiteto e poeta, um “imitador de Dante”²⁷. Lomazzo segue a associação do metal ao planeta Saturno, contida tanto na obra de Marsilio Ficino quanto de Agrippa, recorrendo aos mesmos textos para os metais dos governadores subsequentes. A fonte última destas descrições, por sua vez, são as prescrições contidas no *Picatrix*²⁸. Segundo o tratado medieval, Saturno representa a virtude retentiva²⁹, regendo os conhecimentos profundos, as causas e raízes das coisas e seus efeitos, a comunicação de maravilhas e a compreensão de propriedades profundas e ocultas, qualidades vinculadas por Lomazzo a Michelangelo³⁰. Seu pedestal contém, esculpidos, artistas que são seus opostos: petulantes, ansiosos, tediosos, melancólicos, tristes, teimosos, rígidos, desesperados, falsos, invejosos e similares³¹. Suas proporções são saturninas, compondo figuras cujas cabeças e pés

²⁶ Ibidem, IX, p.41.

²⁷ Ibidem, IX, p.42.

²⁸ Originalmente escrito em árabe por volta de meados do século XI d. C., *Ghayat al-hakīm* (*O Objetivo do sábio*), recebeu o nome de *Picatrix* quando de suas traduções castelhana e latina no século XIII, a pedido de Alfonso X, rei de Leão e Castela, tornando-se conhecida pelo ocidente europeu. A obra consiste em um tratado enciclopédico de conhecimento mágico segundo um plano de fundo metafísico neoplatônico, reunindo, entre outras fontes, textos árabes sobre hermetismo, astrologia, alquimia e magia produzidos no Oriente Próximo entre os séculos IX e X d. C.. cf. AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992, I, XXV, p. 137-138; FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III, 2, p.252; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986, III, 1, p. 91. Sobre o *Picatrix*, cf. PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

²⁹ Lomazzo menciona esta qualidade no capítulo 33 de seu tratado, revelando como o planeta concedeu a Michelangelo os “*moti recettivi*”. Cf. LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXXIII p.131.

³⁰ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 91: “Saturnus est minera virtutis retentive. Et habet aspectum in scienciis profundis. et in scienciis legum, et in petendo causas et radices rerum et suorum effectuum, et in loquendo mirabilia. et in sciendo proprietates profundas et secretas”.

³¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43. Os vícios relacionados aos influxos dos governadores correspondem às depravações das influencias planetárias contidas no capítulo

são pequenos, com longos braços, articulando seus membros de acordo com profundas reflexões e os formando com amplos e maravilhosos relevos de acordo com a extensão de seus grandes músculos, respeitando as leis do *disegno* e anatomia³².

Michelangelo expressava movimentos de profunda contemplação, inteligência, graça, *giudizio*, sólida reflexão e propósitos sábios e inabaláveis³³; suas cores eram usadas a serviço da inspiração e profunda ciência do *disegno*, ignorando as cores apropriadas e seguindo apenas sua intuição e capricho³⁴. Sua manipulação da luz é terrível (*terribile*), desvanecendo-se delicadamente em volta dos contornos por algum artifício, fazendo os músculos e seu relevo parecerem ser modelados em profundidade³⁵. Na perspectiva, quinta e última parte teórica da pintura, Michelangelo é “*stupendissimo*”, formando escorços maravilhosos, desconcertando o observador por seus contornos, sombras, reflexões e seu artifício incompreensível³⁶.

Na composição, Buonarroti destacou-se pelo arranjo dos corpos e seus membros, de modo que mesmo as figuras pequenas aparentem ser grandes e bem proporcionadas, com suas dimensões adequadas, expressando um ar ameaçador, poderoso e cheio de gravidade nas expressões faciais, provocando temor no observador³⁷. Finalmente, a forma dada a Michelangelo é a de um dragão, associado a Saturno, cuja natureza é aterrorizante, morosa e prudente. A forma terrível de suas figuras deriva de seu profundo conhecimento da anatomia, compreensível a pouquíssimas pessoas. Ela parece vagarosa, mas repleta de

XXXIX do terceiro Livro de Agrippa. Cf. AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 518.

³² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.44.

³³ Ibidem, p.46. Este capítulo, sobre os sete tipos de movimento, é quase uma transcrição das qualidades planetárias atribuídas por Heinrich Cornelius Agrippa no capítulo XXXVIII do terceiro livro de seu *De occulta philosophia*, uma relação também identificada por Robert Klein em 1959. Cf. AGRIPPA. *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515-517; KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 154. Para uma discussão sobre as implicações teóricas desta relação, cf. a seguir.

³⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.47.

³⁵ Ibidem, XIV, p.51.

³⁶ Ibidem, XV, p.52.

³⁷ Ibidem, XVI, p.53.

dignidade e majestade, possuindo um ar melancólico e se expressa de modo semelhante à daqueles dedicados ao estudo e contemplação³⁸.

O segundo governador é Gaudenzio Ferrari, personificando a influência de Júpiter no Templo da Pintura, cuja estátua feita de estanho. Nascido em Valduggia, era pintor, modelador de argila, arquiteto, filósofo natural, mestre da perspectiva, poeta e musicista proficiente em lira e flauta. Os pintores que lhe opõe, em seu pedestal, são avarentos, tirânicos, vis e abjetos³⁹. Do planeta, enquanto fonte da virtude aumentativa, Lomazzo elenca a afinidade com a sabedoria e a filosofia⁴⁰. Ferrari segue as proporções de Jupiter, dando graça e dignidade aos corpos, formando-os com delicados músculos correspondentes à natureza jovial⁴¹. O artista exibia movimentos de religiosa majestade, prudência, temperança, piedade, justiça, graça, fé, equidade e clemência⁴², e utilizava as cores como um ornamento, habilidoso em reproduzir todo tipo de tecidos e vestimentas de modo incomparável, fazendo também cavalos, camelos e outros animais tão graciosamente que ele parecia ter nascido apenas para isso, também representando cabelos de maneira amável⁴³.

A luz de Gaudenzio é ampla e regular, com a qual mostrou o que até então era desconhecido: como expressar, na figura dos santos, a contemplação das coisas celestes e a emoção da alma devota inteiramente a adoração de Deus⁴⁴. Na perspectiva, o pintor mostrou-se especialmente talentoso, expressando-a com tal facilidade e arte que suas obras aparentam não terem sido feitas com nenhum artifício, tamanha sua naturalidade e disposição, embelezando tudo com uma nobre beleza e graça⁴⁵. demonstrou sua habilidade compositiva ao retratar ciganos,

³⁸ Ibidem, XVII, p.57. O dragão, atribuído a Michelangelo, figura entre os animais saturninos expostos por Agrippa e Ficino. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXV, p. 137-138; FICINO, *Three Books on Life*, III.18, p.336; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, II, 10, p. 65.

³⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVI, p. 138, III, XXXIX, p. 518; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92.

⁴⁰ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92: “Iupiter est minera virtutis augmentandi [...] Et habet sapienciam, philosophiam et interpretationes somniorum”.

⁴¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.44-45.

⁴² Ibidem, XII, p.46.

⁴³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.48.

⁴⁴ Ibidem, XIV, p.51.

⁴⁵ Ibidem, XV, p.52.

mouros, pastores, crianças, idosos, peras, cavernas, pedras, a divindade, santos e santas, especialmente em suas expressões de divindade, superando todos aqueles que o precederam e aqueles que lhe sucederam. Lomazzo também elogia sua habilidade de representar os *motti* de suas figuras⁴⁶. Finalmente, a forma de Gaudenzio é a de uma águia, animal que naturalmente voa acima dos outros pássaros e possui uma visão afiada. O artista teria dado a expressão suprema da beleza nos rostos de suas figuras, indo mais fundo que qualquer um antes dele nesta pratica⁴⁷.

A estátua do terceiro governador é feita de ferro, regido por Marte⁴⁸, representando Polidoro da Caravaggio, devido à fúria e ferocidade que dá a suas figuras. Seus opostos, esculpidos em seu pedestal, são impetuosos, arrogantes, audaciosos e obstinados⁴⁹. Suas proporções marcianas são amplas, extraordinárias e ousadas, similares às daquelas das principais figuras antigas vistas em Roma⁵⁰; e seus movimentos, de incontestável veracidade, força espiritual, animosidade, potencia ativa e de imutável veemência da alma⁵¹. Polidoro introduziria a coloração em *chiaroscuro* e a imitação do mármore, bronze, ouro e outros metais, bem como pedras e tudo aquilo que o pintor viesse a fazer. O artista foi o único a representar, de todo modo possível, as poses e gestos de todas as principais, estatuas antigas encontradas em Roma, assim como jogos, sacrifícios, triunfos, batalhas e troféus, escolhidos por serem os temas mais difíceis na arte. Polidoro também foi um grande inventor de grotescos e grande habilidade em executar aparatos militares como armas, escudos e outros acessórios bélicos⁵².

⁴⁶ Ibidem, XVI, p.53-54.

⁴⁷ Ibidem, XVII, p.57. Sobre a águia como animal jovial, cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVI, p. 139; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, Introduction, lviii; II, 10, p. 65-66, 68;

⁴⁸ Segundo o *Picatrix*, Marte é a fonte da virtude atrativa. Cf. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 92.

⁴⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVII, p. 139-140; III, XXXIX, p. 518.

⁵⁰ Ibidem, XI, p.45.

⁵¹ Ibidem, XII, p.46.

⁵² Ibidem, XIII, p.49-50.

A luz explorada em suas obras é afiada, poderosa e marcial⁵³, compreendendo a perspectiva de uma maneira mais profunda, representando as figuras do ponto de vista do observador⁵⁴. Na composição, Polidoro empregava uma “*terribilità*”, tal como vista nas obras sobre fachadas de Roma e Nápoles, expressando as tendências usadas pelos antigos, também utilizando, conforme o caso, caprichos e extravagâncias⁵⁵. Por último, Lomazzo atribui a Polidoro a forma de um cavalo, um animal orgulhoso e aterrorizante, assim como a forma adotada pelo artista ao pintar temas antigos, ao estudo dos quais dedicou-se inteiramente. Lomazzo considera ser possível afirmar que Polidoro teria sido o verdadeiro pintor de antiguidades, não apenas igualando os antigos artistas, mas superando-os⁵⁶.

O quarto governador do Templo da Pintura é Leonardo da Vinci, cuja estátua é feita de ouro, sinalizando a natureza solar⁵⁷ de sua arte, manifesta no esplendor e na harmonia de seu uso da luz⁵⁸. Leonardo é descrito como pintor, escultor em bronze e modelador de argila, especialista em todas as artes liberais, proficiente tocador de lira, poeta e matemático. Seus opostos são imperiosos, ambiciosos e orgulhosos⁵⁹. Suas proporções solares fazem de Leonardo um especialista no estudo das proporções e da anatomia, não sendo superado por ninguém a não ser Apolo, deus e governante das ciências⁶⁰. Seus movimentos mostram a nobreza da alma, facilidade, clareza de imaginação, compreensão, pensamento, e a maturidade de reflexão combinada com a beleza das faces, justiça, razão, julgamento em discernir aquilo que é apropriado do que não é, a altura da luz, a

⁵³ Ibidem, XIV, p.51.

⁵⁴ Ibidem, XV, p.52.

⁵⁵ Ibidem, XVI, p.54.

⁵⁶ Ibidem, XVII, p.57; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVII, p. 139-140;

⁵⁷ O Sol é descrito no Picatrix como luz e governador do mundo, a fonte da virtude generativa, regendo a filosofia, a divinação e a exposição da jurisprudência. PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁵⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43. Sobre os atributos solares de Leonardo, cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIII, p. 131-4; III, XXXIX, p. 518; FICINO, *Three Books on Life*, III.13, p.308; 16, p.326; 18, p.336; ; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁵⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.42-43.

⁶⁰ Ibidem, XI, p.45.

infâmia da escuridão da ignorância, a profunda glória da verdade e a caridade, a rainha de todas as virtudes⁶¹

Seu uso de cor caracterizava-se pelo emprego de tintas a óleo⁶² e sua manipulação da luz, cuja intensidade era sempre temperada, demonstrava sua tentativa de fazer a escuridão mais intensa de modo a revelar seus limites, atingindo tudo o que a natureza pode atingir. Nesta parte, Lomazzo considera Leonardo como insuperável, de modo que é possível considerar sua luz como divina⁶³. Na perspectiva, Leonardo era mais do que excepcional, mas único, tal como seria visto em seus escritos e obras⁶⁴. Sua composição teve como foco a expressão da divindade de Cristo e da virgindade da Virgem, as cabeças dos anjos e a confecção de retratos. O artista também se destacou na composição de movimentos, expressando-os em rostos de forma tão habilidosa que as figuras aparentam sorrir e chorar, cujo artifício não é apenas inimitável, mas incompreensível. O mesmo talento é visto na composição naturalista de cavalos e na execução de figuras monstruosas, como se tivesse imaginando-as em seu gênio “que continuamente olhava em direção à divindade”⁶⁵. Como forma, Leonardo recebe o leão, cuja nobreza o destaca dentre os demais. Assim como o leão assusta os outros animais, Leonardo atemoriza todo aquele que olha suas obras e deseja imita-las, fruto de seu conhecimento das artes superiores e a correta combinação destas⁶⁶.

O quinto governador, regido por Vênus⁶⁷, feito de cobre, enfatizando a bondade, amabilidade, graça e amistosidade de Rafael Sanzio de Urbino, pintor e arquiteto. Seus opostos, esculpidos em seu pedestal, são traidores, insidiosos, arrogantes e grosseiros⁶⁸. Rafael segue as proporções de Vênus como mais racionais e

⁶¹ Ibidem, XII, p.46-47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁶² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.49-51.

⁶³ Ibidem, XIV, p.51.

⁶⁴ Ibidem, XV, p.52.

⁶⁵ Ibidem, XVI, p.54: “*che nella Divinità continuamente rimirava*”.

⁶⁶ Ibidem, XVII, p.57.

⁶⁷ Vênus é a fonte do poder do sabor, sendo associada assim aos prazeres dos sentidos.

PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 93.

⁶⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, IX, p.43; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXVIII, p. 140; III, XXXIX, p. 518; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, Appendix 14, p. 240. O *Picatrix* prescreve como metais adequados na confecção de um anel de Vênus o cobre (*cuprum*)

apropriadas ao homem, dentre todas as proporções. Remetendo novamente a Agrippa, Lomazzo afirma que, por esse motivo, os antigos matemáticos babilônicos, ao atribuírem cada animal a um planeta, dedicaram o homem à deusa, devido à sua razão⁶⁹. O artista de Urbino representava movimentos de ardente amor, esperança, doçura, suavidade, bondade, desejo, ordem, concupiscência, beleza universal, desejo pela propagação⁷⁰ e a grandeza do mundo, expressando divindade e majestade em todas as coisas⁷¹.

No uso das cores, Rafael foi aquele que demonstrou sua aplicação com maior racionalidade, sempre fazendo o drapejado mais escuro que a pele, dotando ambos com beleza e relevo, seguindo o *disegno*. Rafael também era admirado por sua nobreza, beleza e graça, como visto em seus cavalos e outros animais, edifícios, drapejados e cabelos em diferentes movimentos⁷². A luz de suas pinturas era suave e amável, fazendo suas figuras parecerem belas, elegantes e envolvidas por contornos com tal relevo que pareciam voltarem-se sobre si mesmas, possuindo uma graça característica que ninguém mais era capaz de representar⁷³. Na perspectiva, em sua capacidade de posicionar cada coisa de acordo com sua ordem correta, habilidade vista tanto na arquitetura quanto em suas pinturas, posicionadas de acordo com o ponto de vista adequado⁷⁴.

No aspecto compositivo, Rafael, o maior compositor de belas mulheres, representou a realidade com tamanha habilidade na utilização de cores e na composição que outros artistas e a própria natureza jamais poderão chegar à sua altura. “Ele tinha um talento especial e graça de exprimir em seus rostos a beleza,

ou o bronze (*aes*), no entanto, a palavra latina para o bronze também é usada para se referir ao cobre.

⁶⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.44-45; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XLIX, p. 553.

⁷⁰ Jean Julia Chai pontua que o trecho, no original, “[...] *del desiderio, del avvertimento*” é, provavelmente, um erro de “*del desiderio del’incremento*”, visto que na descrição original de Agrippa lê-se: “desejo de incremento e de sua própria propagação” (*incrementi desiderium et suimet propagatio*). CHAI, Jean Julia. Introduction, p. 214, n 4.

⁷¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XII, p.47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁷² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.49-51.

⁷³ Ibidem, XIV, p.51-52.

⁷⁴ Ibidem, XV, p.52.

gentileza, graça e o encanto, e a elegância adequada aos jovens, exprimindo neles as verdadeiras Ideias, não como um semideus, mas como um deus na arte de seu tempo [...]”⁷⁵. Por fim, sua forma corresponde ao homem, um animal racional, pois era extremamente racional no uso da forma e, sobretudo, expressava em suas pinturas a majestade benevolente e agradável característica do ser humano, qualidades que o artista exibía em suas maneiras amáveis e humanas, dedicando-se a escrita de *capitoli* e poesia amorosa, sendo seguido por seus colegas pintores como uma espécie de oráculo⁷⁶.

A estátua do sexto governador é feita de mercúrio, representando a aguçada prudência de Andrea Mantegna, e seus opostos são enganadores, corruptos e perigosos⁷⁷. No *Picatrix*, fonte última das descrições de Lomazzo (por intermédio de Ficino e Agrippa) Mercúrio rege a virtude intelectual⁷⁸. Ficino atribui à sua influência a capacidade de “miraculosamente, tornar a mente mais lenta ou mais rápida, enfraquecê-la ou fortalecê-la, irritá-la ou acalmá-la”⁷⁹. O teórico milanês parte destas características em suas atribuições a Mantegna, cujas proporções são tidas como mercuriais, sendo gracioso, elegante e profundo nesta maneira⁸⁰. Os movimentos de suas figuras são dotados de prudência, vivacidade de ação, firmeza, clara argumentação, conhecimento rigoroso, da agudez de seu engenho, razão discursiva, do luto, da mobilidade veloz e autocontrole⁸¹.

Em seu uso de cores, Mantegna exibía diligência e afiado gênio inventivo, superando a todos neste sentido⁸²; e sua iluminação, meticulosa, ainda que

⁷⁵ Ibidem, XVI, p.55: “Hà havuto particular talento & gratia d'esprimere nelle faccie la venustà, la gentilezza, la leggiadria, & i garbi dovuti ne i giovani, e d'imprimere in loro le vere Idee, sì che non un semideo, mà un Dio dell'arte à suoi tempi [...]”.

⁷⁶ Ibidem, XVII, p.58-59.

⁷⁷ Ibidem, IX, p.43; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIX, p. 141-142; III, XXXIX, p. 518-519; FICINO, *Three Books on Life*, III.2, p.250; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 94.

⁷⁸ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 94. Sob seu domínio, Mercurio tem a aprendizagem, sabedoria, dialética, gramática, filosofia, geometria, astrologia, geomancia, entre outras.

⁷⁹ FICINO. *Three Books on Life*, III.11, p.292: “[...] obtundere ingenium vel acuerere, debilitare sive corroborare, vexare vel sedare mirifice possit”.

⁸⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.45.

⁸¹ Ibidem, XII, p.46-47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

⁸² LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XIII, p.50.

harmoniosamente graciosa e com reflexos melodiosos⁸³. Na perspectiva, foi pioneiro ao abrir os olhos de todos para esta arte, pois percebera que, sem a perspectiva, a pintura não é nada. Mostrou, assim, como fazer todas as coisas corresponderem com o ângulo sob o qual são vistas⁸⁴. O artista apresentou, ainda, grande precisão em seu uso da composição, como se a natureza tivesse o criado apenas para este propósito, sendo igualmente excepcional em compor emoções⁸⁵. A forma de Mantegna é simbolizada pela serpente, um animal prudente, correspondendo à natural prudência do artista e sua forma. Sua excelência na pintura lhe fez com que fosse elevado a cavaleiro pelo marques de Mântua, e sua própria expressão revela uma acuidade e uma sede de conhecer a verdade, motivação que pode ser vista em suas obras⁸⁶.

Por fim, a estátua do último governador, Tiziano Vecellio, é feita de prata, revelando a temperança lunar do pintor, cujos opositores são instáveis, hesitantes, e ignorantes do “[...] verdadeiro conhecimento das coisas naturais”⁸⁷. A atribuição de Lomazzo vincula-se com a atribuição da Lua, considerada como a receptora dos influxos celestes e a fonte das virtudes naturais⁸⁸. Desta influencia planetária seriam as proporções adotadas pelo artista, as quais variavam acordo com diferentes temas naturais que representava⁸⁹. Seus caracterizavam-se pela harmonia universal, fecundidade, força para agir e realizar grandes feitos, temperança com a atitude dos homens mais nobres e outros movimentos mais sutis⁹⁰.

Para Lomazzo, na manipulação das cores, assim como o sol brilha entre pequenas estrelas, Tiziano brilha não apenas entre os italianos, mas entre todos os pintores do mundo, tanto por suas figuras quanto por suas paisagens, rivalizando Apeles.

⁸³ Ibidem, XIV, p.52.

⁸⁴ Ibidem, XV, p.52-53.

⁸⁵ Ibidem, XVI, p.56.

⁸⁶ Ibidem, XVII, p.58-59.

⁸⁷ Ibidem, IX, p.43: “[...] vera cognitione delle cose naturali”; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXIV, p. 134-136; III, XXXIX, p. 519; PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 95.

⁸⁸ PINGREE, David (Ed.). *Picatrix*, III, 1, p. 95.

⁸⁹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XI, p.45.

⁹⁰ Ibidem, XII, p.47; AGRIPPA, *De occulta philosophia*, III, XXXVIII, p. 515.

Na representação humana, suas figuras possuem tamanha beleza e graça que parecem reais e vivas. O artista obteve o mesmo sucesso ao representar diferentes tecidos, drapejados, armaduras, escudos, e outras coisas com cores tão brilhantes que a realidade foi superada. Há tamanha naturalidade na aparência de mechas de cabelo, suor dos homens e mulheres, idosos ou jovens, e nas expressões de sentimentos que nada mais pode-se esperar das mãos e arte de um homem⁹¹. A luz de Tiziano era intensa e impressionante e, por sua paixão e grandiosidade, ele, dentre todos, recebeu a palma por dar relevo aos objetos, ainda que permanecesse muito atrás dos demais em termos de *disegno* e contorno⁹².

Na técnica perspetiva, Tiziano foi auxiliado por modelos de madeira, argila e cera, dos quais derivava as posturas de suas figuras, colocando-as à curta distância e em ângulos obtusos, fazendo as figuras parecerem maiores e terríveis⁹³. Sua composição é dotada de tal majestade e beleza que superou em muito a natureza (*di gran lunga avanza la natura*), de onde vem a ousadia e o relevo observado em suas obras⁹⁴. Por fim, sua forma é a de um boi, animal que trabalha continuamente, vinculando-se à prática e método de trabalho do artista, que faz sua personalidade transparecer em suas obras como o reflexo de um homem que olha a si mesmo em um espelho d'água⁹⁵.

Com essas atribuições, Lomazzo expõe, de forma de uma alegoria, como a luz divina é subdividida em sete cores e influências durante seu processo emanativo pelos planos ontológicos, descrevendo como o esplendor que incide sobre o óculo do Templo é convertido em sete diferentes de luzes, das quais cada governador é a manifestação. Assim, do mesmo modo que, segundo a metafísica neoplatônica, cada um dos regentes planetários é responsável por criar e administrar o universo físico, de modo semelhante os governadores do Templo exercem seu domínio sobre cada estilo ou aspecto da arte pictórica⁹⁶.

⁹¹ Ibidem, XIII, p.50.

⁹² Ibidem, XIV, p.52.

⁹³ Ibidem, XV, p.53.

⁹⁴ Ibidem, XVI, p.56.

⁹⁵ Ibidem, XVII, p.59.

⁹⁶ Ibidem, IX, p.39-40.

A este paralelo vincula-se, em último nível, a teoria neoplatônica das correspondências universais. Segundo esta ideia, todos os elementos mundanos encontram-se também no reino celeste em um estado mais elevado e no reino intelectual em seu estado perfeito; de modo semelhante, tudo o que é derivado das *Ideias* divinas encontra-se em um estado menos elevado na esfera da alma e em seu estado mais inferior no mundo da matéria⁹⁷. Marsilio Ficino seria o grande promotor desta noção, revelando que

a máquina do mundo é tão conectada consigo mesma, que não apenas as coisas celestes estão na terra em uma condição terrena, e, opostamente, as terrenas no céu em dignidade celeste; mas também na Vida oculta do mundo e na Mente, rainha do mundo, as coisas celestes existem, como propriedade e dignidade vital e intelectual. Por isso, portanto, muitos confirmam que a doutrina mágica de que por meio das coisas inferiores, simpáticas às superiores, é possível aos homens, em tempos oportunos, atrair de um certo modo as coisas celestes, e também, por meio das celestes, conciliar conosco as coisas supracelestes ou mesmo atraí-las a nós diretamente”⁹⁸.

A mesma teoria é retomada por Agrippa, algumas décadas mais tarde, que considera a doutrina das correspondências como o fundamento da própria magia, servindo de fonte imediata para Lomazzo⁹⁹. Estas especulações, difundidas pelos magos renascentistas, consistem em interpretações da noção de teurgia (θεουργία) ou “obra divina”, desenvolvida por filósofos neoplatônicos da Antiguidade Tardia com base nos *Oráculos Caldeus*¹⁰⁰, sendo primeiramente integrada à filosofia de Jâmblico (ca. 245 – ca. 325 d. C.)¹⁰¹. Jâmblico define a teurgia como um processo

⁹⁷ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 8, p. 101; XXXVII, p. 153;

⁹⁸ FICINO, *Three Books on Life*, III.15, p.318: Hanc mundi machinam ita secum connexam, ut et in terries coelestia sint conditione terrena et in coelo vicissim terrestria dignitate coelesti, et in occulta mundi vita menteque regina mundi coelestia insint, vitali tamen intellectualique proprietate simul et excellentia. Per haec insuper confirmant nonnulli etiam illud magicum: per inferiora videlicet superioribus consentanea posse ad homines temporibus opportunis coelestia quodammodo trahi, atque etiam per coelestia supercoelesti nobis conciliari vel forsitan prorsus insinuari.

⁹⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1, p. 85-86; XXII, p. 128; XXXVII, p. 154.

¹⁰⁰ O termo surge pela primeira vez nos *Oráculos Caldeus*, texto atribuído a Juliano, o Caldeu e seu filho, Juliano, o Teurgo, ativos no século II d. C.. A obra, que sobrevive apenas em fragmentos, seria diligentemente estudada e reverenciada por filósofos como Jâmblico e Proclo, e considerada como texto fundamental ao lado da obra do próprio Platão. Sobre os *Oráculos*, cf. MAJERCIK, Ruth (Ed.). *The Chaldean Oracles*. Text, Translation, and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: Brill, 1989, p. 1-46.

¹⁰¹ A teurgia seria sistematicamente desenvolvida por Proclo (412-485 d. C.) e a Academia neoplatônica de Atenas, estabelecida no século V d. C. por Plutarco de Atenas (ca. 350-432), e seria integrada a tratados de magia árabes medievais pela incorporação e tradução das obras de

mágico e ritualístico de salvação da alma humana, capaz de levar à sua união com Deus. Por estes ritos, o mago é capaz de atrair forças divinas através da combinação e manipulação de símbolos e elementos com os quais estas divindades guardam uma afinidade essencial¹⁰².

Esta afinidade é resultante do processo emanativo a partir do divino, segundo o qual o superior cria o inferior à sua própria imagem, deixando sobre ele seu próprio vestígio, que pode ser ativado para atrair virtudes de sua emanção superior por consonância. Aplicado a todo o cosmo, esta noção considera o mundo como um grande sistema de correspondências¹⁰³. Em Lomazzo, a teoria das correspondências é vista na vinculação entre as influências planetárias (representadas pelos governadores da pintura), as “partes” da arte regidas por elas, o próprio pintor, composto pelos mesmos princípios que regem o cosmo, criando, assim como aquele, por intermédio das forças celestes, e a obra de arte, na qual estes influxos são atraídos, manifestos materialmente e capazes exercer poder sobre o observador. Sobre estas especulações assenta-se a capacidade mágica que a obra de arte adquire na teoria de Lomazzo.

O ARTISTA COMO MAGO

Em Lomazzo, os governadores assumem uma posição canônica enquanto arquétipos ou divindades artísticas, os quais todo pintor deve esforçar-se por estudar e compreender, descobrindo assim seu próprio estilo, derivado de algum destes sete modelos. Reconhecendo seu próprio estilo, pertencente a um

Proclo na filosofia islâmica, como o *Liber de Causis*, composto por extratos dos *Elementos de Teologia* de Proclo. WALLIS. *Neo-platonism*, p. 107-108, 124-125, 163; LLOYD, A. C.. The later neoplatonists. In: ARMSTRONG, A. H.. *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 306.

¹⁰² IAMBLICHUS. *De Mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, II.11, p. 115. Para Proclo, a teurgia se tornaria

¹⁰³ FICINO, *Three Books on Life*, III.1, p.244. A descrição de Ficino, no entanto, considera a possibilidade apenas de atrair forças da esfera da Alma, distanciando-o de Agrippa, que acredita na possibilidade de também absorver influxos do mundo Intelectual ou Angélico. Cf. AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 1, p. 85-86; III, XXXVIII, p. 515.

determinado governador, o artista deve praticar e desenvolver seu talento natural dentro desta *maniera*, assegurando-lhe o sucesso artístico e a beleza¹⁰⁴.

No entanto, como Jean Julia Chai pontua, os governadores não devem ser copiados livremente, mas sim servirem como guias para que o artista identifique seu próprio temperamento e estilo. Imbuídos com a mesma emanção celeste, todos os artistas devem buscar sua própria configuração única de influências planetárias, as quais os capacitarão a melhor conhecer a si mesmos e a produzir uma arte que expresse suas personalidades espontaneamente¹⁰⁵. Neste ponto, o discernimento, ocupando o pavimento do Templo da Pintura, é de fundamental importância, enquanto método para articular as diversas partes da pintura entre si, de modo a produzir uma obra de arte bela e coerente.

O discernimento consiste na preparação e ordenamento do todo, sendo a primeira e principal parte da pintura. Localizada no pavimento do Templo, dispõe todas as demais partes da maneira mais bela e racional, de acordo com a ordem e natureza de cada uma. Ela fornece o método e a instrução para a composição e unificação das partes, para que elas se comportem como um único corpo, sem a qual cada obra permaneceria desconexa¹⁰⁶. Através dele, somente, é possível conhecer com profundidade aquilo que se executa, e de seu conhecimento se chega à pureza da inteligência, à estabilidade do juízo (*giudicio*) e ao modo de operar verdadeiro e racional¹⁰⁷.

Associado ao discernimento encontra-se a fundação de todas as partes da pintura, sendo a sólida base sobre a qual tudo se sustenta e de onde toda a beleza deriva, chamada pelos gregos de *euritmia*, conhecida como *disegno*, penetrando todas as coisas de acordo com as espécies e partes do discernimento¹⁰⁸. O *disegno* ou *euritmia*

[...] Não é nada além do que a beleza e graça suprema gerada em um corpo bem proporcionado. É a proporção que introduz a beleza,

¹⁰⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, II, p.10-11.

¹⁰⁵ CHAI. Introduction, p. 27.

¹⁰⁶ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XVIII, p.61.

¹⁰⁷ Ibidem, III, p.12

¹⁰⁸ Ibidem, X, p.43-44.

utilidade, acomodação, e ornamento primeiro nos corpos naturais, como, entre os animais racionais, nas mulheres e crianças; entre os animais irracionais, nos cavalos e outros quadrupedes, pássaros, dragões e monstros [...] Secundariamente, a proporção demonstra esta beleza mesmo em corpos e objetos artificiais, como edifícios – templos, palácios, teatros, e toda obra arquitetônica, mesmo nas militares, cujas construções, ainda que grandes ou modestas, são racionalmente construídas. Da mesma procede igualmente a proporção das roupas, armas, instrumentos de defesa e deleite, e em várias outras coisas que podem deleitar os olhos e gerar prazer¹⁰⁹

Mais adiante, Lomazzo refere que esta proporção é “aquela coisa incorpórea” (*quella cosa incorporale*) que, nos corpos, unifica todos os membros e nasce de suas partes. “Essa proporção, embora em potencia seja a mesma, pode ser conhecida e constituída de muitos modos, dependendo da natureza da beleza a qual serve na pintura para representar a verdade que se considera nos corpos”¹¹⁰. O discernimento, deste modo, serve como meio através do qual o artista manipula estes diferentes influxos planetários e estilos, garantindo a correta aplicação do *disegno* na obra de arte com o fim de produzir a beleza artística, a qual deve ser o mais próximo possível de sua *Ideia* no intelecto divino. Para isso, o objeto deve ser adequadamente preparado, uma teoria que Lomazzo também busca na metafísica da luz de Marsílio Ficino.

No capítulo XXVI de *Idea*, após descrever como a beleza, a graça viva e espiritual que emana da face de Deus, cria todas as coisas em seu processo de emanção até dar origem à matéria, produzindo as *Ideias* no mundo angélico, as razões seminais na alma e as formas na matéria, Lomazzo faz um adendo sobre as condições pelas quais essa beleza é manifesta no mundo terreno.

¹⁰⁹ Ibidem, XIX, p.67-68: “[...] non è altro, che quella somma bellezza, & venustà che procede in qualunque corpo conveniente à lei. E questa proportione e quella che introduce la bellezza, l'utile, il commodo, & l'ornato primamente ne i corpo naturali come fra gli animali ragionevoli nelle donne, & ne i fanciulli, & fra gli irragionevoli nel cavallo, & negli altri quadrupedi, ne gli ucelli, ne i draghi ne i mostri [...] Secundariamente dimostra ancora questa bellezza ne i corpi, & nelle cose Artificiali, come sono fra gli edificii, ne i tempii, ne i Palazi, ne i Teatri, & in tutte l'opere dell'architettura, anco Militare, per cui tutte le fabbriche si fanno con ragione per grandi, & vili che siano. Da lei parimente procede la proportione de gli habiti, armi, stromenti, cosi di difesa, come di diletto, & di quante altre cose possono à questi nostri occhi gradire & porger diletto.”

¹¹⁰ Questa se ben in potenza è una medesima in molti modi si può conoscere, & instituire disguardando la natura della bellezza à ch'ella serve nelle pitture, per rappresentare il vero che si considera ne i corpi.

A alma, criada com a condição de ser encerrada em um corpo terreno, inclina-se ao ministério corpóreo. Encarregada desta inclinação, esquece-se daquela beleza que oculta em si mesma e, uma vez que está envolta pelo corpo terreno, colocando tudo a serviço deste corpo, acomodando os sentidos e, as vezes, até mesmo a razão. É por isso que ela não percebe aquela beleza que brilha continuamente dentro de si até que o corpo já tenha crescido e a razão despertado, com a qual, aos olhos, reluz sobre a máquina do mundo e lá vive¹¹¹.

Como em outros trechos, a passagem de Lomazzo é uma citação do *Comentário ao Simpósio* de Ficino. Presa no corpo terreno, refere o filósofo florentino, a alma serve e acomoda-se às necessidades do corpo, fazendo com que a razão se torne acostumada a esta condição. Assim, ela é incapaz de perceber a luz do rosto divino, a beleza interior, também chamada de “tesouro oculto” (*thesaurum absconditum*) que sempre incide sobre si até que o corpo amadureça e, com a razão despertada, contemple com seu pensamento o rosto de Deus que reluz na máquina do mundo e em seu interior¹¹². Com base nesta passagem, Lomazzo conclui que “a beleza do corpo não seria nada além de uma certa ação, uma vivacidade e graça que brilha no corpo a partir da influência de sua *Ideia*, descendo somente sobre a matéria extremamente bem preparada”¹¹³.

A preparação do corpo para a recepção desta *Ideia* se dá com a ordem, medida e o aspecto. A ordem consiste nas diferenças entre as partes, a medida na quantidade e o aspecto nas linhas e nas cores. Cada parte do corpo precisa estar em seu lugar correto. Estas três coisas, embora na matéria, não fazem parte do corpo. A ordem entre as partes não é ela mesma uma parte, pois encontra-se espalhada em todas as partes, sendo, portanto, uma distância que estas mantem entre si. As linhas, da mesma maneira, não podem ser corpóreas, pois faltam largura e profundidade,

¹¹¹ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.83-84: “E l'animo creato con questa conditione che sia circondato dal corpo terreno, al ministerio corporale declina. Dalla quale inclinatione gravato, mette in oblio questa bellezza che hà in se nascosta, & tutto da poi ch'è involto nel corpo terreno s'impiega all'uso d'esso corpo, accommodandovi il senso, & alle volte la ragione ancora. E di que è ch'egli non risguarda questa bellezza che in lui di continuo risplende in fino che il corpo non è già cresciuto, & la ragione svegliata, con la quale considera quella che à gli occhi de la machina del mondo riluce, & in essa soggiorna.”

¹¹² FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 4, p.68-69.

¹¹³ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84: “Finalmente la bellezza del corpo non è altro, che un certo atto, vivacità, & gratia che in lui risplende per lo influxo della sua Idea, il quale non fiscende nella materia se ella non è attissimamente preparata. E tal preparatione del corpo vivente, in tre cose si compisce che sono ordine, modo & specie”; FICINO. *Commentary on Plato's Symposium*, V, 6, p.70-71.

assim a medida não é uma quantidade, mas o limite da quantidade. O aspecto também compartilha da imaterialidade, visto que se encontra na harmonia entre as luzes, sombras e linhas. Assim, a beleza essencial é tão afastada da matéria que, se não fosse pelo intermédio destes três elementos também imateriais, como preparadores para sua descida, jamais seria possível ao corpo material recebe-la¹¹⁴.

A base destas preparações é o equilíbrio entre os quatro elementos que compõe o corpo, que o torna similar aos céus, cuja substancia é bem equilibrada. “E quando o corpo não se rebela contra a formação da alma por qualquer excesso humoral, os esplendores celestes facilmente aparecem no corpo, como nos céus e naquela forma perfeita do homem, a qual possui a alma em uma matéria pacífica e obediente”¹¹⁵. Por meio destes elementos e a ação das influências planetárias sobre eles, os corpos possuem diferentes constituições.

Visto que o fogo é principalmente quente e seco, o primeiro responsável pela expansão e o segundo pela rigidez, corpos de Marte possuem membros amplos e protuberantes, peludos e ásperos; O ar, por ser húmido e quente (calor obtido por sua proximidade ao fogo) provoca menos expansão, levando os corpos joviais a terem membros não tão grandes quanto os marcianos, mas moderados, suaves ao toque e proeminentes; A água, por ser úmida e fria, sua frieza faz com que os membros sejam rígidos, enquanto a umidade amacia, fazendo com que os corpos lunares sejam menores que os joviais, mas desproporcionados, duros e frágeis; os corpos saturninos são secos e frios, fazendo com que apresentem extrema dureza, (superior à marciana) e membros finos e alongados. Da combinação destes atributos provem os outros corpos¹¹⁶.

Os corpos solares compartilham algumas afinidades com os saturninos, possuindo membros mais suaves que os marcianos, mas mais ásperos e menores que os

¹¹⁴ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.84-85; FICINO. *Commentay on Plato's Symposium*, V, 6, p.70-71.

¹¹⁵ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.85: “*Et quando non si ribella dalla formatione dell'anima per qualche asorbitanza di humori, facilmente i celesti splendori appareranno nel corpo simile al cielo, & quella perfetta forma dell'huomo, la qual possiede l'animo nella materia pacifica, & ubidente*”.

¹¹⁶ Ibidem, XXVI, p.85-86.

joviais; Vênus, por aproximar-se da natureza jovial, rege corpos amplos, bem proporcionados e delicados, com belíssimos membros, dada sua natureza úmida e quente; Corpos mercuriais, por sua vez, derivam suas formas da natureza de mercúrio. Assim, a beleza depende destas qualidades ativas e passivas, devendo ser expressa em obras nas quais as proporções e membros devem ser tomadas do exemplo da alma, cuja matéria tenha sido bem disposta à gravidade sobre Saturno, à magnificência e alegria de Jupiter, à força e valor de Marte, à nobilidade e dominação solar, ao prazer sob Vênus, à inteligência e astúcia sob Mercúrio e à clemência sob a lua¹¹⁷.

Portanto, as influências planetárias, além de constituírem modelos canônicos para a prática da pintura, manifestam também os diversos tipos de qualidades responsáveis por preparar a obra de arte para atrair e manifestar a beleza suprassensível. Este processo é articulado pelo discernimento do artista, que realiza na matéria o *disegno* adequado, que Lomazzo identifica com a própria configuração através da qual a *Idea* é expressa na matéria¹¹⁸. A prática do discernimento leva à compreensão da importância de conhecer a si mesmo e a dimensão da autoridade e grandeza na perfeição da pintura. Esse entendimento possibilita atrair, nas partes da mente da recebidas de Deus, a beleza e a profundidade das *Ideias* que lá chegaram por uma via direta até a *Ideia* suprema, a qual mais claramente é representada quanto mais puro o artista se faz, penetrando em seus recintos e abandonando as sombras escuras da ignorância¹¹⁹.

Assim, para Lomazzo, a grandeza e dignidade da arte são capazes de atrair as faculdades divinas da mente, a beleza e a profundidade das *Ideias* que chegam ao mundo sensível por meio de caminhos que conduzem à *Ideia* supraceleste¹²⁰. A pintura emerge como o principal modo de embelezamento de todas as coisas, despertando e elevando a mente na contemplação do que é representado e identificando a beleza oculta em todas as coisas, sem a qual

¹¹⁷ Ibidem, XXVI, p.86.

¹¹⁸ Ibidem, III, p.12; X, p.43-44; XIX, p.67-68.

¹¹⁹ Ibidem, III, p.12

¹²⁰ Ibidem, III, p.12

nunca seria possível conhecer, de acordo com os princípios que acima de tudo nutrem e deleitam nosso intelecto, a verdadeira beleza de uma mulher ou homem – retratada a partir da beleza do próprio Deus – contendo em si, como um compendio, toda a proporção e harmonia do mundo.¹²¹

O artista, por outro lado, torna-se uma espécie de mago, capaz de manipular os influxos planetários com o propósito de atrair e manifestar na obra de arte a beleza eterna. Consciente das diversas *manieras* e dotado do discernimento, previamente à execução da obra de arte, o artista concebe, em sua imaginação, uma *Ideia* daquilo a ser representado¹²². Assim como Deus engendrou, em sua Mente, as *Ideias* de toda a criação¹²³, o artista deve conceber a *Ideia* da obra de arte, tornando-se um *deus in terris*: exercendo, através da pintura, a mesma ação desempenhada pelo Criador ao criar o mundo. Tamanha importância é atribuída à pintura, que Lomazzo chega a afirmar, recorrendo à autoridade de Hermes Trismegisto, que a pintura seria a origem da religião¹²⁴.

A existência das *manieras* planetárias, no entanto, não significa que a criação artística, ou seja, a concepção da *Ideia*, deva ser limitada, sendo noções integradas dentro da metafísica neoplatônica. O estilo pessoal, para Lomazzo, não possui uma natureza contingente, cuja influência deve ser refinada e purificada no processo de concepção da *Idea*. Ao contrário, o estilo pessoal deriva das influências planetárias, cuja natureza é suprasensível e constitui a própria essência do pintor e, por conseguinte, é um componente da sua *Ideia*. É com base nesta noção que Lomazzo afirma em diversos trechos que o artista deve conhecer seu estilo pessoal, de modo a produzir obras coerentes com sua própria natureza, o que inclui suas inspirações¹²⁵. O homem, enquanto herdeiro de Deus e microcosmo formado pelas mesmas leis que compõe o cosmo, se utiliza das mesmas forças para emular o ato criativo do criador¹²⁶. Agrippa, importante fonte de Lomazzo, afirmaria a esse

¹²¹Ibidem, VII, p.30-31: Non conoscerà mai per le sue cause, quale sia la vera bellezza in una donna, & in un huomo, ch'è ritratta da quella dell'istesso Iddio, & contiene in sè, come compendio, tutta la proportion, & l'armonia del mondo.

¹²² Ibidem, XXXI, p.112.

¹²³ Ibidem, XXXII, p.116-117.

¹²⁴ Ibidem, VI, p.23; XXVI, p.89-90.

¹²⁵ Ibidem, II, p.10-11.

¹²⁶ Ibidem, I, p.1-2; II, p. 6-7; XXVI, p.85-86.

respeito que a natureza do homem revela a “mais completa imagem de todo o universo” (*totius universi completissima imago*), contendo em si mesma toda a harmonia celeste e na qual os sinais e caracteres de todas as estrelas e influxos celestes são encontrados¹²⁷. Em Lomazzo, a *Ideia* formada por influxos cósmicos tem como o principal propósito o de manifestar materialmente a beleza eterna.

Para garantir que a beleza possa ser apropriadamente impressa na obra de arte, é preciso que o pintor, como o filósofo, contemple e resgate a luz divina que se esconde sobre a matéria. Tal tarefa, para Lomazzo, é difícil, pois a alma, uma vez presa ao corpo, esquece sua origem divina. O artista, então, para tornar-se apto a contemplar a beleza eterna e imaterial, precisa despertar as faculdades ocultas de sua alma, tornando-a capaz de reconhecer a razão e os reflexos das *Ideias* dentro de si mesma e, por consequência, por trás do véu da natureza, a qual, para Lomazzo, torna-se suspeita e imperfeita (pois frequentemente produz imperfeições), escondendo a perfeição da verdadeira beleza, que deve ser buscada intelectualmente pelo artista¹²⁸.

Neste sentido encontra-se a definição de Agrippa sobre a prática da magia:

A faculdade mágica é composta de vários poderes, repleta dos mais elevados mistérios e consiste na mais profunda contemplação das coisas mais secretas, incluindo a natureza, a potência, a qualidade, a substância e a virtude, assim como o conhecimento de toda a natureza, instruindo-nos sobre como as coisas se diferenciam e concordam entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos ao unir as virtudes das coisas pela aplicação de uma em relação à outra até uma adequada congruência, pareando e tecendo aquilo que é inferior com as forças e virtudes do que é superior. Esta é a ciência perfeitíssima e suprema, a mais santa e elevada filosofia, e, finalmente, a consumação absoluta da mais nobre filosofia¹²⁹.

¹²⁷ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, XXXIII, p. 148.

¹²⁸ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.89-90.

¹²⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, 2, p.86. “Magica facultas, potestatis plurimae compos, altissimis plena mysteriis, profundissimam rerum secretissimarum contemplationem, naturam, potentiam, qualitatem, substantiam et virtutem totiusque naturae cognitionem complectitur et quomodo res inter se differunt et quomodo conveniunt nos instruit, hinc mirabiles effectus suos producens, uniendo virtutes rerum per applicationem earum ad invicem et ad sua passa congruentia, inferiora superiorum dotibus ac virtutibus passim copulans atque maritans: haec perfectissima summaque scientia, haec altior sanctiorque philosophia, haec Denique totius nobilissimae philosophiae absoluta consummatio.”

Lomazzo concebe a pintura em termos semelhantes, uma arte encarregada de representar as coisas sobre o plano do melhor e mais belo modo possível, o que é atingido pela articulação dos diferentes estilos, representados pelos governadores que, por sua vez, são manifestações de influências planetárias. Estas são atraídas para a matéria bem preparada, construindo uma afinidade com a força de Deus e a *Ideia*, proveniente da esfera angélica, ao conectar-se com as razões, as impressões das *Ideias* na Alma, realizando assim a beleza metafísica¹³⁰. A obra de arte torna-se uma espécie de talismã, através do qual as forças planetárias são atraídas e provocam efeitos sob o espectador por meio da teoria dos *motti*, os movimentos figurativos que expressam as paixões da alma.

Lomazzo define o movimento na pintura, sua segunda parte, como aquilo que induz os observadores a comoverem-se e apaixonarem-se de modos diversos, levando-os ao riso, à dor, audácia, estupor, ao maravilhamento, horror, luxúria e outras emoções (*affetti*) da alma e, em suma, incita e comove a todos com tudo aquilo que é representado. Maior será a força e o efeito na pintura quanto mais o pintor souber escolher os melhores movimentos e aqueles mais apropriados ao efeito pretendido¹³¹. A escolha do pintor dependerá, por sua vez, da influência planetária correspondente a tudo aquilo que pretende demonstrar. Assim, por exemplo, para expressar (e incitar tais emoções sobre o observador) movimentos de profunda contemplação, inteligência, graça, *giudizio*, sólida reflexão e propósitos sábios e inabaláveis, deve-se empregar a forma e a *maniera* saturnina, representada por Michelangelo¹³². Por consequência, os corpos devem preferencialmente possuir membros finos e alongados (de acordo com a teoria humoral); suas cabeças e pés, pequenos; seus membros articulados em posições de profundas reflexões; com a musculatura aparente, exibindo “amplos e maravilhosos relevos”¹³³.

¹³⁰ LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, XXVI, p.90.

¹³¹ Ibidem, XX, p.70-71

¹³² Ibidem, XII, p.46-47.

¹³³ Ibidem, XI, p.44; XXVI, p.86.

Partindo das especulações da filosofia oculta de Agrippa, Lomazzo transforma a antiga teoria humanista da expressão, exposta na *Ars Poetica* de Horácio, em uma teoria do fascínio artístico. Sintetizada no *motto* horaciano: “Se desejas que eu chore, debes comover primeiro a ti mesmo”¹³⁴, esta visão sobre a expressão artística se tornaria, a partir do Renascimento, um *topos* na teoria da arte¹³⁵. Como Chai destaca, essa “platonização” da teoria das expressões ocorre de modo mais patente no *Trattato dell’arte da pittura* de Lomazzo, publicado alguns anos antes de seu *Idea*¹³⁶.

Em sua discussão sobre o movimento (*motto*), Lomazzo ressalta o curioso fenômeno por trás da capacidade do ser humano em imitar aquilo que vê

E vendo alguém sofrendo ou morrendo, sente-se completamente movido e entristecido pelo homem moribundo; do mesmo modo, sofre-se com todo aquele que passa por dificuldades. Vendo uma pessoa amputar sua perna ou braço, ressent-se e contorce-se naquela mesma parte onde o outro é ferido, como se sentisse um pouco daquela dor.¹³⁷

Esta imitação empática é atribuída por Lomazzo a um “poder e uma força quase oculta” da expressão humana (*quasi occolta forza*) que, por meio da semelhança, induz o observador a replicar uma determinada sensação ou movimento direcionado a ele. Para o teórico, os “filósofos” (Agrippa, sobretudo) alegam que a mente de uma pessoa pode afetar o corpo e a mente de outra, pois a mente é mais poderosa e forte que o corpo, portanto, seus vapores são mais eficazes que aqueles emitidos por este¹³⁸.

Lomazzo refere-se, em especial, à teoria da fascinação de Agrippa, exposta no capítulo L do primeiro de seus livros sobre filosofia oculta. Para Cornelius, “a

¹³⁴ HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942, 102-3, p. 458: “*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*”

¹³⁵ LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 218.

¹³⁶ CHAI. Introduction, p. 28-29.

¹³⁷ LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell’arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, II, VI, p. 119: “[...] vedendo un’altro morire, ò stentare, tutto si commuove, & s’attrista per il morto, & pare che patisca, per colui che stenta, vedendo ad alcuno tagliare gamba, ò braccio, si risente, & torce con la vita anch’egli in quella parte dove quello è offeso, come che senta un certoche di quella pena”.

¹³⁸ Ibidem, II, VI, p. 118-119.

fascinação é a ligação que parte do espírito do fascinador e, por meio dos olhos do fascinado, atinge o coração deste”¹³⁹. O espírito é o instrumento da fascinação, isso é, um certo vapor puro, lícido, sutil e gerado do sangue mais puro pelo calor do coração. Ele emite raios semelhantes a si mesmo pelos olhos, raios estes que, emitidos, carregam consigo o vapor espiritual, um vapor sanguíneo, levando até os olhos do fascinado seu vapor espiritual, contagiando-o com uma condição ou doença semelhante¹⁴⁰.

Assim, o olho aberto e determinado de alguém com forte imaginação, pelos “ferrões de seus raios” (*suorum radiorum aculeis*), os veículos do espírito, são projetados sobre os olhos daquele que estiver à frente; e o tenaz espírito reverberante atinge os olhos do fascinado, penetrando em seguida no coração da vítima, que é afetado pelo coração daquele que enfeitiça e tende a imita-lo e manifestar a mesma condição do mago fascinador¹⁴¹. O amor, segundo o autor, opera do mesmo modo, motivo pelo qual feiticeiros utilizam unções de olhos de pombos para produzir amor, e dos olhos de lobo para gerar medo. O observador é influenciado por meio de sua imaginação, que é encantada, influenciando assim as partes inferiores da alma, responsáveis por suas paixões. Sujeitas à imaginação, produzem um efeito em cascata que culmina no corpo, o qual manifesta e imita os efeitos recebidos pela imaginação e emitidos pelos olhos do feiticeiro¹⁴².

Assim, a imaginação, por intermédio das paixões, faz com que o corpo se mova de modo empático e imitativo àquilo que vemos, sobretudo em resposta às emoções e movimentos. A teoria da expressão de Lomazzo consiste na aplicação deste princípio às representações pictóricas. Jean Juli Chai pontua que seu efeito é ainda mais poderoso, visto que “a fascinação derivada do olhar sobre uma obra de arte é ainda mais incisiva, pois resulta da nossa própria imaginação e não da força da

¹³⁹ AGRIPPA, *De occulta philosophia*, I, L, p. 180: “Fascinatio est ligatio, quae ex spiritu fascinantis per oculos fascinati ad cor ipsius ingressa pervenit”.

¹⁴⁰ Ibidem, I, L, p. 181.

¹⁴¹ Ibidem, I, L, p. 181.

¹⁴² Ibidem, I, L, p. 181-182.

alma de um encantador”¹⁴³. Como resultado, a influência da obra de arte é mais poderosa que a do encantador, pois provoca tal fascinação que a imaginação do observador é autoinduzida a manifestar aquilo que vê, sem a interferência de um agente externo.

É preciso que o pintor saiba combinar adequadamente as diferentes expressões (oriundas, por sua vez, de diferentes emanções planetárias) com o fim de fascinar o observador. Retratando diferentes emoções de modo ordenado e hierárquico, com o auxílio do discernimento, o artista é capaz de produzir efeitos psicológicos empáticos no fruidor, correspondentes às emoções que este observa na obra de arte, fazendo-o sentir as emoções representadas na pintura, processo que Lomazzo considera como o de maior sutileza e dificuldade.

Ao utilizar a explicação de Agrippa, o teórico milanês inevitavelmente reconhece a capacidade talismânica da arte, segundo a qual a obra se torna o último elo de uma cadeia de influências que emanam de Deus até o mundo material, onde as imagens das *Ideias* dão forma à matéria. Para Lomazzo, as obras exibem esse eco ou reflexo das *Ideias* divinas, ligadas por forças astrais que se manifestam fisicamente por intermédio da esfera da Alma. Sua aderência à concepção neoplatônica da beleza traz uma implicação importante: a *Ideia* concebida pelo artista é transmitida, através da pintura, ao espectador, a qual, enquanto expressão e manifestação da beleza suprassensível, é capaz de influenciar o fruidor a incorporar-la dentro de si mesmo, conduzindo e elevando sua alma até a contemplação da beleza divina em sua própria mente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da originalidade de suas ideias, sendo o primeiro teórico italiano a elaborar uma teoria da pintura sistematicamente inspirada pelo neoplatonismo, os escritos

¹⁴³ CHAI. Introduction, p. 30: “the fascination derived from looking at a work of art is even more forceful because it results from our imagination and not the strength of the enchanter’s soul”

de Lomazzo encontraram pouco impacto em seus contemporâneos. Sua proximidade com a filosofia oculta, aliada à obscuridade de sua escrita, ao deslocamento contextual do conteúdo de seu tratado e às suas tensas relações pessoais com artistas contemporâneos, teriam contribuído para o ostracismo de seus escritos¹⁴⁴. Seu *Ideia* seria reimpresso somente em 1785, em Bolonha, em uma época na qual o tratado era considerado pouco mais que uma curiosidade histórica¹⁴⁵.

A importância da obra de Lomazzo, entretanto, reside em seus desenvolvimentos teóricos e em seu esforço por atribuir à pintura uma dignidade intelectual. Ao demonstrar que a atividade e o propósito do pintor eram de natureza intelectual, e que o aspecto manual da pintura era apenas a execução de ideias concebidas mentalmente, Lomazzo estendia aos pintores a mesma dignidade desfrutada por homens de letras, contribuindo para uma mudança do estatuto social do artista¹⁴⁶.

Por outro lado, o tratado de Lomazzo serviu como uma síntese de um fenômeno que perdurou no decorrer do século XVI: a absorção, pela teoria da arte, de ideias metafísicas e esotéricas, transformando a pintura em uma arte não apenas dotada de complexidade intelectual, mas também espiritual. Como Erwin Panofsky destaca, o conceito de *Ideia* iria questionar, no decorrer do século XVI, as regras e leis às quais o século XV atribui um valor apriorístico e transcendentais ao sujeito e ao objeto:

o espírito do artista, ao qual se reconhecia o poder de transformar intuitivamente a realidade em *Ideia* e de proceder livremente a uma síntese do dado objetivo, já não tinha a menor necessidade desses “reguladores”, válidos a priori ou empiricamente estabelecidos, que constituíam por exemplo as leis matemáticas, a aprovação da opinião pública e os testemunhos dos autores antigos¹⁴⁷.

¹⁴⁴ TOLEDO, Gabriela Paiva. A reflection on the reception of Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea del Tempio della pittura. Figura: studies on the classical tradition*, v. 4, 2016, p. 87; CHAI. Introduction, p. 36.

¹⁴⁵ ACKERMAN. Lomazzo's treatise on painting, p. 318.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 317.

¹⁴⁷ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 68.

Ao contrário, o artista reivindicava o direito de acessar por si mesmo o “conhecimento perfeito do inteligível” que o termo *Ideia* passará a caracterizar entre os séculos XVI e XVII¹⁴⁸. A obra de Lomazzo é, portanto, um registro da fortuna das ideias promovidas pelos neoplatônicos renascentistas desde o final do século anterior, utilizando a filosofia oculta como um sustentáculo filosófico para sua teoria mágica das expressões, transmitidas sobre a obra por meio da imaginação do artista. As influências planetárias representadas pelos *motti* da alma e a *Ideia* do artista, impressas sobre a pintura e garantindo sua beleza, são projetadas ao fruidor estimulando a contemplação da beleza divina. Mais do que um artifício voltado à fruição estética, a pintura se torna uma ferramenta de elevação da alma até o divino.

Recebido em: 28/01/2022 – Aceito em 03/03/2022

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Gerald M.. Lomazzo's treatise on painting. *The Art Bulletin*, vol. 49, nº 4, 1967, p. 317-326.

AGRIPPA, Heinrich Cornelius. *De occulta philosophia libri tres*. Edited by Perroni Campagni. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992.

CAMILO, Giulio; ALMEIDA, Milton Jose de (Ed.). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Editora UNICAMP; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 217-315.

CHAI, Jean Julia. Introduction. In: LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, p. 1-41.

FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium*. The Text and a Translation, with an Introduction by Sears Reynolds Haynes. Columbia: University of Missouri, 1944.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 68.

_____. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998.

HANEGRAAFF, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, With an English translation by H. Rushton Fairclough. London and Cambridge, MA: William Heinemann LTD and Harvard University Press, 1942.

IAMBLICHUS. *De Mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 197-269.

LLOYD, A. C.. The later neoplatonists. In: ARMSTRONG, A. H.. *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 272 - 330.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

_____. *Rime: nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori & architetti*. In Milano: Per Paolo Gottardo Pontio, 1587.

_____. *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo: nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*. In Milano: Paolo Gottardo Ponto, 1590.

MAJERCIK, Ruth (Ed.). Introduction. In: *The Chaldean Oracles*. Text, Translation, and Commentary by Ruth Majercik. Leiden: Brill, 1989, p. 1-46.

NETTO, João Paixão; MACHADO, Alda da Anunciação (Trad.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523-524.

ØSTREM, Eyolf. Deus artifex and Homo creator: Art Between the Human and the Divine. *Creations*, 2007, p. 15-48.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PINO, Paolo. Diálogo sobre a Pintura. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002.

PINGREE, David. Some of the Sources of the *Ghayat al-hakīm*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 43, 1980, p. 1-15.

_____. (Ed.). *Picatrix: Ghayat al-hakīm*. London: The Warburg Institute - University of London, 1986.

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

TOLEDO, Gabriela Paiva. A reflection on the reception of Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea del Tempio della pittura*. *Figura: studies on the classical tradition*, v. 4, 2016, p. 71-105.

WALLIS, R. T.. *Neo-platonism*. London: Gerald Duckworth & Company Limited, 1972.

Os Leonardianos: Debates acerca da importância histórica da arte lombarda renascentista em Milão no século XVI*

The Leonardians: Debates about the historical importance of Lombardian Renaissance Art in Milan in the 16th century

Sara Tatiane de Jesus¹

RESUMO

Pretende-se analisar a trajetória artística de um grupo de pintores que tiveram suas obras inspiradas por Leonardo Da Vinci (1452-1519), sendo alguns deles: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernado Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (1470-1549), Giovanni Boltraffio (1467-1516), Bernardo Zenale (1455-1530). Para que assim, possamos problematizar o percurso artístico desses pintores para com sua produção, tendo Leonardo Da Vinci como parâmetro estético e conceitual, porém, verificando em suas produções as diversas interpretações de cada artista para aquilo que ele entendia, compreendia e pensava do que era a arte no contexto da época. Tendo em vista que, muitos desses artistas viveram a sombra de Leonardo, e somente foram atribuídos a eles obras que foram consideradas como: “cópias” e “plágios”, surgiu a necessidade, de compreender e problematizar o fazer artístico. Assim como, vislumbrar e repensar as inúmeras releituras que podem ser feitas de um mesmo ponto. Não obstante, acreditamos que o Leonardismo milanês foi muito mais que um movimento artístico copista, devido a sua relevância histórica, tendo em vista que o ambiente milanês, reagiu às propostas introduzidas e desenvolvidas pelos artistas lombardos com grande intensidade, “que transformou o Leonardismo no fenômeno mais representativo da cultura artística milanese das primeiras décadas do século XVI”².

Palavras-chaves: Lombardos, Leonardo Da Vinci, Milão.

¹ Mestranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Graduada em História-Licenciatura (UEMG -Divinópolis). Atualmente cursa mestrado na UFMG na Linha História Social da Cultura. <https://orcid.org/0000-0003-4980-0458> / sarastatiane@gmail.com

*TCC apresentado ao curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Divinópolis em 2019.

² BATTAGLIA, Roberta. **Da Vinci**. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 36

ABSTRACT

It is intended to analyze the artistic trajectory of a group of painters whose works were inspired by Leonardo Da Vinci (1452-1519), some of them being: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernardo Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (1470-1549), Giovanni Boltraffio (1467-1516), Bernardo Zenale (1455-1530). So that we can problematize the artistic path of these painters towards their production, having Leonardo Da Vinci as an aesthetic and conceptual parameter, however, verifying in their productions the different interpretations of each artist for what he understood, understood and thought of what he was. art in the context of the time. Considering that many of these artists lived in Leonardo's shadow, and only works that were considered as: "copies" and "plagiarism" were attributed to them, the need arose to understand and problematize the artistic making. As well as, glimpse and rethink the countless re-readings that can be made from the same point. Nevertheless, we believe that Milanese Leonardism was much more than a copyist artistic movement, due to its historical relevance, given that the Milanese environment reacted to the proposals introduced and developed by Lombard artists with great intensity, "which transformed Leonardism into the most representative phenomenon of Milanese artistic culture of the first decades of the 16th century".

Keywords: Lombards, Leonardo Da Vinci, Milan.

INTRODUÇÃO

Florença no século XV e XVI se apresenta como o berço do renascimento, graças à efervescência do comércio estrangeiro que trazia a essa pequena cidade, traços de outras culturas. A importação de manuscritos em latim e grego, vieram a se tornar um aporte para muitos estudiosos, pesquisadores e mecenas daquela época.

[...] Florença, naqueles anos, era o centro da cultura da Europa; partia-se da Alemanha para ali aprender as ciências e as artes, e as novidades

florentinas eram esperadas e lidas em Paris, pelos doutores da Sorbonne, como um novo Evangelho.³

O apoio dos mecenas, banqueiros e admiradores da arte, foi de extrema importância para o financiamento dos artistas naquele período, pois esse suporte se estendia desde remunerações, por meio de contratos com os artistas, assim como, propriedades, terras, cortesias e prestígio mediante a sociedade. O renascimento movimentou não somente o mundo das artes, da pintura, escultura e arquitetura, como também influenciou o pensamento dos intelectuais, pois o ser humano passa a ser valorizado, dentro de uma perspectiva do antropocentrismo. Ou seja, o indivíduo passa a ser admirado, estudado em sua forma anatômica, se iniciando assim, a valorização da sua imagem e representação.

O Renascimento durou, portanto, cerca de dois séculos e meio; local de nascimento, sobre tudo de algumas cidades-estados de Itália. São estas as coordenadas onde se deve procurar, e situar, embora com características bem definidas, o homem do Renascimento, ou seja, uma série de figuras, que nas suas atividades, específicas põem em prática, de modo análogo, características novas: os artistas, que não é apenas artífice de obras, de artes originais, mas que através da sua atividade altera a sua posição social, intervém na vida da cidade, especializa as suas relações com os outros; o humanista, o notório, o jurista, que se tornam magistrados, e que com seus escritos influem na vida política; o arquiteto que negocia com o príncipe para construir a cidade.⁴

É nesse contexto de efervescência intelectual e artística que surge Leonardo da Vinci, nascido na pequena aldeia Anchiano, localizada na comuna de Vinci na Itália em meados de 1452. Mesmo sendo filho bastardo, Leonardo consegue ascender em Florença anos depois, como pupilo de Verrocchio; aprendendo e aperfeiçoando novas técnicas, conquistando prestígio e fama graças às obras que confeccionou. Porém, devido à crescente onda reformista, que posteriormente, daria ascensão ao Padre Girolamo Savonarola⁵; Leonardo mediante as acusações

³ GARIN, Eugenio. **Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano**. Ed. UNESP. SP. 1993, p. 85

⁴ GARIN, Eugenio. **O Homem Renascentista**. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991, p. 11

⁵ Pregador na Florença renascentista que ficou conhecido por suas profecias, pela destruição de objetos de arte e artigos de origem secular e seus apelos de reforma da igreja católica.

de sodomia, se vê inclinado a deixar Florença em busca de um novo mecena, que pudesse financiar seus projetos, assim como se ver livre de tais das acusações.

Quando se pensa em Leonardo Da Vinci e toda a aura de gênio em torno dele, é difícil imaginar quem conseguiria superá-lo. Pois, criou-se uma aura divina em suas obras com o passar dos anos, (principalmente a partir do século XVIII-XIX) que ninguém, nem mesmo aqueles que aprenderam diretamente com ele, seriam capazes de superá-lo em termos de técnica, estilo e forma. Essa aura de gênio se alastrou principalmente durante suas idas e vindas a Milão⁶, onde passou boa parte da vida e criou sua oficina, desenvolvendo amplamente seus estudos, principalmente na área da engenharia de guerra. Leonardo, também se aventurou no mundo dos retratos e monumentos equestres para atender as demandas de Ludovico Sforza (1452-1508), como também no teatro, para entreter a corte milanese.

Ludovico Sforza era descendente da família Visconti no comando do Ducado de Milão, sendo sua mãe Bianca Maria Visconti. Seus pais foram considerados um grande casal do Renascimento milanês, pois tinham grandes ideias para melhorar a cidade, chegando até a solicitar ao arquiteto Filarete, um projeto de cidade ideal. Sob o ducado de Francesco Sforza, foram construídos o Castelo Sforzesco e o Ospedale Maggiore, também conhecido como *La Ca' Granda* e hoje sede da Universidade Estadual de Milão. Os pais de Ludovico deram início também às construções das igrejas de *Santa Maria delle Grazie* e *Santa Maria Incoronata*. O primogênito do casal, herdeiro do ducado depois da morte de Francesco, ampliou o castelo para torná-lo sua residência. É sob seu curto governo que foi construído também, a igreja de Santa Maria em *San Satiro*. No âmbito cultural, Milão no período sforzesco⁷, crescia em grande escala no mundo das artes, pois assim como seus vizinhos, Florença, Roma, Veneza e Pádua, Milão estava empreendendo financiamento á artistas de todas as áreas, assim como os Medicis faziam em Florença. Ludovico Sforza, se tornou um patrono da arte em Milão, o que fez com que Leonardo, atraído pela estabilidade e conforto, se sentisse

⁶ Leonardo chegou a Milão por volta de 1481-1482, retornando a Florença 1500 e regressa a Milão em 1506 até 1513.

⁷Período Governado pela família Sforza em Milão de 1395 até aproximadamente 1540.

atraído para aquele lugar, onde poderia estudar e trabalhar em suas pesquisas, mesmo que, muitos desses empreendimentos experimentais não chegassem a se concretizar de fato.

Com 125 mil habitantes, Milão tinha o triplo do tamanho de Florença. Em Florença, os Medicis apoiavam as artes, mas eram banqueiros agindo nos bastidores. Milão era diferente. Por duzentos anos ela fora não uma república mercantil, mas uma cidade-Estado feudal governada por ditadores militaristas que se autoproclamavam duques herdeiros – primeiro os Líderes da Família Visconti e, depois, os da família Sforza. Como suas ambições eram grandiosas, mas a legitimidade de seus títulos, muito frágil, os castelos estavam sempre repletos de cortesãos, artistas, atores, músicos, mestre de caça, governadores, domesticadores de animais, engenheiros e qualquer outro tipo de profissional ou adorno que pudesse lhes dar algum tipo de prestígio e legitimidade.⁸

Com o início da guerra entre Milão e França, muito do que era investido em arte e projetos ornamentais, foram interrompidos, pois Ludovico necessitava de todos os recursos necessários na guerra contra os franceses. Que naquele momento, detinham um poder militar superior em muitos aspectos, gerando apreensão em seus adversários. Não obstante, com o baixo investimento nos empreendimentos de Leonardo, assim como seu “salário”⁹ frequentemente atrasado¹⁰, encomendas como o monumento equestre, em homenagem ao pai de Ludovico, tiveram que ser interrompidos, definitivamente (devido à necessidade do cobre para produção de armas). Portanto, Leonardo se viu obrigado a procurar outros patronos. Com a invasão francesa e a prisão de Ludovico, Leonardo acabou por se entrelaçar com os franceses, e nesse momento sua fama já era conhecida, de forma que, ele se muda para França acompanhado de Francesco Melzi, onde permanece até o fim de sua vida.

⁸ ISAACSON, Walter. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 113-114

⁹O termo salário é utilizado aqui de forma anacrônica, pois não existia ainda essa nomeação nem mesmo a noção de pagamento na forma que entendemos hoje, as dinâmicas de pagamento nesse período eram muito particulares, dependendo exclusivamente da forma como os mecenas e artistas optavam por receber ou pagar por algum serviço. Sendo assim, para fins didáticos vamos nos apropriar desse termo, mas chamamos atenção para a complexidade da relação entre mecenas e artistas, ao qual Baxandall já evidencia em seu livro *Padrões de Intenção*.

¹⁰Sabemos dessa dinâmica de cobrança, pois Leonardo endereçava cartas a Ludovico solicitando sua remuneração e elencando dificuldades enfrentadas em seu ateliê devido a falta do pagamento em tempo hábil.

De acordo com a autora Stewart (2015), Milão passaria o restante do período moderno em conflito com ocupações estrangeiras, principalmente a francesa, e essas turbulências políticas “interrompiam redes tradicionais de patrocínio” como no caso dos artistas. Que desencadeou “êxodos temporários de artistas nas cidades, como em 1513, quando um número de artistas, incluindo Leonardo, deixou a cidade após a derrota final dos franceses¹¹”.

A ausência de um centro de corte estável, combinada com a instabilidade política produzidas por essas mudanças de regimes, os danos causados pela ocupação militar, e os conflitos maiores e lutas de poder e guerras italianas, certamente tinham um efeito amortecimento na produção cultural milanesa nesse período¹²

Podemos pensar em como as inúmeras habilidades atribuídas a Leonardo, fizeram com que se desenvolvesse, ao longo do tempo, uma aura divina sobre ele, e como essa aura, vez ou outra, pesasse sobre seu trabalho e principalmente sobre seus seguidores. A utilização do termo genialidade poderia ser atribuída ainda pelo grande movimento religioso que se tinha presente na Europa no século XVI, e que mesmo com a forte presença da corrente humanista, podemos vislumbrar como a presença de um Deus, ainda é forte nos escritos de Maquiavel em á “História de Florença”¹³, como também no próprio livro de Giorgio Vasari (1511-1574), em que ele utiliza em seu livro “Vidas dos Artistas”, palavras como: “dom” e “divino”, para descrever as habilidades de um artista.

Às vezes, de forma sobrenatural, uma única pessoa é milagrosamente brindada pelos céus com beleza graça e talento em tamanha abundância que o mais banal de seus atos se converte em algo divino e tudo que ela faz claramente emana de Deus, não da arte dos homens.¹⁴

¹¹[...] “triggered temporary exoduses of artists from the city, as in 1513 when a number of artists, including Leonardo, left the city following the final defeat of the French”. (Tradução minha). STEWART, Pamela A. V. **Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance**. Tese de Doutorado - University of Michigan. 2015, 7-8. Disponível em: [Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance. \(umich.edu\)](https://www.umich.edu/handle/2026.1/129222) Acessado em 11 de setembro 2021

¹² *idem*. **Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance**. In University of Michigan. 2015, p. 10

¹³ MAQUIAVEL. História de Florença. Ed. Martins Fontes. SP. 2007

¹⁴ VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Ed.1. São Paulo. 2011, p. 4

Não obstante, ainda hoje é usada a denominação “gênio”, em que algumas traduções significam “aptidão natural para algo; dom¹⁵” (sendo sua origem no latim: *ETIM lat. genĭus,i*, ou divindade tutelar; porção espiritual de cada um; graça; inspiração, talento). Essa classificação, conforme veremos adiante, ainda hoje, séculos após a utilização de Vasari é utilizada. Portanto, não estamos tão distantes de Vasari quando optamos por usar denominações como essas, para descrever personalidades históricas, ao contrário, mostra como ainda estamos presos a conceitos antiquados que refletem diretamente nosso julgamento de valor sobre uma determinada obra ou indivíduo.

Diante do mito de Da Vinci, que aliás se estabelece bem tardiamente e de modo muito pouco útil para a compreensão histórica de um homem e de uma época, convém tentar definir com a maior exatidão possível sobre tudo o lugar que ele realmente ocupou no seu século.¹⁶

A palavra genialidade nos remete um ser acima do humano, alguém abençoado por uma graça, poder ou habilidade que os demais não possuem, ela separa o indivíduo do real, do tangível, e o coloca no campo do divino e glorioso. Distanciando assim, todos a sua volta, que não são agraciados com essa “benção”, colocando o sujeito em um “pedestal de mármore” em que não se existem falhas, somente acertos. Em seu livro sobre Da Vinci, Walter Issacson afirma que “[...] devemos ter cuidado com essa palavra. Ao darmos a Leonardo o rótulo de gênio, estranhamente o minimizamos, dando a entender que foi tocado por uma iluminação divina”¹⁷. A genialidade, muitas vezes usada como um elogio a uma determinada pessoa, pode sim, no caso dos artistas, ser uma forma de diminuir todo o percurso e a labuta que o artista enfrentou para conquistar e confeccionar suas obras, pois não existe esforço nem trabalho em algo que já está “dado” pelo divino. O artista é apenas um receptáculo de algo maior do que ele, sua habilidade vem dos céus, logo não pertence a ele.

¹⁵ Gênio. Disponível em:

<https://www.google.com/search?lr=&biw=1366&bih=657&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=g%C3%AAnio>. Acessado em: 04 de novembro 2019.

¹⁶ GARIN, Eugenio. **Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano**. Ed. UNESP. SP. 1993, p. 82

¹⁷ ISAACSON, Walter. **Leonardo Da Vinci**. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 21

Leonardo quase não frequentava a escola e mal sabia ler em latim ou fazer uma conta de divisão. Sua genialidade era o tipo que somos capazes de entender, do tipo que tiramos lições. Baseava-se em habilidades que podemos almejar desenvolver como a curiosidade e a observação incansável. Ele tinha uma imaginação tão fértil que chegava a flertar com os limites da fantasia [...].¹⁸

O gênio dentro de Leonardo era humano, e havia sido forjado por vontade, ambição própria e oportunidades, pois sua genialidade não vinha do fato de ele ser um recipiente divino de uma mente com poder de processamento que nós, meros mortais, não somos capazes de compreender. Pois, assim como nós, conforme aponta Issacson, Leonardo deixou uma trilha de projetos inacabados, entre eles estavam o modelo de argila da estátua de um cavalo que posteriormente, com a invasão dos franceses a Milão em 1499, arqueiros reduziram a ruínas. A cena da Adoração e o mural de uma batalha foram abandonados, assim como máquinas voadoras que jamais voaram, tanques que jamais saíram do lugar, um rio que jamais foi desviado e páginas de tratados que nunca eram compilados para publicação.

A RELAÇÃO ALUNO E MESTRE

A relação entre Mestres da pintura e alunos aprendizes na Itália era bem comum no século XV e XVI. O ensino-aprendizagem acontecia no ateliê do pintor mestre que recebia seus pupilos em tempo integral para trabalhar e estudar. Os alunos não se prendiam somente ao ensino da pintura, escultura e etc; mas aprendiam todas as formas de arte que o professor estivesse disposto a ensinar. Podemos verificar isso em alunos como Michelangelo, que não somente foi um pintor como também escultor. O período de aprendizado dependeria do aluno caso ele quisesse permanecer no local por mais tempo do que o necessário, ou da corporação que poderia julgar se ele já estava apto a se tornar mestre independente. No caso de Leonardo, ele foi um dos alunos de Verrocchio que mais tempo permaneceu no ateliê, cerca de dez anos. Podemos inferir que, talvez

¹⁸ *idem*. **Leonardo Da Vinci**. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 22

essa permanência esteja ligada, ao fato dele ter somente se ingressado no ateliê com dezessete anos, tendo em vista que, normalmente os alunos entravam com doze anos.

As oficinas ocupavam um lugar importante que, nas ruas das cidades, se divisava com facilidade. Era aí que as pessoas se forneciam de todos os objetos uteis [...]. As oficinas eram extremamente numerosas em cidades como Florença, Veneza e Milão [...].¹⁹

Um dos primeiros trabalhos feitos por Leonardo juntamente com seu Mestre Verrocchio foi quadro “O batismo de Cristo” na metade da década de 1470. Era típico que os alunos ajudassem seus mestres nas confecções de encomendas, principalmente para uma produção em grande escala. Quando Leonardo fundou sua oficina em Milão por volta de 1490, a serviço de Ludovico Sforza, ele segue os ensinamentos que aprendeu com Verrocchio, desenvolvendo uma linha de montagem com desenhos minuciosos. Os artistas milaneses, em sua maioria desenvolveram diversos quadros, alguns dentro do ateliê de Leonardo. Outras obras, já haviam sido feitas anteriormente a presença de Da Vinci²⁰. Pois, alguns dos artistas Lombardos já eram mestres formados antes mesmo de se ingressarem na *bottega*, como: Bernardo Luini, Bernardo Zenale, Marco d’Oggiono. Outros alunos vieram a desenvolver suas obras fora da oficina posteriormente, quando conseguiram o título de mestre. Até mesmo o crítico da arte Kenneth Clark fala sobre os leonardianos terem um estilo: “Cesare fez algumas alterações na paisagem, que é característica de seu estilo”²¹, porem lamenta por termos “poucos testemunhos sobre os estilos individuais de cada um deles”²²

Segundo Issacson, para ganhar dinheiro, Leonardo às vezes ajudava os aprendizes a produzir peças como se estivesse em uma “linha de montagem”, típico do ateliê de Verrocchio. As obras circulavam entre mestre e pupilo por meio de uma técnica de recortar e colar que envolve tanto desenhos

¹⁹ GARIN, Eugenio. **O Homem Renascentista**. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991, p. 171-172

²⁰Existem contratos ainda preservados hoje, das transações entre alguns artistas lombardos e mecenas para confecções de obras. Boltraffio e Luini, foram pioneiros em receberem encomendas por parte dos patronos, antes e depois de Leonardo.

²¹ CLARK. Kenneth. **Leonardo da Vinci**. Ed. Ediouro. 1939, p. 223

²² idem. **Leonardo da Vinci**. Ed. Ediouro. 1939, p. 209

detalhadíssimos quanto esboços, estudos e rascunhos. Ou seja, um trabalho colaborativo. Leonardo fazia a composição e esboços. Os alunos então os redesenhavam perfurando o papel e trabalhavam juntos na pintura na versão final, em geral com Leonardo acrescentando os próprios toques e fazendo correções. Havia variações e estilos diferentes que podem ser identificados em uma mesma tela. Um visitante de seu ateliê descreveu como: “dois dos pupilos de Leonardo estavam pintando alguns retratos, aos quais ele vez por outra acrescentava um toque”²³. Os aprendizes e alunos de Da Vinci não eram meros copiadores de suas imagens; uma exposição no Louvre²⁴ realizada em 2012 exibiu versões das obras-primas do mestre feitas por eles, muitas inclusive são variações produzidas ao mesmo tempo em que as originais, indicando que ele e os colegas exploravam juntos várias abordagens alternativas para a pintura planejada.

Gian Giacomo Caprotti, conhecido e apelidado como Salaí²⁵, foi o primeiro aprendiz de Da Vinci. Salaí mudou-se para juntamente de Leonardo em Milão dia 22 de julho de 1490, quando tinha dez anos de idade. E a partir daí, (apesar de seu comportamento) ele conseguiu desenvolver alguns quadros, que denotam e sua técnica a capacidade artística ainda em formação. Em uma das obras atribuídas á Salaí, intitulada *Monna Vanna*, podemos perceber uma reinterpretação de Monalisa. Os braços alinhados na frente do corpo, o sorriso enigmático, as paisagens no fundo representando as montanhas, nos remetendo ao seu conhecimento de perspectiva e profundidade. Assim como, o corpo proporcionalmente alinhado conforme as leis anatômicas tão estudadas por Da Vinci. Salaí utilizou das técnicas aprendidas com Leonardo, para conseguir desenvolver essa obra. Para alguns, Salaí era apenas uma versão ruim de Leonardo, como afirma Walter Isaacson: “Salai nunca passou de um artista medíocre e produziu poucas telas originais”²⁶. Porém, talvez essa seja uma análise reducionista; Salai precisa ser analisado com base em sua própria

²³ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 258

²⁴ Fiorani. “Reflections on Leonardo Da Vinci Exhibitions in London and Paris”; Delieuvin

²⁵ Seu apelido significa “The Devil”, devido a seu habito de furtar e fazer bagunça.

²⁶ idem. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p.155

produção, respeitando aquilo que ele produziu e até onde ele foi capaz de ir. Se forcarmos no que o artista deixou de fazer, ao invés de nos ocuparmos com o que realmente foi feito, estaremos perdendo a oportunidade de analisar inúmeras obras, em relação a dados quantitativo.



PINTURA 1 – CAPROTTI, Gian Giacomo. Monna Vanna. 477 × 640 cm. Sec. XVI. Louvre.

Paris. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Vanna.jpg>.

Acessado em: 16 de junho 2019.

Analisar o artista com base em seu trabalho, não significa retirá-lo de seu contexto social e histórico. Pois, compreender o contexto de Salái é de suma importância, pois ele somente conseguiu se tornar um artista devido a seu contato com Leonardo, tendo em vista que ele não vinha de família abastada, nem ligada ao ramo da pintura. Entretanto, isso não significa que para engrandecer ou ressaltar os feitos de Leonardo ao longo do tempo, precisamos necessariamente, subjugar os demais artistas que tiveram resultados distintos dos dele. Pois, para muitos *Monna Vanna*, talvez, seja apenas uma versão mais escandalosa de Monalisa. Devido ao corpo exposto e sexualizado da figura feminina, os cabelos presos e um penteado sem a castidade do véu sobre os cabelos, olhando

diretamente para o observador. São traços particulares de Salaí, comparado a Gioconda. Ele ressignificou a Monalisa, acrescentando ou retirando aquilo que ele considerou que faltasse na obra de Leonardo. Podemos verificar em *Monna Vanna*, um pouco mais de sensualidade e menos enigmas. Isso nos denota sua originalidade e seu olhar sensível aos detalhes que lhe interessam. Sendo assim, Salaí pode ser considerado o primeiro Leonardiano, e para além disso, um artista lombardo.

O IDEALISMO ARTÍSTICO RENASCENTISTA

O fazer artístico no renascimento se detinha a um conceito, esse conceito orientava os pintores a produzirem suas obras. Tinha-se o ideal²⁷ de se “copiar” a natureza, ou seja, representar as coisas como elas realmente são, ou da forma que nós a enxergamos. Com isso, temos o desenvolvimento dos estudos no campo anatômico, botânico, geológico, dentre outros. Esse conceito de copiar as coisas ao seu redor, natureza, objetos e pessoas, era entendido como uma forma do artista aperfeiçoar sua técnica, pois ele teria o modelo para analisar de diferentes ângulos e ser o mais fiel ao representar o indivíduo/objeto pintado.

A ideia de imitação da natureza é a mais antiga das definições de arte e aquela que vive ainda nos estratos inferiores da cultura. Natureza tem muitos significados. Se a entendermos como mundo físico externo, é evidente que uma sua cópia seria útil e que a fotografia é um meio muito mais eficaz que a pintura para fazer essa cópia. Se, por outro lado, se entende por natureza o carácter das coisas tal como se revela a imaginação do artista, então é evidente que, em arte, se trata de criação e não de imitação da natureza. E, neste caso, existe também uma preciosa sugestão no princípio de imitação da natureza como oposição do conceito de naturalidade ao de artifício, que nunca produz uma obra de arte. O importante é sublinhar que a segunda natureza, ou a natureza paralela, que é própria da arte são sinônimos ilustrativos daquele conceito segundo o qual a imaginação artística não trabalha

²⁷Esse ideal carregava consigo algumas contradições, pois, por mais que existisse a preocupação de ser fiel a natureza e ao objeto representado, na prática o artista desenhava, pintava e esculpia através da idealização do ser ou do objeto. Ou seja, a representação do real não ocorria de forma fiel, ou “fotográfica”, e sim do jeito que deveria ser idealmente, presando por aspectos relacionados a beleza e a proporcionalidade, e não necessariamente a realidade fidedigna da coisa em si.

no vazio, mas está impregnada de sentidos e de sentimentos que pertencem à natureza do homem²⁸.

O termo “cópia” é citado inúmeras vezes no tratado da pintura de Leonardo e também de Leon Batista Alberti. Hoje, o conceito de cópia que nos é apresentado, é diferente do conceito de cópia que se tinha no século XV-XVI. No renascimento, o aluno copiava do mestre não somente para apreender as diversas técnicas de pintura, ele copiava, pois muitas vezes não havia um modelo original para ser pintado, não havia o pássaro ou rochedo ao alcance dos jovens pintores. Assim como, os modelos humanos eram financeiramente inviáveis, pois era exigido pagamento para se ficar horas posando, muitas vezes caracterizados ou nus. Imaginar como poderiam ser as coisas não era um caminho aconselhável, já que o primordial nesse período, era justamente imitar a natureza o mais próximo possível da realidade. Sendo assim, o confiável e aconselhável, era pintar a partir de modelos feitos dos mestres. Leonardo e Alberti, eram contra permanecer somente nesse primeiro estágio do aprendizado, pois Leonardo era um exímio observador, como é bastante conhecido. Sendo assim, se ele queria pintar um rochedo, ele o estudava por longo tempo, considerando aspectos geológicos observando suas características e formas. Sendo visível em sua obra a “Virgem dos Rochedos”, onde ele estudou longamente as rochas e suas ramificações, para chegar nos resultados da pintura que temos hoje. Alberti cita sua opinião acerca do ato de copiar a partir de um modelo pronto:

El que se dedique á copiar las obras de outro, por ser, mas fácil que copiar del natural, respecto de que en la pintura estan los objetos firmes, mas bien quisiera yo que se ejercitara en copiar obras de escultura, aunque fuesen medianas, que nas pinturas, aunque fuesen muy buenas. Porque copiando un cuadro, solo aprendemos á imitar y sacar un traslado parecido; pero copiando del modelo, aprendemos á imitar y estudiamos al mismo tiempo el efcto de las nubes, para lo cual ayuda mucho el mirarlas con los ojos algo cerrados al traves de las pestanas, para que parezcan algo mas oscuras las luces²⁹.

²⁸ VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Ed. 70. Lisboa, Portugal. 2007, p. 25

²⁹ “O que se dedica a copiar os trabalhos de outro, por ser mais fácil que copiar do natural, em relação ao qual na pintura são os objetos firmes, mais gostaria que fosse exercido em copiar obras de escultura, apesar de serem médias, que pinturas, mesmo que fossem muito boas. Porque copiar uma imagem, só aprendemos a imitar e fazer uma transferência semelhante; mas copiando do modelo, aprendemos a imitar e estudar ao mesmo tempo o efeito dos nus, para o

A partir disso, não podemos nos equivocar ao ponto de achar que o conceito de cópia que temos hoje, se assemelha ao conceito de cópia do renascimento no século XV e XVI. “Copiar” a partir de pinturas prontas, para os pintores muitas vezes era a única alternativa para se produzir certos temas, principalmente temáticas religiosas. Por isso, muitos pintores e escultores visitavam Roma, para vislumbrar os grandes modelos arquitetônicos e pinturas, como por exemplo Filippo Brunelleschi³⁰. Ao deduzirmos que os artistas que pintavam a partir de um modelo pronto feito por outro artista eram meros copiadores no sentido contemporâneo da palavra, estamos alegando que todos os pintores renascentistas são copiadores. Pois, afinal o renascimento não significa um resgate aos clássicos? Basear-se nos modelos greco-romanos? Reviver o passado? Ou seja, um método de estudo, uma forma de aprender, criada pelos pintores do passado, pode ser simplesmente reduzida “a cópia” e “original”? Percebesse que, a não problematização dos conceitos pode levar, inequívocos por parte dos pesquisadores e em alguns casos, guiando-os a um reducionismo prático e anacrônico. Fazendo com que ainda hoje, figuras históricas do mundo da arte permaneçam esquecidas, subjugadas por esse fazer histórico crítico e excludente.

OS LEONARDIANOS

A autora Roberta Battaglia afirma que “[...] os aprendizes, [...] não tiveram uma real identidade artística fora do relacionamento de trabalho com o Mestre”³¹. Apontando que os pintores que ali conviviam e desenvolviam suas obras na *bottega*, apenas reproduziam cópias, sem aprimoramento individual que fosse voltado para desenvolver uma técnica própria. Ou seja, as preocupações giravam em torno apenas em copiar as pinturas de Leonardo de forma serial. Esse tipo de

qual ajuda muito olhar para eles com os olhos meio fechados pelos cílios, para que as luzes pareçam mais escuras”. (Tradução minha). ALBERTI, Leon Bautista. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta **Real**. Madrid. 1827, p. 257.

³⁰ Filippo Brunelleschi foi um arquiteto e escultor renascentista que construiu a cúpula da Igreja Santa Maria del Fiore em Florença na Itália.

³¹ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 23

afirmação se apresenta um tanto quanto problemática, se pensarmos que, o fato de um aluno estar em um ateliê e aprender com um mestre das artes, não significa que um dia ele não possa ascender ao título de mestre, e ser independente, se igualando ou superando seu predecessor.

O próprio Leonardo teve um mestre que o ensinou, assim como boa parte dos pintores renascentistas, como: Donatello e Michelangelo e etc. Não obstante, não vemos esse tipo de alegação para com os demais pintores. Alguns Leonardianos produziram poucas telas em vida, mas o próprio Leonardo também não produziu uma grande quantidade, como também, praticamente não conseguiu entregar boa parte de suas encomendas. E se analisarmos a qualidade das produções dos leonardianos, basta-nos pensarmos que boa parte das obras desses artistas, foram atribuídas à autoria de Leonardo, e somente recentemente descobriram que quase todas elas pertenciam aos artistas Lombardos.

[...] se estibió mucho en milan el estudio de las bellas artes, y fue deshaciendose poco á poco la academia establecida, en la cua habian salido sobresalientes en la pintura Francisco Melzi, Cesar Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Vegiono, Antonio Boltraffio, Paulo Lomazo y otros Milanese, que todos seguian la escuela de Vinci; de tal manera que muchas veces no solo entonces, sino tambien ahora se estimaron y vendieron muchas obras [...]³²

Para um observador desatento, olhando de uma forma geral para os quadros e as técnicas desenvolvidas dentro da *bottega* de Leonardo, poderia parecer, muitas vezes, que as produções ali confeccionadas remeteriam apenas a um único autor. Tendo em vista que a pintura renascentista no século XVI seguia seus dogmas, e adotava técnicas semelhantes em um âmbito geral, tendo em vista, que o tratadismo era um preceito já difundido. Por isso, alguns quadros pareciam-se semelhantes em sua composição. Porém, quando analisamos quadro por quadro, podemos chegar à conclusão que: “mesmo baseadas nos modelos, nos

³²[...] o estudo das belas artes foi muito estimulado em Milão, e a academia estabelecida foi gradativamente desmembrada, na qual Francisco Melzi, César Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino e Marco Vegiono haviam se destacado na pintura. Antonio Boltraffio, Paulo Lomazo e outros Milanese, todos seguindo a escola Vinci; de tal maneira que muitas vezes não só então, mas também agora eles foram estimados e venderam muitas das suas obras. (Tradução minha). VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Madrid. 1827, p. XI.

ensinamentos teóricos do mestre, as interpretações de cada aluno tinham importância, a ponto de permitir distinguir de vez em quando sua paternidade do trabalho”³³.

A título de exemplificação pensemos no jovem Giovanni Antônio Boltraffio, que segundo Vasari “foi uma pessoa pratica e conhecedora”³⁴. Ele se ingressou na *bottega* de Leonardo quando tinha aproximadamente vinte anos, permanecendo ao lado de Da Vinci por uma década, e “foi o interprete mais inteligente sensível das novidades leonardianas”³⁵. Boltraffio produziu “A Virgem com o Menino” em 1490, onde utilizou do fundo das janelas para incrementar com uma paisagem, causando profundidade a obra, sendo uma opção altamente decorativa, que se torna evidente na maneira como os perfis da Virgem e do Menino adentram no fundo escuro. Adequando-se perfeitamente entre as duas janelas em forma de arcos, nos remetendo a seu domínio das noções de perspectiva. A Boltraffio é atribuída também a Virgem da Flor, do Museu *Poldi Pezzoli*, com data da metade da década de 1480.

Francesco Melzi ficou conhecido como o pupilo “favorito” de Da Vinci. Melzi, se destacou em vida por produzir uma quantidade significativa de obras, como também, por ajudar Leonardo na confecção de suas obras no final de sua vida, quando uma possível doença atacou a capacidade motora de Leonardo. Melzi teve grande prestígio ao ponto de receber uma remuneração fixa em 1516 do rei da França Luis XII³⁶. Melzi se tornou mestre, teve alunos e adquiriu seu próprio ateliê, sendo um de seus alunos Girolamo Figino (1524-1569), que tinha como característica o uso de cores fortes em suas obras e presença do claro e escuro como contraste entre os personagens, como no caso de sua obra Salomé recebendo a cabeça de São João Batista, produzida por volta de 1530-1535.

³³ BATTTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 22

³⁴ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. Ed.1. São Paulo. 2011. Pag. 452.

³⁵ *idem*. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 22

³⁶ *Ibidem*, p. 36



PINTURA 2 – BOLTRAFFIO, Giovanni Antônio. A Virgem com o Menino. 83 x 63. 1490.
Szépművészeti Museu. Budapest, Hungary. Disponível em:
<<https://www.flickr.com/photos/61538883@N04/6037557302>>. Acessado em: 16 de junho
2019.



PINTURA 3 –FIGINO, Girolamo. Salomé recebendo a cabeça de São João Batista. Óleo no
painel. 39,8 x 31 cm (15 11/16 x 12 3/16 pol.). 1530-1535

Francesco Melzi é um exemplo quando pensamos na real identidade artística dos Leonardianos, pois ele conseguiu desenvolver seu estilo próprio, mesmo trabalhando ao lado de Leonardo, e após sua morte teve seu ateliê atuando como mestre e recebendo encomendas. A pintura de Francesco Melzi se projeta diante de nós com uma intensidade de cores, casando o azul o vermelho e o laranja, ele se aventura em suas pinturas com cores fortes, sendo extremamente detalhista quanto aos adornos da peça das roupas de seus personagens, sendo visível em sua obra “Vertumnus and Pomona”, confeccionada entre 1518-1528.



PINTURA 4 – MELZI, Francesco. Vertumnus and Pomona. Altura: 186 cm; Largura: 135,5 cm. 1517 a 1520. Museu Staatliche, Disponível em: Berlim.

[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Melzi - Vertumnus and Pomona.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Melzi_-_Vertumnus_and_Pomona.jpg) Acessado em:

11 de setembro 2021

Leonardo recebia visitantes em sua oficina e tinha um grande número de alunos e com isso, a difusão de seu trabalho e técnica, chegavam aos ouvidos dos grandes mecenas e dos apreciadores de arte. Durante o período final de sua vida, Leonardo inspirou Rafael Sanzio, a quem já havia conhecido durante a sua permanência em Florença. Essa inspiração de Leonardo, para com Rafael,

evidenciou-se no dramático claro-escuro que caracteriza o estilo tardio³⁷ de Rafael em obras como Sagrada Família de Francisco I e a Transfiguração.

Depois do anúncio do nascimento de um estilo pós-clássico, “feito” por Rafael, foram os novos alunos romanos: Giulio Romano, Giovane Francesco Penni e Polidoro Caravaggio, que prosseguiram o processo de reinterpretação da arte Leonardiana. Entretanto, para alguns autores como Roberta Battaglia, esses artistas “ironicamente, acabaram criando uma linguagem cheia de exageros e uma ênfase trágica que se revelaria, em muitos aspectos, oposta àquela de Da Vinci”³⁸ (mais tarde iríamos entender que esses “exageros” estavam ligados ao movimento maneirista). Porém, essa é uma afirmação problemática, se pensarmos que essa era apenas mais uma das muitas formas de interpretar e reinterpretar Leonardo. Pois, o artista tende a pintar aquilo que lhe toca, absorvendo e introjetando em sua obra aquilo que lhe interessa, aperfeiçoando sua técnica e desenvolvendo métodos próprios. Portanto, se inspirar em Leonardo enquanto referência para produção de obras de arte, não significa reproduzir novamente o que ele fez. Pois, aonde se enquadraria a visão pessoal do artista e a sua própria capacidade inventiva? Se tudo se resumisse a recriar o que já foi feito por alguém, aonde caberia à originalidade e a inovação?

Releitura no âmbito do Fazer Artístico significa fazer a obra de novo, acrescentando ou retirando informações. Não é cópia. Cópia é a reprodução da obra. Reler uma obra subentende adquirir conhecimento sobre o artista e contextualização histórica. É uma nova visão, uma nova leitura sobre a obra já existente, uma nova produção com outro significado. O produto final da releitura pode levar ou não ao reconhecimento da obra escolhida. Reler é interpretar a obra, é colocar sua visão de mundo, suas críticas, sua linguagem e suas experiências sobre a obra escolhida³⁹

³⁷ BATTTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 37

³⁸ BATTTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 37

³⁹ RANGEL, V. B. *Releitura não é cópia: Refletindo uma das Possibilidades do Fazer Artístico*. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 48, 2012. DOI: 10.5965/2358092503032004033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2534>. Acesso em: 11 set. 2021. Acessado em: 11 setembro 2021

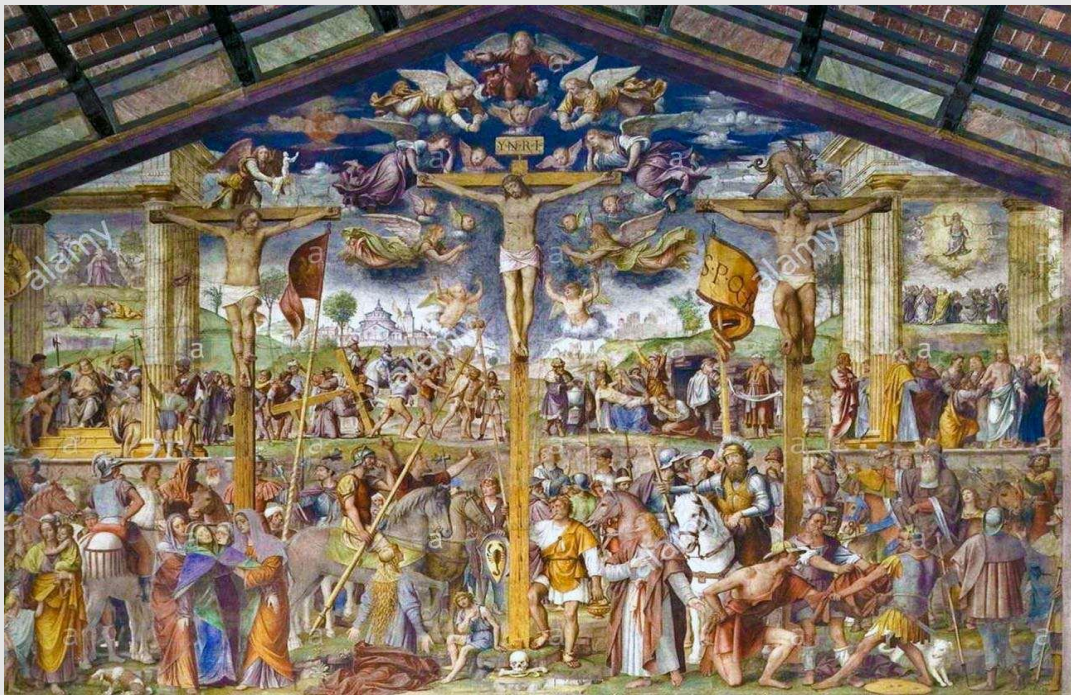
Rafael por sua vez, não deixou de ser inspirado por Leonardo, e ainda sim, desenvolveu técnicas próprias e um estilo característico, tendo resultados distintos. Rafael revela sempre uma grande atenção ao definir os traços externos da figura que ele retrata, sendo mais atencioso na descrição dos trajes e das jóias como no caso de *Madalena Doni*. Não obstante, as luminosas vistas campestres da Toscana, diante das quais se sobressaem com destaques às figuras, estão muito distantes do misterioso cenário em que foi inserida *La Gioconda*. Rafael opta por utilizar em suas obras, em sua primeira fase, cores fortes, como vermelho e azul intercalando cores e seus contraste, utilizando menos sombras e valorizando os contrastes e a iluminação, assim como o artista lombardo Francesco Melzi, em sua obra *Vertumnus and Pomona*.

O sorriso que anima quase imperceptivelmente a figura feminina da Gioconda, em que a reação da mulher é deixada propositalmente ambígua, sem emoções salientes, não foi usado pelo pintor de Urbino, que preferiu uma situação emocional de interpretação mais clara e direta⁴⁰

Estar ingressado em um ateliê e aprender com um mestre da pintura não determinará a forma como o artista irá pintar pelo resto de sua vida. Os estudos em um ateliê são a base para um artista em formação, aprender as principais técnicas e regras utilizadas por pintores que já possuem a titulação de mestre, e consequentemente, já detém um ateliê próprio. Quando o aluno adquire pratica e segurança em seu trabalho, é natural que ele desenvolva uma maneira própria. Existem exemplos famosos em que o artista cria novas formas de pintar e novas técnicas, como é o caso de Leonardo e seu *Sfumatto*. Com a formação finalizada no ateliê, nada impede que o pupilo utilize em suas futuras obras, técnicas e modelagens dos quais seus mestres não ensinaram, ou até mesmo, não aprovariam. Pois, pressupõe-se que os mesmos, já desenvolveram os estudos considerados básicos para conseguirem se apropriar de novos conceitos, e consequentemente, produzirem inovações.

⁴⁰ BATTTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 136

Apesar da arte renascentista ser considerada uma arte “fechada” em si, com regras de proporcionalidade, perfeição e representação do natural, não significa necessariamente que os artistas, na prática, ficavam presos ao estilo pré-estabelecido. Devemos pensar nessas regras como um parâmetro geral da arte, dentro daquele período e naquela região da Itália. E jamais deduzir com certeza que isso significava uma maneira absoluta e única do fazer artístico. Bernardo Luini, sendo um dos artistas que trabalhou com Leonardo, desafiou os ensinamentos explícitos de Da Vinci, ao pintar o afresco á *Gólgota*, em 1529 em *Santa Maria degli Angioli* em Lugano. Luini optou por retratar os personagens de forma que eles não estivessem somente acima dos olhos, do expectador, mas também abaixo dele. Luini preencheu todo o cenário com inúmeros personagens que ocupavam o cenário de forma proporcional, mas sem uma organização precisa das formas em seu espaço.



PINTURA 5 - LUINI, Bernardino. Gólgota. Afresco. Santa Maria degli Angioli. 243mm × 318mm. Lugano. 1529.

Sendo assim, para Leonardo cometer esse “erro” de retratar os personagens acima dos olhos, e os indivíduos organizados uns encima dos outros “era o

cumulo da estupidez”. Em seu livro o “Tratado da pintura”, Da Vinci deixa claro sua opinião referente a isso:

Por que o posicionamento de figuras umas acima das outras deve ser evitado: há um costume universal, seguido por aqueles que pintam em paredes de capelas, que em muito deve ser abominado. Eles retratam uma cena com sua paisagem e construções em um nível e então vão para cima e fazem outro, mudando o ponto de visão, e então mais um terceiro e um quarto de tal modo que uma parede parece ser feita com quatro pontos de visão, o que é o cumulo da estupidez (“*somma stupidità*”) por parte desses mestres. Nós sabemos que o ponto de visão deve corresponder á altura dos olhos de quem vê a cena⁴¹.

Pela data que foi confeccionada o afresco, Leonardo já havia falecido (1519). Sendo assim, Luini já era mestre e já havia encerrado seus estudos, de forma que, podemos imaginar que ele tinha conhecimento da técnica de Leonardo. Pois, o próprio já havia empregado essa técnica em “A Última Ceia” que foi produzida entre 1494-1497. Bernardino para alguns autores é visto como um dos maiores pintores de Milão, juntamente com outros Leonardianos:

[...] Bernardino Luini era giàuno dei maggiori pittori di Milano; dopo la definitiva sconfitta di Francesco I a Pavia nel 1525 e il ritorno di Francesco II Sforza e dopo l'uscita di scena di Cesare da Sesto nel 1523, di Andrea Solario e di Marco d'Oggiono nel 1524 nonché di Bernardo Zenale nel 1526, sem-bra essere stato il pittore più attivo insieme a Giampietrino e a Cesare Magni e, fra questi, quello più spesso impegnato in commissioni acarattere pubblico. Inevitabilmente si doveva avvalere di una bottega ditipo moderno in grado di attenersi fedelmente al suo stile. ⁴²⁴³

Entretanto, Da Vinci era incisivo quanto a determinadas técnicas como no caso na produção de obras que envolvessem a superfície de uma parede, de forma que

⁴¹ DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, Nj, 1956), no. 265 (Cod.Urb.47 r & v). Tradução de E.H Gombrich.

⁴² CALDERARI, Lara. QUATTRINI, Cristina. *Novità per Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano*. Revista Archivio Storico Ticinese, p. 80-81. Disponível [\(1\) \(PDF\) Novità per Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano | Cristina Quattrini - Academia.edu](#) em: Acessado em 11 de Setembro 2021.

⁴³ Bernardino Luini já era um dos maiores pintores de Milão; após a derrota definitiva de Francesco I em Pavia em 1525 e o retorno de Francesco II Sforza e após a partida de Cesare da Sesto em 1523, de Andrea Solario e Marco d'Oggiono em 1524 e de Bernardo Zenale em 1526, ele foi o pintor mais ativo junto a Giampietrino e Cesare Magni e, dentre eles, o mais frequentemente envolvido em comissões de assuntos públicos. Inevitavelmente, era necessário usar uma oficina de estilo moderno, capaz de aderir fielmente ao seu estilo. (Tradução minha)

Gombrich⁴⁴ em seu livro “Os usos das imagens”, explana que graças aos “preconceitos” de Leonardo, as maiores criações italianas na pintura foram ridicularizadas dentro do círculo de Pierro dela Francesca no corte de S. Francesco em Arezzo.

Se você me perguntar: como devo pintar em uma parede a vida de um santo que é dividida em diversos incidentes? Minha resposta é a de que você deve colocar o primeiro plano a altura dos olhos de quem vê a cena e naquele plano representar a primeira cena em tamanho grande, e então diminuir as figuras e construções nas várias colinas e planos, e, enquanto faz isso, estabelece o ambiente par a história inteira. E quanto ao resto da parede, encha-a com grandes arvores, relacionando-as às figuras, ou com anjos, se eles combinarem com a história, ou quem sabe pássaros e nuvens. Se você fizer de outra maneira, estará esforçando-se em vão, e todo o seu trabalho irá por água abaixo⁴⁵.

SALOMÉ OU SALOMÉS?

Os pintores Giampetrino, Cesare de Cesto e Andrea Del Solario, retrataram a história bíblica de Salomé, conforme consta no livro de Mateus (14:1-13) e Marcos (6:16-30)⁴⁶. Sendo a temática da morte de Joao Batista, extremamente recorrente na cultura visual italiana, podendo ser encontrada, inúmeras releituras desse evento, nas obras de vários artistas. Na obra de Cesare, podemos verificar Salomé em um vestido vermelho quente⁴⁷, essa cor pode ser interpretada como

⁴⁴ GOMBRICH. *Os Usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. 2012, p. 16-17

⁴⁵ DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, Nj, 1956), no. 265 (Cod.Urb.47 r & v). Tradução de E.H Gombrich.

⁴⁶ Bíblia utilizada para consulta: Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Versão Inglesa 1984, traduzida a partir dos textos hebraicos, aramaicos e grego.

⁴⁷ Sabemos que graças aos efeitos do tempo, associados a camadas de verniz e demais eventualidades, as pinturas hoje, podem não manter suas cores originais, ou até mesmo as tonalidades podem se alterar e a oxidação e degradação, assim como humidade, iluminação

associação a dignidade duvidosa da personagem, que como nos mostra a história bíblica sua mãe era adúltera. Cesare, favorece os seios da personagem deixando-os levemente expostos e acrescentando uma iluminação. Nas mãos de Salomé, podemos perceber que uma delas aponta para a cabeça decepada de João Batista. Portanto, se repararmos nessa mão que aponta para morte, verificaremos que ela está posicionada da forma como os artistas normalmente retratam as mãos que apontam para o céu, em um sentido de devoção e agradecimento ao divino. No sentido e contexto da pintura podemos supor que, a mesma rompe com as leis de Deus ao matar um de seus servos. A outra mão de Salomé está posicionada em suas partes íntimas, o que nos remete á outra inferência a acusação de adultério. Assim como podemos deduzir que, o homem que traz para ela a cabeça de João Batista pode ser não apenas um servo, como também pode representar, simbolicamente, o amante de sua mãe Antipas, ou a submissão do mesmo aos seus desejos, já que ele (Antipas) concedeu a cabeça do profeta á Salomé.



PINTURA 6 – SESTO, Cesare. Salome. Kunsthistorisches. Museum. Óleo de álamo. 135,3 x 80cm. Viena. Provavelmente cerca de 1510-20.

inadequada a fatores humanos podem interferir em nossa compreensão. Sendo assim, para essa análise confiamos nas informações disponibilizadas pelos museus assim como nas imagens disponíveis pelos mesmos, conforme consta no site online ao qual cada obra pertence.

Outro ponto digno de nota, é a opção de Cesare assim como de Giampetrino e Andrea de usar um fundo preto e favorecer a luz em certas partes dos personagens, esse jogo de luz e sombra nos remete ao estilo maneirista e posteriormente tenebrista, que ganharia folego com Cravaggio. Cesare, adorna os cabelos expostos de Salomé, como também trabalha com a leveza e caimento de seu vestido; ele demonstra habilidade com as curvas dos corpos e seus músculos, como podemos ver no servo, e no pé da mesa ricamente trabalhado em sua plasticidade. Na obra de Solário verificamos que o servo de Salomé não aparece desnudo como na obra de Cesare; Salomé é representada com o rosto angelical com os olhos fixados na bandeja⁴⁸ que será colocado a cabeça de São João Batista. Salomé não expressa arrependimentos nem horror a situação, seu rosto enigmático nos transmite paz mediante ao assassinato encomendado.

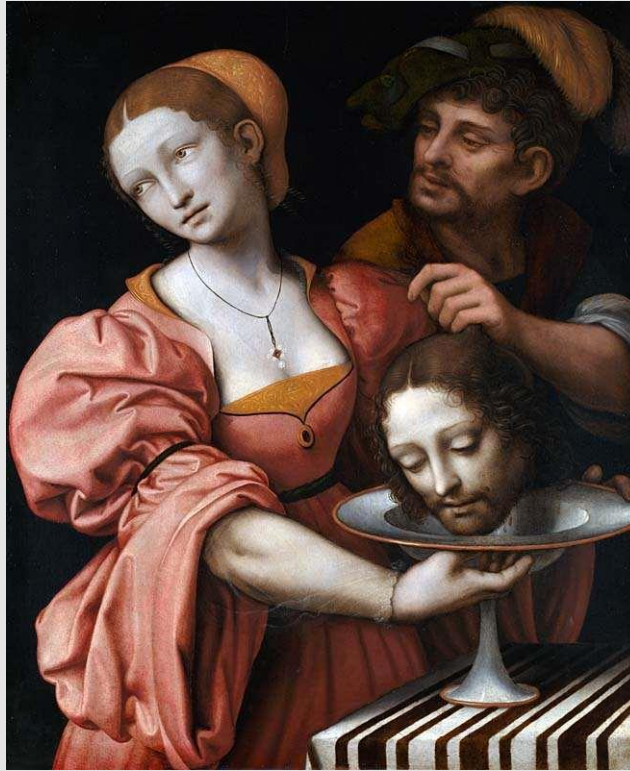
Em comparação com Cesare, a opção de Solário não adorna muito seus personagens, assim como a mesa em que é colocada a cabeça também não detém uma decoração ostentativa. Essa Salomé não apresenta um corpo exposto nem um vestido vermelho quente, seu vestido nos aparece quase uma cor salmão, porem seus cabelos sem véu podem nos indicar talvez, a falta de decoro da personagem, já que era incomum uma dama ser representada com os cabelos expostos.

⁴⁸ Essa bandeja utilizada nas pinturas de Salomé, de forma geral pode ser entendida como um sacrilégio ou ofensa a religiosidade e premissas cristã, pois essa bandeja é normalmente usada nas missas católicas como supositório para a hóstia sagrada. E não podemos esquecer que, a família de Salomé professava uma fé politeísta considerada barbará pelos cristãos da posteridade.



PINTURA 7 SOLARIO, Andre del. Salome with the Head of Saint John the Baptist. The Metropolitan Museum of Art. (57.2 x 47 cm). 1507–1509.

Na pintura do jovem pintor Giampietrino, se percebe uma atenção especial para forma como o tecido do vestido de Salomé se projeta em seu corpo, ele cai de forma harmoniosa em seus braços através das mangas bufantes. Ostentando assim, o poder aquisitivo da jovem que o veste. Giampietrino cobre a parte detrás do cabelo de Salomé, denotando, conforme já explicado, a intencionalidade de retratar uma dama. Entretanto, observemos como o servo de Salomé se apresenta, ao contrário das outras representações tratadas acima, esse servo não aparece como um guerreiro musculoso ou apresenta algum tipo de arma, ou ao menos, entrega a cabeça de São João Batista, sua mão esquerda, está para “enganar” o telespectador, ao confundir-nos se ele está entregando a cabeça do profeta, ou puxando uma parte do vestido de Salomé para si. Afinal, seu olhar está fixado em Salomé, como quem olha sem medo de represálias, nos lembra um olhar de amante ou cúmplice de delito, e não de apenas um simples servo. Salomé ostenta seu presente, porém não olha para a cabeça decepada, ela olha para o além, talvez para sua mãe, Herodias, a verdadeira mandante do crime.



PINTURA 8 - GIAMPIETRINO. Salome. Altura: 68,6 cm; Largura: 57,2 cm. cerca de 1510 a 1530. National Gallery.

Apesar de todos retratarem o mesmo tema bíblico, verificamos em cada artista uma intencionalidade única, cada pintor conseguiu trazer em sua obra seu entendimento pessoal do que foi a morte de São João Batista. Nos detalhes encontramos as diferenças de gostos e estilo. E vemos que existem muito mais dos pintores lombardos do que normalmente se espera, de artistas classificados como eternos aprendizes. Ao analisarmos a enorme lacuna historiográfica em relação aos estudos de Milão e os Leonardianos, podemos compreender o por que, durante tanto tempo os estudos referentes aos artistas Lombardos foram negligenciados. A autora Stewart⁴⁹ em sua tese de doutorado explana que a “arte nativa” milanesa, no período renascentista “nunca recebeu atenção erudita em proporções ao seu significado” à autora ainda ressalta que apesar de alguns

⁴⁹ STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance*. Tese de Doutorado - University of Michigan. 2015, p. 6-7-8. Disponível em: [Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance. \(umich.edu\)](https://www.umich.edu/stewart) Acessado em 11 de setembro 2021

avanços historiográficos a partir de 2001 a 2004, ainda sim a importância de Milão enquanto centro político, econômico e cultural na Itália, ainda permanece “subestudada por historiadores da arte”. Sendo a menos estudada das principais cidades européias modernas, afirmando que “a lacuna historiográfica, de certa forma, reflete preconceitos das convencionais representações de Milão, em grande parte derivando de Jacob Burckhardt”.

Carlo Ginzburg explana em sua obra a “A micro História e outras Análises”, quando ele trata do “atraso periférico ou atraso de método”, afirmando que, as artes vindas dos grandes centros artísticos, como Florença, eram usadas como parâmetro homogeneizante. De forma que, a arte de que vinha de outras cidades, (podemos pensar no caso de Milão, que ele classifica como periféricas) eram subalternizadas, e eram somente analisadas em relação ao “paradigma dominante” e por cânones e valores pré-estabelecidos. Ginzburg, ainda relata que a única forma de um artista ascender em vida como pintor, era indo aprender nos grandes centros artísticos, como no caso de Roma e Florença. E os patronos das demais cidades que quisessem ter uma arte do nível dos grandes centros artísticos, tinham que contratar os pintores de outras cidades, como é o caso de Ludovico para como Leonardo. Entretanto, ser um artista fora desses centros artísticos não significava que sua arte era retardatária:

[...] nem todas as periferias são retardatárias. Admitir o contrário significa adotar uma visão linear da história da produção artística que, por um lado, julga possível apurar uma linha de progresso (em todo o caso motivada do ponto de vista ideológico) e, por outro, tacha automaticamente, de atraso qualquer solução diferente da proposta pelo centro inovador. Deste modo, acaba-se por procurar na arte periférica aqueles elementos, aqueles cânones, aqueles valores que são estabelecidos tendo precisamente como base os caracteres das obras produzidas no centro; e no caso de se reconhecer a existência de cânones diferentes, esses são examinados só em relação ao paradigma dominante, com um procedimento que leva facilmente a juízos de decadência, de corrupção, de baixa qualidade, de rudeza.⁵⁰

É perceptível que, ainda hoje a existência de análises e concepções em relações a arte dos pintores milaneses, baseadas em cânones que não lhes são próprios.

⁵⁰ *idem*. A micro História e outras Análises. Ed. Bertrand Brasil, S.A. RJ. 1991, p. 53

Ainda verificasse uma necessidade desde Clark (1939), de demonstrar sempre em outros pintores, traços que não lhes são próprios, como se tudo que eles fizessem de significativo, viesse por meio de uma relação externa com algum outro artista, florentino ou romano. E que as artes dos centros “periféricos”, não passavam de reproduções grotescas das obras dos grandes mestres.

O São João é a menos popular das obras de Leonardo. Ela desagradou de tal modo aos críticos que eles a declararam obra de assistentes. E isto é certamente falso. O São João é uma obra frustrante, mas cada um de seus centímetros tem o sopro de Leonardo⁵¹

Muitas obras consideradas ruins de Da Vinci foram atribuídas aos leonardianos, e algumas obras consideradas boas foram por muito tempo consideradas de Da Vinci. Isso se dá em grande parte, pela necessidade de alguns críticos e historiadores, de respaldarem e reafirmarem, as próprias análises prévias, que os mesmos possuem de um determinado agente histórico. De forma que, eles mesmos decidam “quem é bom demais” para realizar determinada obra e quem “não seria capaz” de fazê-la. Portanto, esse tipo de análise conforme já explicado por Ginzburg, leva facilmente a “juízos de decadência”, empobrecendo a pesquisa histórica e criando imagens e atribuições que não são reais. Ou seja, existe uma necessidade de se provar o que já foi dito, ou de validar certezas já preexistentes, e nunca analisar o artista e sua obra, seu contexto, seus cânones, levando em conta sua regionalidade e cultura nativa local. Criasse conceitos ou paradigmas dominantes, e a partir dele surge um método que julgara todas as demais produções independentes das particularidades que as mesmas possuem.

CONCLUSÃO

Pensemos que, ao afirmarmos que os pupilos apenas produziam cópias, plágios dentre outros, das obras do mestre, estamos desconsiderando que eles podiam sim, ter escolhido não utilizar de técnicas, outrora, aprendidas no ateliê.

⁵¹ CLARK. Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Ed. Ediouro. 1939, p. 297-298

Entretanto, isso não significa que eles ignoraram todos os ensinamentos do mestre, ao contrário, entendesse que eles aprenderam com um mestre, de forma que, conseguiram despertar em si mesmos, a sua própria forma de pintar. Nos fazendo refletir que, não é um mestre ou uma corrente artística, rodeado por seus dogmas alicerçados em tratados, que determinará o fazer artístico. Pois, o artista não está inteiramente à mercê de seu tempo, ou preso em um lapso temporal, de forma a nunca fugir dos estilos de sua época. O artista enquanto indivíduo ativo e participativo,⁵² contribui substancialmente para a sociedade artística e suas mudanças e rupturas.

Recebido em: 06/01/2022 – Aceito em 27/04/2022

REFERÊNCIA:

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Ed. Companhia do Bolso. SP. 2009

BURKE, Peter. *El Renacimiento*. Ed. Novagrafik. Ltd. Barcelona. 1993

BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011

CALDERARI, Lara. QUATTRINI, Cristina. *Novità per Bernardino Luini e l'opera sua* Lugano. Archivio Storico Ticinese. p. 62-89. 2012

CAUQUELIN, Anne. *Teoria da Arte*. Ed. Martins. SP. Julho 2005

CCBB. *Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas*. 1. Ed. S.A. SP. 2013

DELUMEAU. Jean. *A Civilização do Renascimento*. V. 1. Ed Estampa. Lisboa. 1983

⁵² Pensando no conceito de individualidade usado por Burckhardt, e posteriormente citado por Delumeau, em que existe um indivíduo que está saindo de seu anonimato medieval e começando a se desembaraçar das “limitações coletivas. DELUMEAU. Jean. *A Civilização do Renascimento*. V. 1. Ed Estampa. Lisboa. 1983, p.23

- GARIN, Eugenio. *O Homem Renascentista*. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Ed. Companhia do Bolso. SP. 2016
- _____. *A micro História e outras Análises*. Ed. Bertrand Brasil, S.A. RJ. 1991
- _____. *Mitos Emblemas e Sinais: Morfologia e Sinais*. Ed. Schwarcz. SP. 1989
- GOMBRICH, E.H. *Os Usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. RS. 2012
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Ed. LTC. SP. 1 Ed. 1995
- _____. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Pocket. 16ª Ed. 1995.
- GARIN, Eugenio. *Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano*. Ed. UNESP. SP. 1993
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Martins Fontes. 2ª Ed. 2010
- HALE, John R. *Dicionário do Renascimento Italiano*. Tradução: Álvaro Cabral. Ed. LTDA. RJ. 1988
- MAQUIAVEL. *História de Florença*. Ed. Martins Fontes. SP. 2007
- MIDLEJ, Dilson Rodrigues. *Apropriação de Imagens nas Artes Visuais no Brasil e na Bahia*. Curso de Doutorado em Artes Visuais. Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte Salvador. 2017
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Ed. Presença. Lisboa. 1952
- REIS, José Carlos. *História e Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Ed. FGV. 2003

RANGEL, Valeska Bernardo. *Releitura não é Cópia: Refletindo uma das Possibilidades do Fazer Artístico*. CEFETST. ST. 1999

STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance*. In University of Michigan. 2015

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Ed. 70. Lisboa, Portugal. 2007

WALTER, Isaacson. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017

Desenhistas do patrimônio arquitetônico brasileiro: Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos

Designers of the Brazilian Architectural Heritage: Paulo Ferreira Santos and Sylvio de Vasconcellos

Marcos Tognon¹

RESUMO

A pesquisa propõe analisar o estudo sobre o ensino dos engenheiros militares que promoveram aulas no Brasil, ainda no século XVIII. A contribuição busca refletir sobre tratados de arquitetura e sua aplicação no ensino como os de José Fernandes Pinto Alpoim, autor do Pórtico toscano e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), arquiteto que esteve entre os artistas da missão francesa de Lebreton. Estamos diante dos primeiros professores a terem em sua formação práticas de expressão projetual como o relevo arquitetônico: essencial para a formação, o estudo e a atuação na expressão arquitetônica.

Palavras-Chaves: História do Ensino de Arquitetura; Tratadística; Engenheiros Militares; Tratado de Arquitetura.

ABSTRACT

The research proposes to analyze the study on the teaching of military engineers who promoted classes in Brazil, still in the 18th century. The contribution seeks to reflect on architectural treatises and their application in teaching such as those by José Fernandes Pinto Alpoim, author of the Tuscan Portico and Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), an architect who was among the artists of the French mission of Lebreton. We are facing the first teachers to have

¹ Professor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP-SP; Doutor em Storia Della Critica D'arte pela Scuola Normale Superiore (Pisa, Itália 2002) / <https://orcid.org/0000-0001-7962-0031> / tognon@unicamp.br

in their training practices of design expression such as architectural relief: essential for training, studying and acting in architectural expression.

Keywords: History of Architecture Teaching; Treatises; Military Engineers; Treaty of Architecture

INTRODUÇÃO

Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) não foi o nosso primeiro professor oficial de Arquitetura a lecionar e formar os profissionais da construção, certamente esse papel pioneiro coube aos vários engenheiros militares que promoveram aulas no Brasil ainda no século XVIII², como José Fernandes Pinto Alpoim, autor do Pórtico toscano que apresentamos no início dessa tese. Mas Grandjean de Montigny, o arquiteto entre os artistas da missão francesa de Lebreton, foi certamente o nosso primeiro professor a ter na sua formação, na sua prática e na sua expressão projetual a cultura do “relevo arquitetônico” como essencial para a formação, o estudo e a atuação.

Grandjean de Montigny foi “Prix de Rome” 1799, na Academia Francesa de Belas Artes, e durante os anos privilegiados da bolsa que recebeu para viver na Itália, fez um extenso trabalho de relevamento arquitetônico de palácios e vilas toscanas dos séculos XVI e XVII, publicando boa parte dos resultados em 1815, um ano antes de embarcar para o Brasil ³.

² Ver SMITH, R. C. *Arquitetura Jesuítica no Brasil* [1962]. **Cadernos de Pesquisa do LAP – Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação**. n. 25, p. 36-43, mai-jun 1998; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. **Desenho e desígnio**. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). São Paulo: Fapesp; Edusp, 2011.

³ MONTIGNY, Grandjean, **Architecture toscane ou Palais, Maisons. et autres edifices de la Toscane, mesures et dessines**, Paris: P. Didot L'Aine, 1815.

O relevo arquitetônico ainda hoje no Brasil não faz nenhum sentido aos jovens e maduros arquitetos, pois tratou-se de uma verdadeira “área do conhecimento” que foi extirpada dos currículos brasileiros progressivamente, até a reforma fatídica curricular de Lúcio Costa em 1931 na Escola Nacional de Belas Artes ⁴. Mesmo com o retorno dos chamados professores conservadores após Lúcio Costa, essa verdadeira modalidade de estudo do patrimônio desapareceu por completo, e, após a Segunda Guerra, com os novos cursos superiores brasileiros, e a extrema ênfase no ensino do projeto para obras novas, como o currículo da FAU-USP de Vilanova Artigas (1915-1985), o desenho do patrimônio seria apenas uma prática restrita aqueles que se ocupavam, diretamente, da gestão ou do restauro ⁵.

O relevo arquitetônico é modalidade de representação da arquitetura existente na qual se procura, com métodos precisos de mensuração e avaliação de campo, restituir graficamente, e em escala, no mínimo as três principais características de um artefato construído: 1) todas as suas dimensões; 2) a sua fiel geometria com todas as anomalias formais; 3) os seus aspectos materiais e construtivos. Trata-se portanto de um instrumento fundamental não somente para as iniciativas de restauro, consolidação ou mesmo conservação preventiva de um edifício histórico,

⁴ CORDEIRO, Caio Nogueira Hosannah. A reforma Lúcio Costa e o ensino da Arquitetura e do Urbanismo da EMBA a FNA (1931-1946). IX SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”. **Anais**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012, p. 945-962; PINHEIRO, Maria L. B. Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. In **Anais**. 6º Seminário Docomomo-Brasil, Niterói, 2005, 20 p.; sobre o período da Academia de Belas Artes e a formação dos arquitetos temos, infelizmente, poucos estudos aprofundados: MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Ensino Artístico: subsídio para a sua História. In CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, 3, 1942, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 193-196; UZEDA, Helena Cunha. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1826-1889. In PEREIRA, Sonia Gomes. **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ, 2002, p. 41-67; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo, **Reflexos das Luzes na terra do sol**. São Paulo: Pro-editores, 2000; SOUSA, Alberto. **O Ensino de Arquitetura no Brasil Imperial**. João Pessoa: UFPB, 2001.

⁵ Sobre o ensino dos arquitetos e a formação profissional para o patrimônio edificado ver FARAH, Ana Paula. Restauro Arquitetônico. A formação do arquiteto no Brasil para a preservação do patrimônio edificado. **História**, v.27, n.2, 2008, p.31-47

o relevo arquitetônico é, também, uma das ferramentas significativas para pautar a postura de historiadores da Arte e da Arquitetura na compreensão profunda, material e mesmo imaterial – referimo-nos às práticas e culturas vernaculares – do patrimônio construído.

A MISSÃO DO DESENHO MODERNISTA

Para entendermos a produção gráfica de Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos, nas múltiplas modalidades de representação da edificação histórica brasileira, precisamos percorrer um conjunto de referências conjunturais mas não menos “corporativas”, justamente do domínio dos arquitetos engajados na causa que denominamos o “desenho modernista do patrimônio arquitetônico brasileiro”, cultuado desde primeira metade do século XX e que encontraram, em nossos dois homenageados, os mais profícuos promotores.

A principal referência de um arcabouço expressivo gráfico modernista para a arquitetura tradicional foi consolidada logo já na década de 1910, quando por meio da “campanha” pelo neocolonial, capitaneada por Ricardo Severo⁶, impulsionou

⁶ Ver MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007, p. 65-66.

os trabalhos de levantamento de José Wasth Rodrigues ⁷, Felisberto Ranzini⁸ e Alfredo Norfini ⁹.



1. Capas de “Estylo colonial brasileiro”, de F. Ranzini (1927) e de José Wasth Rodrigues, ‘Documentário Arquitetônico’, fasc. 5 (1951).

As publicações desse conjunto de trabalhos gráficos dos desenhistas do repertório colonial não tiveram uma disseminação muito coerente com o próprio período de sucesso do neocolonial na Arquitetura Brasileira ¹⁰, e, exceto Ranzini que consegue difundir sua produção em 1927, na crista da campanha, as publicações de Wasth Rodrigues e de Norfini só se disseminam após a segunda Guerra mundial,

⁷ WASTH RODRIGUES, José. **Documentário Arquitetônico**. São Paulo: Martins Fontes, 1944-1951, 8 v.

⁸ RANZINI, F. **Estylo Colonial Brasileiro**. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva, 1927

⁹ BARROSO, Gustavo. Documentário Iconográfico de Cidades e Monumentos do Brasil. In **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, volume 7, 1953.

¹⁰ AMARAL, Aracy (org.). **Arquitetura neocolonial**. América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo: Memorial da América Latina; Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

justamente no período de atuação dos nossos arquitetos carioca e mineiro aqui celebrados¹¹.

Embora o uso de aquarelas seja significativo, especialmente por parte dos mais capacitados como Wasth Rodrigues e Norfini, o que predomina, e certamente interessa aos arquitetos neocoloniais em busca de repertório da “Arte Tradicional”¹², são os desenhos de traço nítido, preto e branco, descritivos, reveladores de proporção, dos seus sistemas ornamentais, do seu emprego em relação à estrutura e planos e alvenaria ou, instalados como componentes funcionais em portas, aberturas, balcões, uma verdadeira dissecação gráfica do

¹¹ WASTH RODRIGUES, José, op. cit., volume 1, 1944, Introdução: “A coleção de desenhos, cuja publicação ora iniciamos é resultante de apontamentos feitos, uns do natural, outros de fotografias, e reunidos em muitos anos de estudo e de viagens sucessivas pelo Brasil. Trabalhos para uma publicação semelhante foram colecionados a seguir às primeiras viagens que fizemos a Iguape e a Minas gerais em 1918 [...] Circunstâncias, porém, alheias à nossa vontade, impediram que tal publicação se realizasse. Fosse feita há alguns anos atrás a sua divulgação, teria a presente coleção, com certeza, servido para corrigir num melhor sentido o neo-colonial fornecendo sugestões e detalhes autênticos, no que seria útil, ou então, o mais provável, teria contribuído para agravar o seu aspecto já viciado, salvo em raras exceções, pelo predomínio de uma fantasia de mau gosto e pelos excertos do ‘Mexicano’ e do ‘Missões’; pois, uma obra nacional, para ser inteiramente útil a essa finalidade, deveria ter aparecido há mais de vinte anos, no momento do surto sentimental pela casa brasileira antiga, momento em que outros países americanos iniciaram suas publicações regionalistas sob o mesmo influxo.

¹² SEVERO, Ricardo, 1916: “Arquitetura tradicional, não quer dizer, portanto, reprodução literal de coisas tradicionais, de fósseis arqueológicos, de casas de taipa ou pau-a-pique, de igrejinhas de adobe, de velhas ruelas entre tugúrios de 3 braças craveiras, com porta e gelosia, ou de sorumbáticos sobrados dos centros urbanos d’antanho, sem higiene e sem aparência estética. Arte tradicional é a estilização das formas artísticas anteriores que integram em determinado tempo o meio local, o caráter moral dum povo, o cunho da sua civilização; é o produto duma evolução rítmica de ciclos sucessivos de arte e estilos; é uma expressão coletiva, estranha à vontade individual, do pleno domínio do sentimento, determinada em povos de tradição definida, nos quais o sentimento estético é estável como o sentimento da nacionalidade pátria. Dentro do determinismo da sua criação e desenvolvimento, a arquitetura tradicional será uma realidade no Brasil-república, se for íntegro o organismo nacional, como um cristal diamantino, cujas múltiplas facetas de irisados reflexos são as infinitas modalidades da sua brilhante civilização. Tomem os mais diversos estilos ou modelos para a arquitetura no Brasil, se assim o quiser a fantasia dos seus artistas; mas se, em vez de copiar, procurarem imitá-los apenas, adaptando-os ao meio físico e social, ao caráter tradicional do povo, terão praticado, de qualquer forma, *Arte Tradicional*. Um movimento de concentração nacional se vai manifestando no povo brasileiro, guiado por um de seus maiores poetas, herói de uma nova cruzada, contra a decomposição da nação brasileira, pela cristalização da pátria no meio tradicional da nacionalidade.

edificado que se apresentava pelos cânones do desenho técnico – planta, corte, elevação, perspectiva ¹³.

Uma genealogia dessa expressão modernista do desenho do Patrimônio edificado, especialmente de Wasth Rodrigues, atenta às composições de fachadas, às plantas, a detalhes ornamentais e construtivos da “arquitetura menor”, é uma tarefa complexa que exigiria, desde o início, um aprofundamento biográfico de nossos desenhistas pioneiros do neocolonial; mas não podemos omitir pelos menos dois contextos que eram relevantes para quem se interessava pelos estudos de Arquitetura no Brasil.

Primeiro, de Portugal, com o trabalho de Albrecht Haupt no final do século XIX sobre o patrimônio português “do tempo de D. Manuel, o Venturoso, até o fim do domínio espanhol”¹⁴, e as publicações do arquiteto Raul Lino a partir de 1918 sobre a “nossa casa portuguesa”¹⁵.

¹³ WASTH RODRIGUES, José, op. cit., volume 1, 1944, Introdução: “Não se espere encontrar aqui esplendores de ornatos, requintados detalhes barrocos, nem a graça elegante do rococó. [...] Veremos, sim, elementos primários e fundamentais de nossas casas rústicas, e dos construtivos de nossas residências sólidas ou pesadas, de 1600, ou das casas mais leves, já do século XVIII. [...] Como elementos construtivos ou decorativos, são característicos o beiral sobre cornija de perfil regional, os cachorros recortados e o algeroz; os cunhais de pedra, de alvenaria ou de madeira; as janelas retangulares guarnecidas de pedra, no norte do Brasil, sobretudo em casas seiscentistas da Bahia. Ombreiras de madeira, com verga arqueada e rematada de moldura são comuns, em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas. Na Bahia, nos fins do século XVIII, criou-se um estilo peculiar para a ornamentação das janelas. [...] Por toda a extensão do Brasil, os elementos arquitetônicos de distribuem com relativa igualdade; é de notar, contudo, certo regionalismo inevitável e, mesmo, certas peculiaridades locais, consequências naturais das condições do material de construção, da prosperidade, situação favorável ou de outras razões.”

¹⁴ HAUPT, Albrecht. **Die Baukunst der Renaissance in Portugal** - von den Emmanuel's dis glucklichen bis zu dem schlusse spanischen herrschaft. Frankfurt: Henrich Keller, 1890; sobre essa importante publicação ver a BELCHIOR, L. S. **Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem» o registo dos monumentos nacionais**: compreensão arquitectónica e fruição estética. 2010. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Letra, Universidade de Lisboa, Lisboa.

¹⁵ LINO, Raul. **A nossa casa**. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Libanio da Silva, 1918.

E da França, evidentemente dominante no cenário ocidental com os seus vultos professando na Academia de Belas Artes, na qual desde Viollet-le-Duc¹⁶, August Choisy¹⁷ e Julien Guadet¹⁸, empregam o desenho da arquitetura aliado a uma interpretação histórica evolutiva, tipológica e taxionômica¹⁹.

Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos são profissionais atuantes no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde os seus respectivos tirocínios na década de 1940, são pareceristas e pesquisadores, são promotores de obras de restauro, e, portanto, estão muito familiarizados com o ambiente cultural criado por Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa na sede ministerial de Capanema²⁰. É justamente nessa conjuntura que muitas das teses francesas da École já citada se confirmam para a interpretação do Patrimônio brasileiro, teses condensadas nos textos e nas pranchas de desenhos esquemáticos difundidos nos números iniciais da Revista do SPHAN, desde 1937, a saber:

- Promover uma seleta classificação tipológica visando a nítida genealogia das formas e detalhes edificadas que, mesmo com uma estrutura reconhecível ao longo do tempo, criam uma perspectiva evolucionista coerente²¹;

¹⁶ Especialmente indicamos VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe. Au XVIe. Siècle*. Paris: Bance-Morel, 1854-1868.

¹⁷ CHOISY, A. **Histoire de l'Architecture**. Paris: Gauthier-Villars, 1899, 2t.

¹⁸ GUADET, Jean. **Éléments et Théorie de l'architecture**. Paris: Aulanier, 1901-1904.

¹⁹ Cf. WALSH, P. H. Viollet-Le-Duc and Taine at the École des Beaux Arts – On the first professorship of art history in France. In MANSFIELD, E. **Art History and its Institutions**. Londres: Routledge, 2002, p. 89-91.

²⁰ Ver as teses de SANCHES, Maria L. F. **Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo**. 2005. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). Departamento de História da PUC-Rio, Rio de Janeiro, e, BRASILEIRO, Vanessa B. **Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma**. 2008. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; ainda VASCONCELLOS, A. C. A presença de Paulo Ferreira Santos. In **Revista do IEB**, n. 30, 1989, p. 167-187; BARCI CASTRIOTA, Leonardo. Os alvos da história da arquitetura: João Boltshauser e Sylvio de Vasconcellos. **Arquiteturarevista**, vol. 9, núm. 2, jul-dez, 2013, pp. 73-81

²¹ WASTH RODRIGUES, José. A casa de moradia no Brasil antigo. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 9, 1945, p. 159: “Interessante sob

- Compreender o progresso técnico como redenção positiva das etapas da arquitetura vernacular genuína para a arquitetura contemporânea²²;
- Atestar a vitalidade dos estilos fundamentais da tradição clássica europeia implantados no território brasileira rumo ao genuíno nacional²³;

muitos aspectos, sobretudo como um dos principais entre os elementos auxiliares para a melhor compreensão da nossa história, é, sem dúvida, o estudo da casa antiga no Brasil. Interessante pelas características permanentes dessa casa principalmente pela unidade do seu aspecto em todo o território, e pela imutabilidade, através do tempo, dos princípios que presidiram à sua construção, fenômeno esse comparável, pela semelhança (tendo-se em vista a extensão territorial) ao da língua e ao da religião. Sofrendo entretanto como a raça, ou melhor como o homem, um progresso lento de formação, como este, manteve a casa o seu caráter, a sua fisionomia, enquanto não perturbados pela ocorrência de elementos estranhos em certas regiões, e a partir de certas épocas – incidente natural e inevitável.”

²² COSTA, Lúcio. Documentação necessária. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 1, 1937, p. 34-37: “O estudo [sobre a casa brasileira tradicional] deveria demorar-se examinando ainda: os vários sistemas e processos de construção, as diferentes soluções de planta e como variam de uma região a outra, procurando-se em cada caso determinar os motivos – de programa, de ordem técnica e outros ‘por que se fez desta ou daquela maneira; os telhados que, de traçado tão simples no corpo principal se esparramavam depois para ir cobrindo – como asa de galinha – os alpendres, puxados e demais dependências, evitando os lanternins e nunca empregando o tipo de Mansard tão em voga na metrópole, mas conservando sempre o *galbo* inconfundível do telhado português e apresentando até, por vezes, nos telheiros enormes dos engenhos e fazendas – como se vê nas gravuras da época – uma linha mais frouxa e estirada que muito contribue [sic] para a impressão de sonolência que eles dão [...] Pretende-se, também que os antigos faziam as paredes de espessura desmedida (fig. 8), não apenas por precaução, por causa ‘das dúvidas’ – empíricas coo eram as noções de então sobre a resistência e estabilidade – mas, ainda, com o intuito de tornar os interiores mais frescos. Ora, nas construções de arcabouço de madeira [de taipa de mão] e da mesma época, as paredes têm invariavelmente, a espessura dos pés-direitos (fig. 9), e nada mais, exatamente como têm agora a espessura dos montantes de concreto (fig. 10)”; cf. CARRILHO, M. J. **Lucio Costa, Patrimônio Histórico e Arquitetura Moderna**. Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

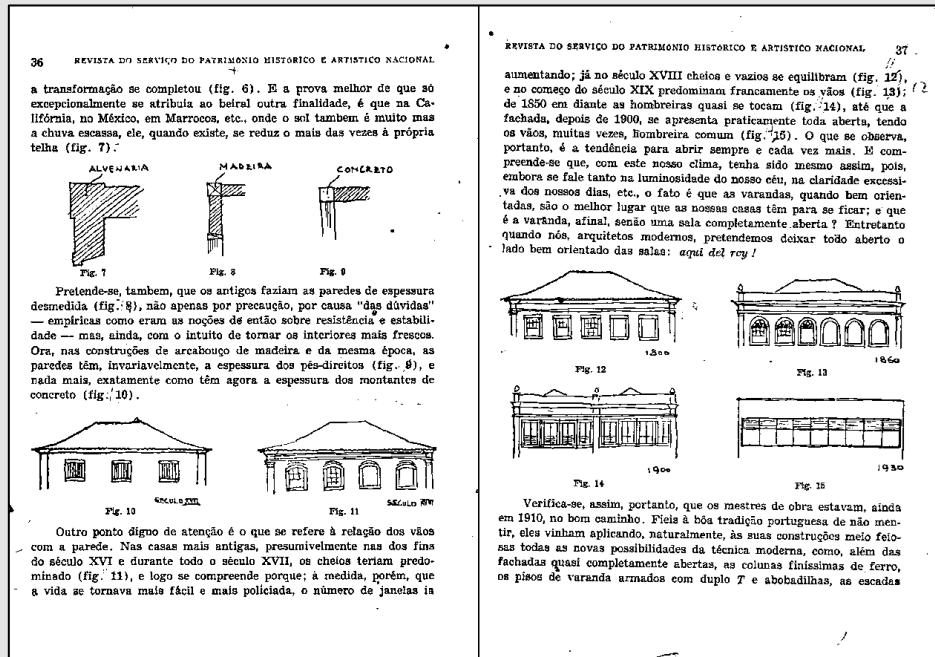
²³ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos Jesuítas no Brasil. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 11: “Com efeito, desde que os vários elementos de que se compõe cada uma das ordens gregas – as colunas, o entablamento, os frontões – perderam as suas características funcionais primitivas, isto é, deixaram de constituir a própria estrutura do edifício, passando a representar para os romanos, simplesmente elementos construtivos complementares e, para os artistas do Renascimento, apenas elementos de modenaturas, independentes das necessidades construtivas reais, nenhuma razão mais justificava o apego intransigente às fórmulas convencionais e vazias de sentido então em vigor. Se o frontão já não era mais tão somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma vigam nas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções – porque não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho receituário greco-romano ‘à bout de forces’? Não se trata, por conseguinte, de uma arte bastarda [a

- Identificar a “mestiçagem” como processo social de apropriação de longas tradições e costumes no uso e no desígnio dos espaços edificados²⁴;
- Definir os tipos característicos em uma perspectiva regionalista²⁵.

arte barroca], como pretendem alguns, mas de uma nova concepção plástica, liberta dos preconceitos anteriores e fundada em princípios lógicos e sãos. [...] A expressão ‘arte barroca’ não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma ‘commonwealth’ – barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta e relação aos preceitos e módulos renascentistas. No caso particular brasileiro, é na composição e talha dos retábulos de altar que se pode observar com nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao barroco.”

²⁴ SAIA, Luiz. O alpendre nas capelas brasileiras. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 3, 1939, p. 235-236: “Venho verificando que, em arquitetura, quando um costume entra em mestiçamento, se acontece, ainda que por acaso, estar ligado a determinado detalhe de construção, este o acompanha sempre. [...] É claro que isso não acontece apenas em coisas de arquitetura religiosa, mas sim em qualquer setor da arte técnica tradicional. Na arquitetura popular brasileira (que, por ser mesmo popular, fixa mais claramente os problemas da arquitetura tradicional) tenho encontrado vários exemplos. Citarei um que me parece bastante característico, apesar de ainda insuficientemente estudado: a presença da latada na habitação sertaneja de certas zonas do nordeste brasileiro. A latada nordestina é uma peça da casa sertaneja, formada por 4 esteios e uma cobertura horizontal de galhos e folhas. Geralmente encostada na habitação, nunca participa completamente da estrutura desta (fig. 1). Com toda certeza, proveniente de uma influência diversa daquela que determinou o plano geral e a técnica de fatura da habitação do sertão do nordeste, a latada se conservou tecnicamente independente dela, separada do edifício principal. É uma solução extremamente mestiçada. Talvez seja o resultado de uma influência ispano-americana, trazido das bandas do oeste para as regiões pastoris do interior nordestino.”

²⁵ BARRETO, Paulo T. O Piauí e sua arquitetura. In **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 2, 1938, p. 198: “O povo, com sua espontânea sabedoria, sem sentir, classifica o que lhe parece mais característico e peculiar. No Maranhão ‘morada’ é denominação popular de habitação. No Piauí, com toda razão, é pela forma do telhado que o povo classifica o prédio. O telhado piauiense é o elemento construtivo-decorativo de maior curiosidade e que mais se evidencia. Pela forma, pelo jogo e pela distribuição de suas águas, pela combinação das águas com os muros, pelo amaneiramento com que é executado, espanta de tão agradável que é. O telhado, que desce de 10 a 2m., que se ajeita a todas as exigências e que torna tão acolhedora a varanda é que dá denominação aos prédios: ‘beira-e-bica’ e ‘meia-água’ ou ‘meiagua’ como pronunciam os teresinenses.”



2. L. Costa e a “evolução” das arquiteturas menores em “Documentação Necessária” (1937).

DINÂMICAS FORMAIS DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO BRASILEIRO

As principais publicações de Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos, na qual encontramos os seus principais estudos gráficos e desenhos do patrimônio brasileiro abarcam exatamente um período de 30 anos, desde 1949, ano da primeira edição da tese “Arquitetura Religiosa em Ouro Preto”²⁶ até 1979, quando a coleção

²⁶ SANTOS, Paulo F. **A arquitetura religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro, s.ed., 1949; ver a edição mais difundida: SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, 174 p.

“Brasileira” do então MEC lança “Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho”²⁷.

Certamente o tema central dos nossos dois desenhistas do patrimônio brasileiro nessas três décadas de franco engajamento gráfico, como já assinalado, é a arquitetura de Minas Gerais, e muito especialmente a Vila Rica Setecentista. Assim, Paulo Ferreira Santos inaugura essa “prática” em 1949 com um panorama até hoje inédito entre os estudos das edificações religiosas de Ouro Preto, tema de sua tese para concorrer à cátedra de Arquitetura do Brasil na Faculdade Nacional de Arquitetura carioca: em poucos meses faz um levantamento de plantas, cortes, fachadas, portadas, técnicas construtivas e detalhes funcionais e ornamentais e os publica, com grande cura, configurando um material visual até hoje insuperável pela sua qualidade:

O presente estudo não deve, por conseguinte, ser considerado a não ser como uma modesta tentativa sujeita a retificações dos mais competentes e em que são trazidos a debate, alguns pontos, talvez não de todo destituídos de interesse para a interpretação da arquitetura no Brasil e em particular da de Ouro Preto. Os próprios levantamentos, principalmente os das elevações, estarão também sujeitos a retificações. Para levantamentos precisos seria necessária uma aparelhagem especial, por ex.: andaimes mecânicos acionados a manivela. [...] Apesar, porém, de todas as deficiências desses desenhos é possível que alguns deles despertem noutras pessoas a mesma impressão que despertam no Autor: a da certeza de que os magníficos efeitos conseguidos pelos artistas do século XVIII nos templos de Ouro Preto não foram obra de improvisação ou do acaso, resultando, ao contrário,

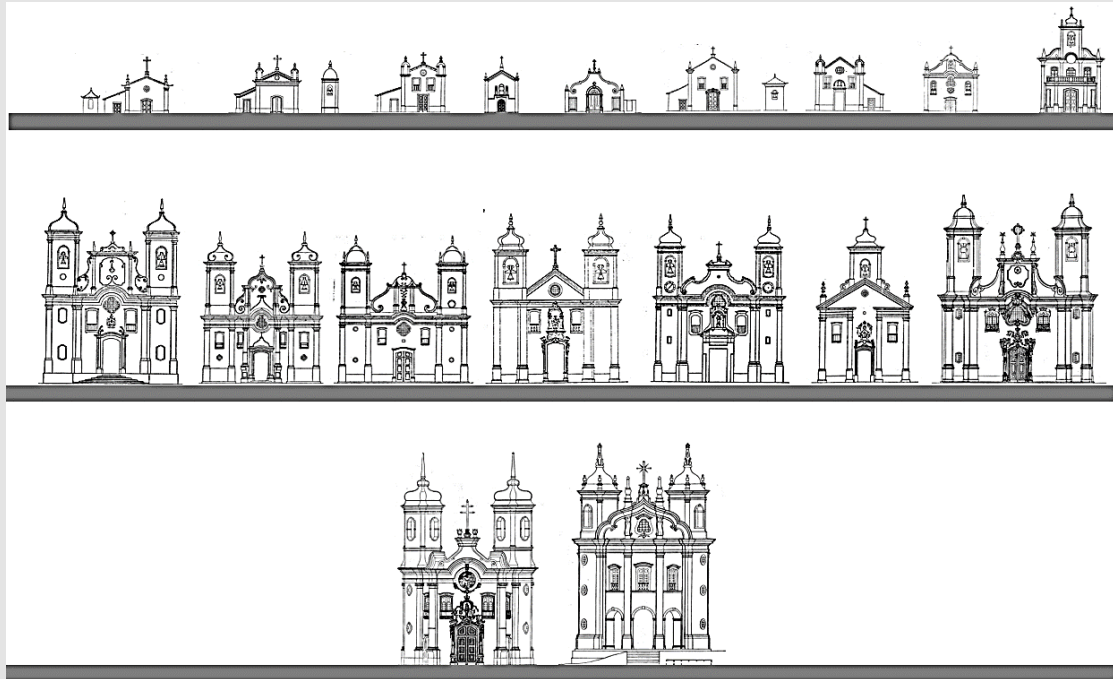
²⁷ VASCONCELLOS, Sylvio. **Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, 156 p.; ainda deste autor, são fundamentais para a nossa pesquisa VASCONCELLOS, Sylvio. **Vila Rica – Formação e Desenvolvimento – Residências**. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1956; e, VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura no Brasil – Sistemas Construtivos**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1958, muito conhecido pela sua quinta edição apostilada e organizada pela Profa. Suzy de Mello, em 1979, para o curso de especialização em restauro promovido então pelo IPHAN na capital mineira.

de projetos prévios bem elaborados e cuidadosamente proporcionados no papel.²⁸

O cuidado na publicação dos desenhos nas edições a partir de 1949 reflete um arquiteto preocupado com os cânones do correto desenho técnico para, justamente, defender a sua tese sobre a complexidade e densidade de tal Patrimônio religioso na antiga capital mineira: as plantas e, sobretudo, as fachadas são editadas na mesma escala proporcional de redução gráfica, o que permite comparações entre morfologias, composições e tramos rítmicos.

Esse panorama de fachadas ouro-pretanas que reunimos em uma única lâmina é sem dúvida a extensão de uma das principais teses de Lúcio Costa, sobre a “evolução” dos estilos e composições arquitetônicas.

²⁸ SANTOS, Paulo F. **Subsídios para o estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto**, op. cit., p. 7; vale a pena publicar a epígrafe de Raul Lino nesse mesmo livro em seu prefácio, na p. 9: “O viajante que procurava as relíquias da Arte Colonial dos portugueses não pode dispensar a peregrinação à antiga Vila Rica, depois, Ouro Preto, capital que foi da Província de Minas Gerais. É ali um dos santuários da Arte Colonial, a Meca dos patriotas tradicionalistas, o lugar de mais perturbadora evocação para o viajante português”



3. As capelas e matrizes de Ouro Preto publicadas em escala por Paulo F. Santos (1951).

Paulo Ferreira Santos insistirá nessa tese nas famosas pranchas didáticas, hoje depositadas no Arquivo do Paço Imperial, e publicadas na tese de Maria Ligia Fortes Sanches ²⁹; empregadas nas aulas de Arquitetura Brasileira na FNA, tais *recueils* atestam etapas progressivas, ao longo dos séculos XVI e XIX, da “forma e o espaçamento das janelas das casas”, das “rótulas, gelosias e muxarabis”, como também afirmam um outro vetor que justificava a aproximação entre a tradição e o contemporâneo, entre o paço colonial de Salvador e aquele modernista de Brasília, pelas “constantes de sensibilidade na Arquitetura do Brasil”.

Sylvio de Vasconcellos pleiteia o tema da habitação e da “arquitetura menor” de Vila Rica na sua publicação de 1956, como os “ranchos”, as “casas nos morros”, aquelas de “arrabalde”, os “sobrados”:

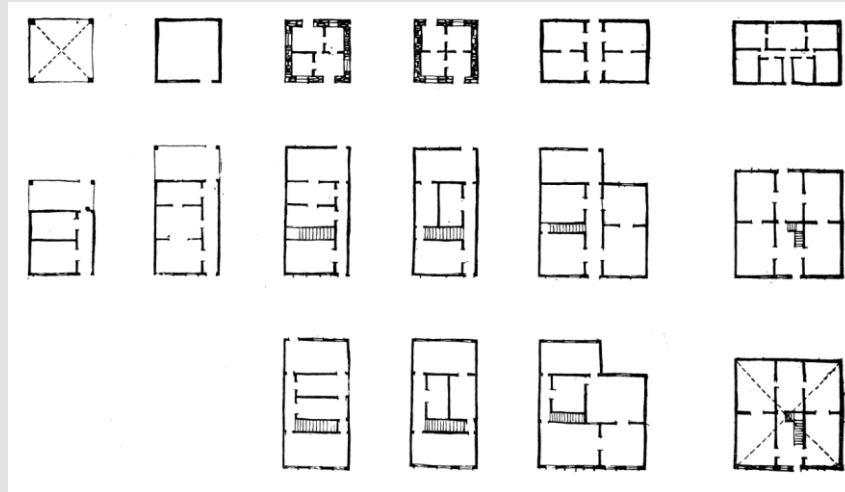
²⁹ SANCHES, Maria L.F., op. cit.

A maioria das publicações existentes no Brasil, em regra, têm-se limitado à descrição de sua história político-militar ou a detalhes regionais ou peculiares de sua arte, sendo raras as divulgações, como as empreendidas pelos nossos modernos sociólogos, que dessem notícias mais amplas do país. Especificamente sobre nossa civilização material, os estudos existentes têm preferido os monumentos isolados, principalmente religiosos ou públicos, ainda sim, como precedência de sua história ou das poucas singularidades que apresentam. Só muito recentemente, com Lúcio Costa, Paulo Barreto, Afonso Arinos de Melo Franco, Paulo Santos e poucos mais, passou o problema a ser encarado com mais largueza, abrindo veredas ao ‘descortínio eficaz’ de nossa arquitetura, considerada suas origens causas, significação e consequência. Desistindo, pois, das obras de caráter monumental, em parte já versadas, julgamos de bom alvitre pesquisar a arquitetura particular que, se por um lado se reveste de menor apuro e riqueza, por outro, por mais ligada ao homem, às suas necessidades e possibilidades, está a merecer maior atenção. [...] Procuramos, ainda, não só deixar delineada a evolução cronológica das realizações como também ordená-las segundo adequada dinâmica, das mais simples às mais complexas, para isso esquematizando partidos, sintetizando soluções e recompondo preferências, com menor atenção aos detalhes excepcionais em pormenor que, se bem várias vezes citados para os necessários confrontos, não se permitiriam maior desenvolvimento senão em trabalhos a eles expressamente dedicados.³⁰

O nosso arquiteto desenhista mineiro identifica também “evoluções” tipológicas de janelas, plantas e fachadas erguidas em Ouro Preto desde o século XVII até o XIX, ou melhor, constrói um panorama gráfico da “dinâmica das plantas e fachadas da arquitetura particular de Vila Rica”³¹

³⁰ VASCONCELLOS, Sylvio. **Vila Rica**, op. cit., p. 9-10.

³¹ Id. Ibid., p. 11.



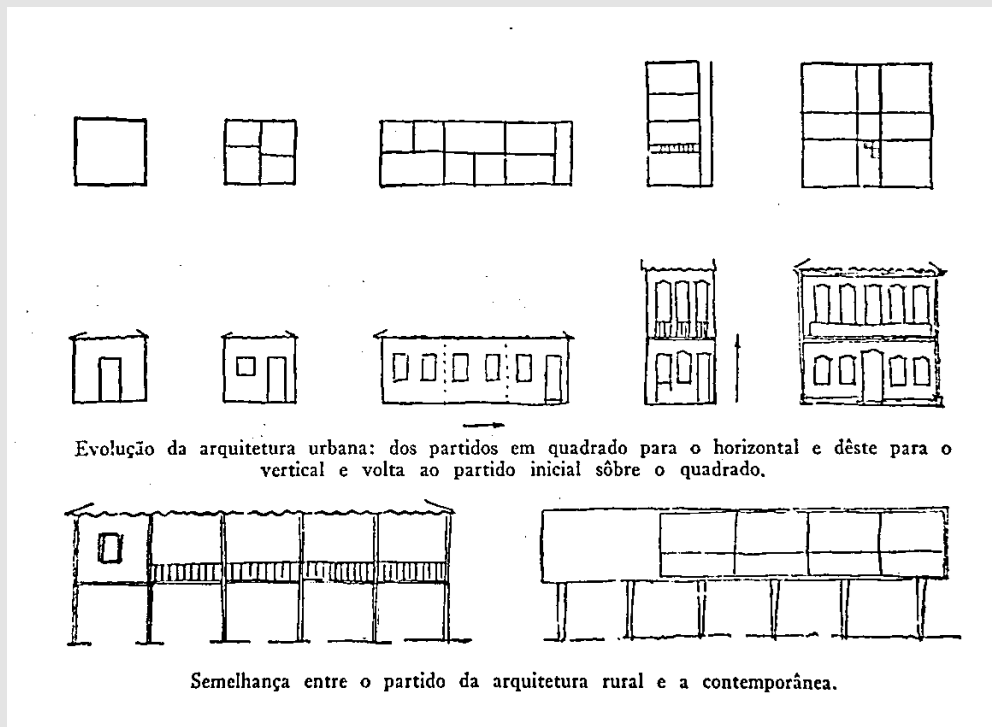
4. S. de Vasconcellos, A “dinâmica das plantas” residenciais ouro-pretanas (1956).

As fachadas monumentais religiosas mineiras também passaram por processo análogo, no qual corpo principal com frontão dessas elevações se alternam em arranjos progressivos - sempre regulados por uma amplitude geométrica quadrangular - com as torres sineiras de capelas e matrizes³².

Permanência de princípios reguladores gerais, mas com evolução de formas: Sylvio de Vasconcellos também é um dos defensores do alinhamento histórico entre o colonial e o contemporâneo, na qual o Catetinho de Oscar Niemeyer se

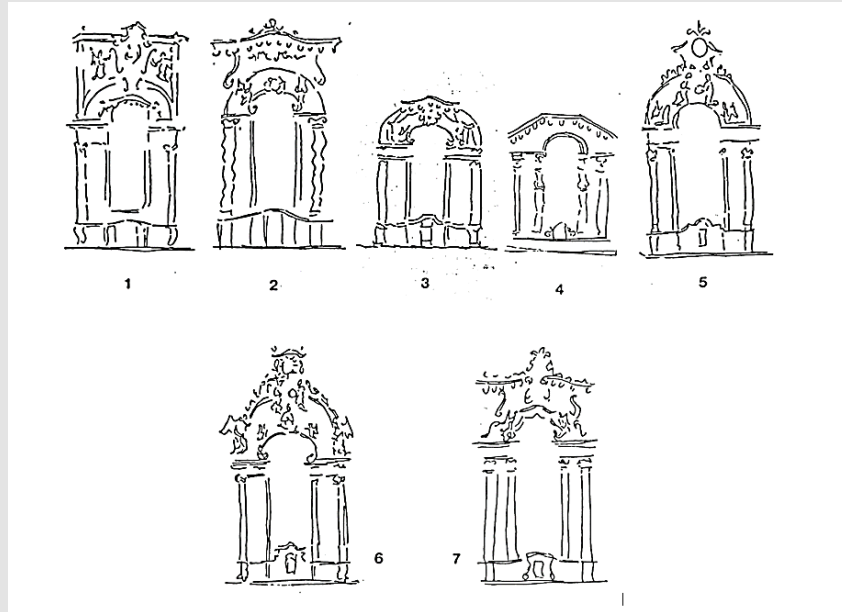
³² “Constantes variáveis da arquitetura religiosa tradicional mineira” in VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura no Brasil – Pintura mineira e outros temas**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1959; cf. também VASCONCELLOS, Sylvio, **Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa**, op. cit., p. 49: “A eliminação das tramas estruturais aparentes nas fachadas dos templos locais e a justaposição de torres a elas correspondem a um processo de adaptação dos modelos importados às condições ambientais. O processo enfatizou-se pela ausência de congregações religiosas que, no geral, transplantavam sua arquitetura europeia para onde se transferiram, pelo isolamento relativo da área das minerações e pela capacidade do português imigrado de se ajustar, rapidamente, ao meio em que vivia. Se, por um lado, fizeram-se as construções religiosas mineiras mais pobres do que as europeias e litorânea brasileiras da mesma época barroca, por outro foi exatamente esta ‘pobreza’ que, paradoxalmente talvez, permitiu que peculiarizassem e se libertassem dos rígidos padrões alienígenas. Autonomizando os volumes integrantes das fachadas e despojando-os de tramas, de fato, os templos mineiros ganharam a liberdade de se comporem livremente, de se proporcionarem melhor e de se expressarem plasticamente através da própria morfologia e não da ornamentação superficial que não raras vezes apenas os mascaravam”.

ajusta pela arquitetura rural das fazendas, e a arquitetura urbana mantém constantes geométricas ao longo dos séculos.



5. S. de Vasconcellos, evolução e arranjos semelhantes entre a arquitetura rural e urbana, vernacular e modernista (1960).

O poder do desenho modernista de Sylvio de Vasconcellos está na sua síntese gráfica, na qual modenaturas, capitéis, cornijas, portas figurativas de sacrários, todos esses componentes são suspensos em seus detalhes para permitir uma interpretação visual de morfologias da arte retabular de Antônio Francisco Lisboa: “esquema uniforme de peças, com colunas nas extremidades”, mas variação de altura de “dosséis”, e “curiosa é a semelhança de desenhos [...] cujas datas se distanciam em cerca de 50 anos”, entre o retábulo da Matriz Nossa Senhora de Bom Sucesso e aquele central da nave da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

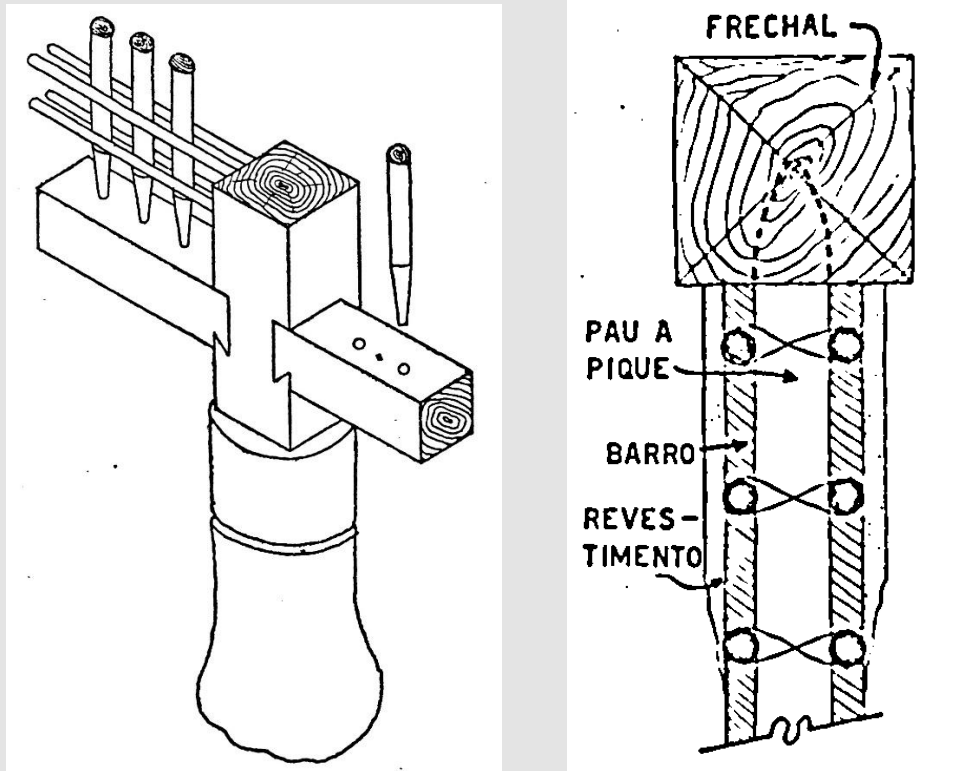


6. S. de Vasconcellos, os retábulos de Aleijadinho em ordem cronológica (1979).

DETALHES, ELEVAÇÕES, CIDADES HISTÓRICAS

Chegamos ao cerne do pioneirismo dos nossos desenhistas do patrimônio: a contribuição de Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos para a compreensão das técnicas construtivas empregadas no Brasil colonial foi mais do que inédita, foi fundamental para estabelecer um ponto de partida seguro de uma cultura da preservação e do restauro dos bens edificados.

Basta atentarmos que nossos desenhistas estão publicando boa parte dos seus registros gráficos sobre taipas de mão e de pilão, sobre alvenarias de pedras, sobre arranjos de carpintaria de telhados e forros planos na década de 1950, a década de Brasília e da afirmação monumental do emprego do concreto armado.

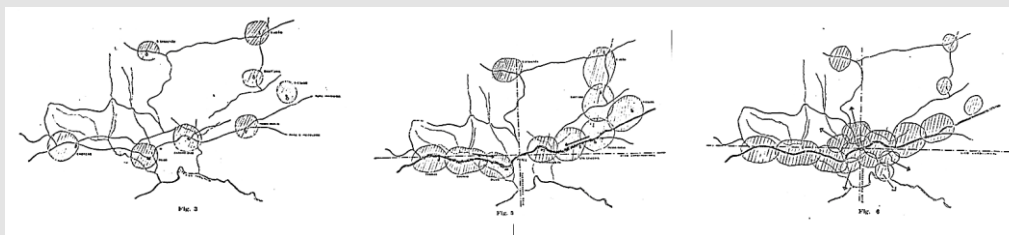


7. Desenhos de Paulo. F. Santos (1951) e S. de Vasconcellos (1958)
detalhado a técnica do “pau-a-pique”.

Quando a escala abrange o desenho da cidade de Vila Rica, nossos arquitetos optam por caminhos distintos: mais atento a leituras estruturantes de Camillo Site, Paulo Ferreira Santos cria quadros comparativos na qual se evidencia uma matriz dialógica espacial entre monumentos e praças ³³, e, Sylvio de Vasconcellos, opta pela representação dinâmica dos adensamentos urbanos ao longo das “4 etapas de evolução de Ouro Preto”³⁴.

³³ SANTOS, Paulo Ferreira. **A formação de cidades no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

³⁴ VASCONCELLOS, Sylvio. **Arquitetura dois** estudos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960, p. 85-90; ver também PEREIRA COSTA, Staël de Alvarenga et alii. Conceitos de preservação e de permanência nos trabalhos simultâneos de Sylvio de Vasconcellos e M. R. G. Conzen: uma



8. S. de Vasconcellos e a formação progressiva de Vila Rica (1956).

O que fazemos com essa herança preciosa dos desenhos de Paulo Ferreira Santos e Sylvio de Vasconcellos?

Devemos divulgá-los, introduzi-los em nossas aulas, devemos reconhecer que a representação gráfica do patrimônio, seja qual for a escala e o detalhamento, ainda tem o seu lugar central na nossa profissão de arquitetos e historiadores da arte.

Recebido em: 24/01/2022 – Aceito em 23/03/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

sincronicidade? In SIMPÓSIO CIENTÍFICO ICOMOS BRASIL, 1, 2017, Belo Horizonte. **Anais.** Belo Horizonte: Icomos-Brasil, 2017, 17 p.

AMARAL, Aracy (org.). *Arquitetura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina; Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BARROSO, Gustavo. *Documentário Iconográfico de Cidades e Monumentos do Brasil*. In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, volume 7, 1953.

BELCHIOR, L. S. *Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem» o registo dos monumentos nacionais: compreensão arquitectónica e fruição estética*. 2010. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Letra, Universidade de Lisboa, Lisboa.

BRASILEIRO, Vanessa B. *Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma*. 2008. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte;

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e desígnio. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2011.

CARRILHO, M. J. *Lucio Costa, Patrimônio Histórico e Arquitetura Moderna*. Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CHOISY, A. *Histoire de l'Architecture*. Paris: Gauthier-Villars, 1899, 2t.

CORDEIRO, Caio Nogueira Hosannah. *A reforma Lúcio Costa e o ensino da Arquitetura e do Urbanismo da EMBA a FNA (1931-1946)*. IX SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”. Anais. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012, p. 945-962;

FARAH, Ana Paula. Restauro Arquitetônico. A formação do arquiteto no Brasil para a preservação do patrimônio edificado. *História*, v.27, n.2, 2008, p.31-47

GUADET, Jean. *Éléments et Theorie de l'architecture*. Paris: Aulanier, 1901-1904.

HAUPT, Albrecht. *Die Baukunst der Renaissance in Portugal - von den Emmanuel's bis zu dem schlusse spanischen herrschaft*. Frankfurt: Henrich Keller, 1890.

LINO, Raul. *A nossa casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Libanio da Silva, 1918.

MELLO, Joana. Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: An-nablume; Fapesp, 2007, p. 65-66.

MONTIGNY, Grandjean, *Architecture toscane ou Palais, Maisons. et autres edifices de la Toscane, mesures et dessines*, Paris: P. Didot L'Aine, 1815.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O Ensino Artístico: subsídio para a sua História. In CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, 3, 1942, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 193-196.

PEREIRA COSTA, Staël de Alvarenga et alii. Conceitos de preservação e de permanência nos trabalhos simultâneos de Sylvio de Vacconcellos;

PINHEIRO, Maria L. B. Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. In Anais. 6º Seminário Do-comomo-Brasil, Niterói, 2005, 20 p.;

RANZINI, F. *Estylo Colonial Brasileiro*. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva, 1927.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo, *Reflexos das Luzes na terra do sol*. São Paulo: Pro-editores, 2000;

SANCHES, Maria L. F. Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo. 2005. Tese (Doutorado em História Social da Cultura). Departamento de História da PUC-Rio, Rio de Janeiro;

SANTOS, Paulo Ferreira. A formação de cidades no Brasil colonial. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTOS, Paulo F. Subsídios para o estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951, 174 p.

SMITH, R. C. Arquitetura Jesuítica no Brasil [1962]. Cadernos de Pesquisa do LAP – Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação. n. 25, p. 36-43, mai-jun 1998.

SOUSA, Alberto. O Ensino de Arquitetura no Brasil Imperial. João Pessoa: UFPB, 2001.

UZEDA, Helena Cunha. O ensino de arquitetura na Academia de Belas Artes: 1826-1889. In PEREIRA, Sonia Gomes. 185 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ, 2002, p. 41-67;

VASCONCELLOS, A. C. A presença de Paulo Ferreira Santos. In Revista do IEB, n. 30, 1989, p. 167-187;

BARCI CASTRIOTA, Leonardo. Os alvos da história da arquitetura: João Boltshauser e Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura revista, vol. 9, núm. 2, jul-dez, 2013, pp. 73-81;

VASCONCELLOS, Sylvio. Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. São Paulo: Edi-tora Nacional; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, 156 p.;

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura dois estudos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960, p. 85-90;

VASCONCELLOS, Sylvio. *Vila Rica – Formação e Desenvolvimento – Residências*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1956;

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura no Brasil – Sistemas Construtivos*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1958;

VIOLLET-LE-DUC, E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe. Au XVIe. Siècle*. Paris: Bance-Morel, 1854-1868.

WALSH, P. H. *Viollet-Le-Duc and Taine at the École des Beaux Arts – On the first professorship of art history in France*. In MANSFIELD, E. *Art History and its Institutions*. Londres: Routledge, 2002, p. 89-91.

WASTH RODRIGUES, José. *Documentário Arquitetônico*. São Paulo: Martins Fontes, 1944-1951, 8 v.

A arquitetura barroca e o teatro do mundo¹

Baroque Architecture and the Theater of the World

Rodrigo Almeida Bastos²

RESUMO

O artigo busca analisar o universo mundializado da arquitetura barroca como um teatro do mundo. Para isso, o estudo aborda os versos de *El gran teatro del mundo* escrito por Pedro Calderón de La Barca na primeira metade do século XVII. Os versos eloquentes retratam a exposição aguda de duas arquiteturas: uma superior, perfeita, elevada e eterna, a dos Céus, criada por Deus, e a outra, inferior, imperfeita, mundana e passageira, composta pertencente aos homens. Assim a pesquisa retrata a visão do poeta espanhol e também a antiga doutrina da mimesis. A arquitetura dos homens deveria imitar a arquitetura divina “usurpando-lhe os reflexos”, dando corpo a uma formosura que, por mais que se ilumine de esplendores celestes nunca seria mais que um belo jardim de “perecíveis flores”.

Palavras-chaves: Barroco; Teatralização; Fantasia; Poesia; Traçado Urbano, Arquitetura.

1 Publicado originalmente em BRESCIA, Rosana Marreco (org.). *A casa da ópera de Ouro Preto (1770-2020)*. Belo Horizonte: Idea, 2020, pp. 49-74.

2 Professor da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – USP / <https://orcid.org/0000-0002-6050-6279> / rodrigo-bastos.arq@gmail.com

ABSTRACT

The article seeks to analyse the globalized universe of baroque architecture as a theater of the world. For this, the study approaches the verses of *El gran Teatro del Mundo* written by Pedro Calderón de La Barca in the first half of the 17th century. The eloquent verses portray the acute exposition of two architectures: one superior, perfect, elevated and eternal, that of Heaven, created by God, and the other, inferior, imperfect, mundane and fleeting, composed belonging to men. Thus, the research portrays the vision of the Spanish poet and also the ancient doctrine of mimesis. The architecture of men should imitate the divine architecture “usurping its reflections”, giving body to a beauty that, however illuminated by celestial splendours, would never be more than a beautiful garden of “perishable flowers”.

Keywords: Baroque; theatricalization; Fantasy; Poetry; Urban Layout; Baroque colonial architecture.

*Hermosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,
que entre sombras y lejos
a esta celeste usurpas los reflejos,
cuando con flores bellas
el número compite a sus estrellas,
siendo con resplandores
humano cielo de caducas flores.*

Calderón de la Barca

Os primeiros versos de *El gran teatro del mundo* — escrito por Pedro Calderón de la Barca na primeira metade do século XVII — são muito eloquentes na exposição

aguda de duas arquiteturas: uma, superior, perfeita, elevada e eterna, a dos Céus, criada por Deus, e outra, inferior, imperfeita, mundana e passageira, composta pelos homens. Conforme o poeta e também a antiga doutrina da *mimesis*, a arquitetura dos homens deveria imitar aquela “usurpando-lhe os reflexos”, dando corpo a uma formosura que, por mais que se ilumine de esplendores celestes, distantemente e “entre sombras”, comparada ao seu modelo nunca será mais que um belo jardim de “perecíveis flores”.

O mundo de Calderón, pois, é um teatro — tanto o de cima, divino, como o de baixo, humano, incluída a natureza sublunar. Cumpre entender melhor a metáfora que, como veremos, constituiu durante séculos muito mais do que uma tópica habitual de gêneros e estilos elevados³. O *Theatrum mundi* não é uma novidade de Calderón. Um século antes, por exemplo, Giulio Camillo descreveu sua engenhosa *L'Idea del teatro*⁴, publicada já postumamente em Florença, 1550. Camillo inventa o corpo magnífico de um teatro que encena a divina criação do mundo e dos céus desenvolvendo uma fantástica ornamentação mágico-retórica⁵. Vinte anos mais tarde, não é de se surpreender que o “primeiro atlas” do mundo moderno — em que se representou matematicamente o orbe terrestre — tenha sido

3 Gerhart Hoffmeister se dedicou ao *Theatrum mundi* para provar a presença da tópica na recepção do *Fausto* de Goethe, referenciando uma primeira menção no *Timeu*, de Platão. A tópica teria sido “expandida” por John of Salisbury, em seu *Policraticus*, de 1159, abrangendo “a totalidade da vida: natureza, terra e céus”. Cf. HOFFMEISTER, Gerhart. Goethe's Faust and the *Theatrum Mundi*; tradition in European Romanticism. *Journal of European Studies*, v. 13, 1983, p. 42-55. (Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418301304904>). (Trad. minha).

4 CAMILLO, Giulio. *L'idea del teatro dell'Eccellen. M. Givlio Camillo*. Fiorenz, 1550; Cf. também BERNHEIMER, Richard. “Theatrum Mundi”. *The Art Bulletin*, v. 38, nº 4, 1956, p. 225–247 (Disponível em *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3047670).

5 Cf. YATES, Francis. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007. A memória do Renascimento, o teatro da memória de Giulio Camillo, p. 171-204. Francis Yates concluiu que o Teatro de Camillo representa “o Universo que se expande a partir das causas primeiras através dos estágios da Criação” (p. 184). Adiante (p. 187), aduz: “O Teatro é, portanto, uma visão do mundo e da natureza das coisas, contempladas do alto, a partir das próprias estrelas e, mesmo, das fontes sobrecelestes da sabedoria...”. Yates defende que o Teatro de Camillo observa deliberadamente a “terminologia mnemônica tradicional”, filiando-o à autorizada tradição hermética neoplatônica do século XVI.

denominado por seu próprio inventor, Abraham Ortelius, como um *Theatrum Orbis Terrarum* (FIG. 1).



Figura 1 - Frontispício de Theatrum Orbis Terrarum, de Abraham Ortelius.

Fonte: <https://archive.org/details/theatrumorbister00orte/page/n4>

Os fundamentos da ideia retrocedem mais. Os gregos, a partir dos pensamentos de Pitágoras, Platão e Aristóteles, cada qual a seu modo, cada qual com o seu quinhão, estabeleceram as primícias de uma compreensão completamente dominante através da qual o Cosmos seria a mais perfeita *evidência* inteligível da criação divina manifesta em ordem, beleza, harmonia e esplendor. As ações e produções humanas deveriam, pois, imitá-lo para materializar as mesmas virtudes. O *corpo* ou a *máquina do mundo*, então, seriam uma espécie de *teatro* privilegiado do

universo e da criação, a mais clara e eloquente *evidência* dessa mente divina e eterna, presente e operante, o modelo natural por excelência da imitação, que a compreensão humana passou a discernir, desde a antiguidade, numa racionalidade que caracterizará decisivamente o pensamento filosófico e as práticas de representação artística.

Oportunamente, na arte, veremos surgir a tópica em sentido adverso, quando, por circunstâncias retóricas, interessava mais o elogio do artifício do que a exaltação da natureza. Assim, na *Naturalis Historia*, de Plínio, o velho (XXXV, 64-6), no *De inventione*, de Cícero (II, 1), mas também no *De pictura*, de Leon Battista Alberti, que os emula⁶, o artista poderia ser capaz de inventar uma obra superior à natureza. Comento especialmente a famosa anedota de Zêuxis a selecionar as mais belas jovens de Crotona que serviriam de modelo a uma só pintura magnífica de Helena. Contribuíam com o tema relatos fantásticos em que aves ou insetos preferiram pousar nas obras artificiais e não na natureza mesma, retratada, como no episódio das aves e das uvas, protagonizado pelo mesmo Zêuxis, ou naquela fábula da mosca que pousou numa pintura assaz verossímil de uma natureza morta e não nas frutas de verdade que jaziam sobre a mesa. A tópica foi emulada pelo Cardeal jesuíta Francesco Sforza Pallavicino, num curiosíssimo diálogo acerca de uma escultura em mármore de Gian Lorenzo Bernini — um busto do Papa Alessandro VII — em torno da qual rondava uma mosca prestes a pousar. A efeméride foi narrada no Capítulo 14º de sua *Arte della Perfezion Cristiana* (1667), didaticamente intitulado: “Razões que deixam claro a qualquer intelecto haver um Deus criador do Universo” (*Ragioni che rendono chiaro ad ogni intelletto averci un Dio autore dell’universo*). Conforme Pallavicino, o “simulacro” fabricado por Bernini não poderia rivalizar com a Natureza — o corpo do Universo, o corpo do Papa e tampouco o corpo do inseto — organizados viva e convenientemente em todos os seus membros pelo inigualável “intelecto divino”. Resta à arte, concluiu

6 Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2ª ed., 1999, III, 56, p. 143-4; e também ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. México: UNAM/Amalgama arte editorial, 1998, III, p. 122-3, n. 9.

Pallavicino — essa massa de pedra diligentemente bela e bem formada em sua superfície —, triunfar “maravilhosa” apenas, despida, no entanto, de um “intelecto movente” que lhe incite vida⁷. Neste sentido, o neoplatonismo de Giulio Camillo ofereceu, por assim dizer, uma medida encantada de equilíbrio, um modo possível de articulação entre as esferas humana e divina. Sob a autoridade de Hermes Trimegisto em relação à arte egípcia, Camillo defendeu a possibilidade da uma estátua perfeitamente proporcionada estar animada, sim, por um “espírito angélico”, tornando-se viva, portanto, no sentido mágico: “Fazer uma estátua de acordo com as regras de proporção poderia, então, ser uma maneira de nela introduzir a harmonia celeste e, com isso, conferir-lhe animação mágica”⁸. Essa discussão abre meandros interessantíssimos para a história da arte, mas voltemos ao teatro de Calderon.

Para um cardeal arguto e piedoso como Pallavicino, bem como para um poeta religioso e perspicaz como Calderón, especialmente em circunstância de um gênero religioso como o que lemos na epígrafe — um *Auto sacramental*⁹ —, a sobrelevação do artifício humano em detrimento da sublime criação de Deus seria indecorosa. *Teatro* — do grego *théatron*: *théa* (visão, vista, espetáculo) + *-tron* (instrumento) — é literalmente, pois, um “instrumento” ou uma “máquina de

7 Cf. PALLAVICINO, Sforza. *Arte della Perfezion Cristiana...* (1667). Venezia, 1840. (Biblioteca di Opere classiche, fasc. xciv), p. 64-5. John Snyder iniciou seu *L'estetica del barocco* com a efeméride de Pallavicino. Cf. SNYDER, John. *L'estetica del barocco*. La mosca e il papa, Bologna: Il Mulino, 2005, p. 11-15. Vale recordar que Leon Battista Alberti compôs um elogio jocoso a uma mosca, em que também se reconhecia a maravilhosa organização do animal e todos os atributos de sua conveniência divina, inclusive o engenho.

8 Cf. YATES, *op. cit.*, p. 201.

9 Analisando a obra poética e teatral de Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz nos conta que os *Autos Sacramentais* eram “peças teatrais num só ato que eram representadas durante a festa do *Corpus [Christi]*”, constituindo “uma das criações mais singulares da civilização hispânica”. Continua: “Os autos descendem do teatro religioso medieval, ainda impregnado das antigas cerimônias e festas pagãs (...). Como gênero literário nasce no final do século XV, embora com características bastante diferentes daquelas que teria mais tarde (...). Calderón mudou radicalmente o caráter do auto sacramental, que deixa de ser uma história prodigiosa e se transforma numa alegoria intelectual”. PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*; as armadilhas da fé. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998, p. 476-8.

encenação”, o “lugar onde se assiste a um espetáculo”, uma máquina de fazer ver¹⁰. Assim, para Calderón, a *Máquina do mundo* é um teatro que faz ver, sobretudo, a maravilhosa (cri)ação divina. A arquitetura humana mais admirável será sempre então “inferior”, mesmo que encante por prodígios. Ainda que engenhosa, será sempre um céu caído e perecível. Assim, se Deus proporcionou didaticamente o teatro universal de perfeição, mais ainda se deveria reconhecê-lo, não apenas como Senhor e causa primeira da criação, mas também como Senhor e fim último da salvação. Toda ação, assim como toda produção, desempenhada nos Estados católicos desse tempo, carregará consigo essa compreensão. Ela será fundamental, inclusive, para sustentar os pactos de sujeição e também as retóricas arquitetônicas e artísticas que contribuirão — como encenações eloquentes da dramaturgia divina — para a catequização e a colonização de vários povos no chamado “Novo Mundo”.

Personagem cumular da peça, governador do mundo, o divino “Autor” de Calderón é também então um personagem que “atua” dirigindo o tempo todo — parafraseando uma das questões mais intensamente debatidas entre filósofos desde a antiguidade até pelo menos o século XVIII, qual seja: a se Deus seria estritamente um criador *ex nihilo*, que teria fabricado e colocado a sua maravilhosa *Machina mundi* em movimento perpétuo, perfeito e consonante, ou se ele continuaria necessariamente tendo que atuar, eternamente, após a criação, para manter a sua ordem musical, ou seja, as suas belas proporções e o seu movimento¹¹. Assim, em Calderón, o Autor do *Teatro do mundo* é literalmente um *Deus ex machina* que, diferentemente do que acontecia no teatro pagão antigo, não aparece apenas no momento crítico e preciso da encenação, para mudar o enredo e desenrolar a trama de forma decisiva e eventualmente surpreendente. Senhor de todos os desígnios,

10 Cf. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª ed. Teatr(o), p. 2682.

11 O assunto foi tratado, em vários capítulos, por KOIRÉ, Alexandre. *From the closed world to the infinite universe*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957, e também GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*. Dos mitos de criação ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 2ª ed., especialmente o cap. 5, “O triunfo da razão”, p. 163-194.

демиurgo universal, ele dirige permanentemente o teatro da vida ordenando as entradas e as saídas das personagens, os ornamentos, as falas e as atuações, a exposição das virtudes e a vituperação dos vícios, até quase o fim da peça, quando fecha a esfera da Terra e depois se encerra dentro do globo magnífico dos céus (v. 1250-1255).

A tópica do *Teatro do mundo* foi muito aplaudida durante os séculos que nos acostumamos a chamar de “barrocos”. Nos tempos de Calderón, ela foi combinada a uma compreensão espetacular, festiva, ritualística e faustosa da vida religiosa e política que potencializou e convergiu sobre todas as práticas de representação artística. A arquitetura participava de todos esses protocolos sociais, tanto a permanente, de palácios, igrejas, praças e cidades, como a efêmera, de arcos triunfais, decorações processionais, maquinários teatrais, *castra doloris*, exéquias e cenários mais, incorporada monumentalmente àquela para prodigalizar efeitos e afetos.

A historiografia sobre o barroco é também profusa em comentários teatrais. Vários estudos, dos mais particulares aos gerais, se valeram dessa proposição — a teatralidade da arte, da arquitetura ou da cidade barrocas —, com uma virtude muito interessante: potencializar um caminho de compreensão daquelas fábricas reconhecendo nelas um fundamento espetacular de efeitos eminentemente representativos. Ademais, a arte em si, do teatro, ocupava um lugar de destaque na *sociedade de corte*¹² daquele tempo, com copiosas e elogiadas montagens operísticas e teatrais durante os séculos XVII e XVIII¹³. Um artista como Gian Lorenzo Bernini, do qual conhecemos inumeráveis obras de arquitetura e de

12 Cf. ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*; investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

13 Sobre o papel de destaque dos espetáculos, do teatro e da ópera nesse tempo, sobretudo em âmbito luso-brasileiro, cf. BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie*: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle. (Tese: Doutorado em *Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais*). Université Paris IV/ Universidade Nova de Lisboa. Paris/Lisboa, 2010, e também BEBIANO, Rui. *D. João V; poder e espetáculo*. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.

escultura, dedicou muito de seu engenho ao desenho e à fábrica de cenários e maquinários teatrais — destacou, entre tantos, Irving Lavin¹⁴. Mas a teatralidade berniniana participa, obviamente, de toda a sua produção, não apenas daquela dedicada especificamente ao teatro. Lembremo-nos, por exemplo, do drama redentor que Bernini dirige na igreja de *San Andrea al Quirinale*, Roma, valendo-se, para tanto, da arquitetura, da pintura e da escultura. Na tela da capela-mor, pintura de Guillaume Cortois, representou-se o martírio do santo, como convinha ao lugar, de sacrifício; acima, perpassando o coroamento arquitetônico e já penetrando o empíreo artificial da arquitetura, vemos a escultura de ascensão do santo com os braços abertos, deformados pelo *páthos* da vitória triunfal sobre a morte, obra espetacular de Antonio Raggi (FIG. 2).

Predomina, então, nesses estudos sobre o barroco, uma compreensão de que a teatralidade barroca seria uma conjuntura de vários aspectos fundamentados na predominância visual, na produção de efeitos sensoriais, na ritualização, na pompa e na exterioridade da festa, no aparato da indumentária, da gestualidade e da ornamentação, aspectos esses que conduziriam não apenas a arte daquele tempo, mas também, condensou Calderón em vários versos — “toda a vida humana [que] é representação” (v. 427-8).

14 LAVIN, Irving. *Visible spirit*. The art of Gianlorenzo Bernini. London: Pindar Press, 2007, 2 v. Cf. Especialmente o 2º capítulo do vol. I: “Bernini and the theater”, p. 15-32.



Figura 2 - Capela-mor de *San Andrea al Quirinale*, Roma. (Foto do autor).

Geralmente, essa compreensão da teatralidade foi de caráter elogioso. A ideia de teatro sempre exerceu um grande fascínio crítico-interpretativo. Mas eventualmente um bom estudioso da arte barroca se deixa levar pelo anacronismo que desvaloriza ou ignora as circunstâncias e os condicionamentos materiais que sustentavam as práticas artísticas daquele tempo, e também a sua recepção, desabilitando algo que era, a bem da verdade, essencial. Assim, veremos um historiador da importância de um Santiago Sebastián diminuir os valores da decoração e da cenografia num comentário que, de resto, invalidou a imensa autoridade vitruviana: “Está claro que para el arte hispánico ni la tectónica clásica

ni la sintaxes vitruviana tuvieran sentido, así que combinó los ordenes sin norma y estos fueron elementos *puramente decorativos o meramente escenográficos*”¹⁵. Ora, a decoração e a cenografia não podem ser menosprezadas nesse tempo de representação e sociabilidade teatral, mesmo que o nosso olhar moderno, que banuiu o ornamento e a decoração, tenda a vê-las como exageradas, secundárias ou supérfluas. A decoração, a cenografia e o ornamento possuem um grande efeito em todos gêneros de arte daquele tempo. Ademais, a autoridade vitruviana permanece incontornável para arquitetos dos séculos XVII e XVIII, em Portugal, Espanha e territórios coloniais, adaptada aos efeitos mais convenientes. Não se deveria esperar, obviamente, que os preceitos ou a “sintaxe” vitruvianos fossem seguidos estritamente, como normas rígidas, mas, como preceitos que efetivamente eram, fossem adaptados, sim, às circunstâncias materiais, retóricas, políticas e teológicas correspondentes ao tempo dos arquitetos, artífices e comitentes; como, aliás, diga-se de passagem, ocorreu antes, também nos séculos XV e XVI, quando Vitrúvio, sendo incontestavelmente a maior autoridade da arquitetura, teve muitos de seus preceitos reconsiderados, revistos ou emulados por tratadistas de arquitetura como Alberti, Cataneo, Serlio, Vignola, Scamozzi, Palladio etc.

Há meio século, em 1969, em *El teatro y la teatralidade del barroco*, Emilio Orozco Diaz — embora reconhecesse que este seria um ponto pacífico entre estudiosos — reclamava não haver ainda algum estudo que se dedicasse concretamente à relação entre arte barroca e teatralidade¹⁶. Para além daqueles aspectos aludidos acima — da visualidade, da sensorialidade, do aparato e da festa — Orozco Diaz também chamou a atenção para um aspecto que importa muito, interessados que estamos na teatralidade da arquitetura. Tanto na introdução de sua obra como em várias passagens do livro, Orozco Diaz destacou que essa

15 SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Encontro, 2007. (Ensayos 316), p. 75. (grifo nosso).

16 OROZCO DIAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidade del barroco* (1969). Barcelona: Ed. Planeta, 1989.

teatralidade singular adviria, principalmente — somado a um “transbordamento expressivo” e a um grande “poder comunicativo” —, de um “sentido de espaço” próprio da arte barroca que caracterizaria aquele tempo, a concepção dos arquitetos e também a sensibilidade da recepção. A dita “espacialidade barroca” comparece então em várias de suas análises, não apenas da arquitetura mas também da pintura e de outros gêneros de representação, argumento que encontramos em boa parte da historiografia moderna especificamente dedicada à arquitetura barroca. Um parágrafo sumariza o pensamento de Orozco, com o qual podemos reunir a maioria das compreensões:

O barroco, valorando como elemento essencial o visual representativo e o dramático, teve, como objetivo fundamental, conduzir as emoções de vida em uma expressão transbordante e comunicativa que necessitava da aproximação e da intercomunicação espacial entre o ambiente da obra e o ambiente do espectador. Se todas as artes nessa época tiveram um mesmo objetivo e aspiração, era natural que o teatro, verdadeira síntese de todas elas, pudesse alcançar os seus objetivos com maior riqueza; e a consequente potencialização de seus meios expressivos, a lograr efetivar mais plenamente o ideal estilístico da época. Por esta razão, o teatro, com essa tendência transbordante, comunicativa, não apenas invadiu, material e psicologicamente, o recinto dos espectadores, mas, em todos os sentidos, se estendeu impetuoso inundando tudo, templos, palácios, jardins, casas, praças e ruas; até as formas mesmas e o sentido da vida¹⁷.

Conquanto importantes, passaremos ao largo dessas compreensões consagradas, muito presentes nos estudos da área, para destacar aspectos que nos permitam comentar e aprofundar outros sentidos de teatralidade pertinentes ao tempo, menos contemplados na historiografia geral.

A retórica barroca contra-reformista de Estados católicos como Portugal, Espanha e seus domínios coloniais compreende a obra de arte e todas as representações

17 OROZCO DIAZ, *op. cit.*, p. 53. (Trad. minha).

sociais como um *Teatro sacro*, adequando, obviamente, a partir da segunda escolástica, todo o autorizadíssimo *corpus* das filosofias e doutrinas pagãs antigas à divindade única que substancializa o catolicismo. Como destaca o professor João Adolfo Hansen¹⁸, no século XVI, os jesuítas definiram as artes como *Theatrum sacrum*: uma *encenação* eloquente e permanente dos valores, dos dogmas e virtudes sagrados propagados pela Igreja e pelas monarquias católicas. As artes se transformam em dispositivos retóricos muito aptos à essa *encenação* contínua e persuasiva. O teatro se torna, então, uma engenhosa *colocação em cena* de vários dispositivos eloquentes de evidenciação de valores que deveriam ser difundidos para a propagação da fé (*propaganda fide*) e para a perpetuação da autoridade e do poder da Igreja Católica; bem como para a manutenção da concórdia, da paz e do sossego dos reinos que com ela comungavam. A ideia de teatro proporciona, assim, uma chave muito interessante para compreender melhor a arte e a arquitetura barrocas nessas circunstâncias, não apenas metaforicamente.

Essa retórica teatral se materializava efetivamente na arquitetura, corpo ao qual se integravam hierárquica e convenientemente todas as artes, da pintura à oratória, da escultura à música, patrocinadas por essa compreensão teatral do todo persuasivo, deleitável e educativo que elas proporcionavam. As sacras imagens, por exemplo, cujo uso foi autorizado na sessão de n.º XXV do Concílio de Trento, conflagrada em 3 e 4 de dezembro de 1563, foram defendidas com o argumento — estabelecido já no segundo Concílio de Nicéia (787 d.C.) — de que não personificavam ídolos, mas apenas “representavam”, ou seja, encenavam os valores com os quais se reconheciam a veneração, as virtudes e as histórias sagradas muito dignas de exposição pública¹⁹. Também se autorizaram a riqueza e a magnificência da

18 Cf. HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentistas e teologia política, in: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco, Memória Viva*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001, p. 180-189, e também HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016, p. 19-38.

19 “Além disso declara este santo concílio, que as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros

arquitetura religiosa, replicadas por São Carlos Borromeu em seu importantíssimo tratado, publicado alguns anos após o Concílio — *Instructionum fabricæ et suppellectilis ecclesiasticæ* — de 1577, o principal tratado de arquitetura e ornamentação religiosas desse tempo. O modelo de elogio ao *cultus externus* da arquitetura, ou seja, ao esplendor material e ornamental, foram as basílicas constantinianas, cujo fausto e riqueza material deveriam corresponder à maravilhosa glória do reino dos céus. Essas e outras determinações do Concílio foram — não sem alguma diatribe, é claro — quase que diretamente assimiladas em Portugal, dada a participação pessoal e o entusiasmo do Frei São Bartolomeu dos Mártires, arcebispo de Braga, alcunhado o “Borromeu português”, do Cardeal D. Henrique e também do próprio Rei Dom Sebastião, que, em 12 de setembro de 1564, expediu alvará que ordenava às justiças régias cumprimento dos decretos tridentinos²⁰. A partir do sacro concílio, legislações foram redigidas com a finalidade de efetivar os decretos e muitos encontros sinodais foram realizados em cidades de Portugal, resultando em várias regulações eclesiásticas que informaram as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, compiladas em 1707 pelo Arcebispo Sebastião Monteiro da Vide — fundamentais para a condução eclesiástica, a construção e a ornamentação decorosa de tantas igrejas e capelas na América portuguesa.

santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos dos concílios, principalmente no segundo de Nicéia, contra os impugnadores das imagens”. CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, Sessão XXV, Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563. (Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>).

20 Cf. VALLE, Teresa Leonor M. Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante. *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, nº 5, nov. 2003, p. 327-342; e também GONÇALVES, Flávio. A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa. *História da arte, Iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, p. 111-114.

Encaminhando-se para o seu desfecho, o *Auto* de Calderón explicita a *Vanitas* — uma tópica nuclear do *Theatrum mundi*. A ideia já estava presente, vimos, nos primeiros versos que definiram a caducidade “inferior” da arquitetura ou do teatro humanos — “*humano cielo de caducas flores*”. A *Vanitas* expõe a ideia geral de que a morte é inevitável — portanto, seria uma ilusão se preocupar ou se vangloriar com as riquezas e as glórias mundanas. Interessa sobretudo a vida *pos mortem*, o que virá e se cumprirá num tempo muito mais extenso, o da eternidade. Para bem morrer e ascender aos céus, incorporar-se à *Igreja Triunfante*, é preciso bem viver, conduzir-se numa vida santificada, dirigida aos bens espirituais, eliminando a atenção pelas ambições e vaidades que desviam a alma de seu caminho virtuoso. A fonte são os primeiros versos do *Eclesiastes*, “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (*Vanitas vanitatum, et omnia vanitatum*). É preciso purgar, assim, os apetites mundanos e as veleidades materiais, tudo o que se cumpre e se justifica neste tempo passageiro de um mundo fabricado em aparências, corruptível e caduco; deve-se atentar, pois, para buscar um lugar naquele mundo divino, perfeito e imutável da glória celestial, e o primeiro passo é se livrar das vaidades.

Duas personagens de Calderón evidenciam bem a tópica, *El Rey* e a *Hermosura*. Para aquele, os domínios não consistirão mais do que numa provisória ilusão de poder e de fama; para esta, uma passagem luminosa de relance pelo espelho efêmero da existência. Entre os versos 961 e 964, por exemplo, *El Rey* se regozija com a vastidão de seus impérios:

Viendo estoy mis imperios dilatados,

mi majestad, mi gloria, mi grandeza,

en cuya variedad naturaleza

perficionó de espacio sus cuidados.

Pouco depois, nos versos 977 a 980, uma *Voz oculta* lhe desengana:

Rey de ese caduco imperio,

cese, cese tu ambición,

que en el teatro del mundo

ya tu papel se acabó.

Assim, o teatro da *Vanitas* será um dos mais imitados nesse mundo barroco. Encena-se permanentemente essa desilusão e esse engano que nos atormenta na vida terrena, proporcionando prazeres passageiros. O desengano é então uma tópica relativa que aparece também, frequentemente, sinalizando a atenção ou a lucidez que a alma deve ter para se livrar do erro, buscando a consciência religiosa e o cultivo das virtudes. Um caminho dessa elevação é dado pela penitência. O sofrimento não seria jamais um fim em si mesmo. Mortificar o corpo teria como fim a elevação espiritual, o desengano dos apetites e prazeres fugidios, sinalizando a correção moral e a busca pela bem-aventurança eterna.

Em *A maravilhosa fábrica de virtudes*²¹, explicitarei teatros arquitetônicos capitais do chamado “Barroco Mineiro”. Mostrei, por exemplo, como a Igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar é uma das máquinas mais engenhosas do século XVIII luso-brasileiro. Seu tema nuclear, como convinha a uma Igreja paroquial, é o sacramento da Eucaristia. Assim, o teatro desse templo emulou a metáfora teológica da *Nave eucarística*, valendo-se, para tanto, de uma sofisticadíssima alegoria arquitetônica capaz de atualizar formas, figuras, histórias, personagens e

21 BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.

valores competentes não apenas ao *teatro do sacramento*²², mas também à devoção a Nossa Senhora do Pilar (FIG. 3).



Figura 3 - Nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto. (Foto do autor).

Dediquei também um capítulo especial ao decoro da Capela da Ordem 3^a da penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Nesta engenhosa fábrica, mostrei como a arquitetura e o conjunto de sua decoração, talha, pintura e escultura, somadas ao teatro mesmo da liturgia, que encena permanentemente o sacrifício de Cristo, o padre celebrante atuando *in persona Christi*, funcionavam como um grande e eloquente *Teatro da penitência e do desengano* — valores fundamentais da história franciscana emuladas e adaptadas por vários mestres, artífices e religiosos na construção da igreja. Noutras capelas filiadas à ordem franciscana, primeiras, segundas ou terceiras, encontra-se mais do mesmo discurso, em representações que se adaptam decorosamente às circunstâncias.

22 Sobre a teatralização da Eucaristia, Cf. PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*.

Assim, na capela de Ouro Preto, a *Vanitas* foi representada logo no forro de seu nártex, o espaço existente entre a porta principal e o tapavento, numa espécie de passagem do mundo exterior para o interior do templo (FIG. 4). Ela funcionava como um teatro docente, uma retórica pedagógica de recordação da alma para o que mais importa nesta vida, segundo os franciscanos. Na primeira década do século XIX, Mestre Ataíde colocou em cena os elementos mais habituais do tema. No alto, o lema ou título do emblema, *Vanitas vanitatum*. Logo abaixo, na figura, uma ampulheta tombada, sinalizando a morte ou a inelutável interrupção da contagem temporal; uma vela que se apaga, igualmente remissiva; um crânio outrora laureado, remetendo à transitoriedade das glórias mundanas; uma partitura musical, que se cumpre em determinada duração; um arranjo de flores e a representação de uma natureza outonal, apontando o decaimento e o fim. Da mesa onde está esse arranjo, pende um papel, com a inscrição: *Memento mori* (“lembra-te de que morrerás”). Ao ver encenada a pintura, logo na entrada do templo, o fiel deveria se lembrar imediatamente do primeiro ensinamento de São Francisco de Assis: abandonar as riquezas materiais. Ornamentando a pintura, anjos portam elementos de piedade e penitência — terço, crânio, cilícios e correntes —, encenando a estratégia de mortificação do corpo como meio eficaz para a elevação da alma. Oportuno dizer que esses anjinhos — mensageiros teatrais da penitência — estão presentes em todas as partes do corpo do templo, na nave, na capela-mor e também na sacristia, reiterando os mesmos elementos.



Figura 4 - Mestre Ataíde, *Vanitas vanitatum*. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Passado o nártex, o teatro arquitetônico continua expondo as imagens mais eloquentes e persuasivas do desengano e da penitência. Quatro pinturas em tela, incorporadas aos quatro cantos da nave, apresentam temas incisivos de suas biografias: Santa Margarida de Cortona, que, vivendo antes no pecado com seu companheiro, descobriu o corpo dele putrefato após um desaparecimento de três dias — desengano; São Pedro arrependido com o galo (desenganado após ter se dado conta de haver negado Cristo por três vezes); Santa Madalena penitente, se alimentando apenas do manjar celestial trazido pelos anjos no deserto e o próprio São Francisco de Assis, meditando apegado a um crucifixo. Acima dos retábulos laterais, cobrindo toda a nave em seu lugar excelso, encontramos uma das pinturas de forro mais belas da arte luso-brasileira — Nossa Senhora ascendendo ao céu em meio a um coro numeroso e variegado de anjos-músicos. O tema é muito conhecido na história de São Francisco, e retrata a visão do santo em êxtase. Recorrente em telas e retábulos europeus, em Ouro Preto, todavia, a pintura ocupa todo o imenso corpo da nave (FIG. 5).



Figura 5 - Mestre Ataíde, Nossa Senhora. Pintura do forro da nave. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

O artifício, enriquecido por uma pintura de arquitetura e primorosa decoração, fábrica do Mestre Ataíde, nos permitiu pensar que se trata, então, de uma nave extática, ou seja, de uma nave que teatraliza o êxtase do santo esperando que, através da *conformatio*, o fiel franciscano também sentisse a mesma emoção que o arrebatou naquele momento. Isso nos faz atentar para um aspecto fundamental da retórica barroca: a comoção

dos afetos. Conforme a antiga *doutrina dos afetos*, uma das finalidades mais importantes do *The atrum sacrum* era proporcionar essa catarse piedosa. Havia três finalidades essenciais em toda arte, fundamentadas nas conveniências ancestrais da retórica: educar, deleitar e comover (*docere, delectare, movere*). Com os exemplos e histórias sacras representados, se educava o fiel no dogma e na tradição, como uma *Bíblia pauperum* ilustrada; com o deleite da arte, se puxava a atenção e a admiração; com a comoção, se conduzia o fiel para uma condição de paixão, piedade e fervor religioso. Todas elas contribuíam para a propagação de fé e também para a consolidação dos poderes do Rei e da Igreja, irmanados pelo padroado em Portugal. O Rei possuía direitos e deveres de âmbito eclesiástico,

como, por exemplo, ter que submeter recursos da Fazenda real para a construção de capelas-mores de igrejas paroquiais em todos os confins do corpo místico do reino. A Igreja poderia interferir em deliberações de âmbito político, prelados ocupavam cargos administrativos. A conquista e o domínio territoriais representavam não apenas vassalagem e poder temporal, eles se estendiam ao poder e conquista religiosos, mesmo no século XVIII, quando a Reforma ameaçava menos a autoridade papal. O *Theatrum sacrum* das artes contribuía, assim, com ambos, constituindo um instrumento poderoso de colonização; também era conveniente aos colonos, obviamente, que se beneficiavam de suas ordens religiosas, festas, representação social, devoções e fábricas, integrando-se hierarquicamente através delas ao corpo político do reino. Tudo era orientado pelas conveniências políticas e teológicas do teatro social.

O forro da Igreja dos terceiros franciscanos, com todo o seu esplendor teológico e artístico, imita e recorda um céu místico. A analogia era amplificada pela encenação teatral de um evento eterno, ou melhor, pela representação fantástica de uma eternidade incorruptível capturada teatralmente num instante glorioso. Assim, está geralmente representada nesses forros — com figuras e ornatos adaptados às circunstâncias temáticas de cada templo — a *Igreja triunfante*: a Santíssima Trindade, Deus Pai, o Filho e o Espírito Santo, Nossa Senhora, santos e mártires, personagens bíblicos, papas falecidos, anjos, que, em glória, habitam o teatro celestial. O esplendor dessa glória eterna é amplificado e tornado verossímil pela luminosidade admirável com que são pintados, pela engenhosidade de suas perspectivas, pela riqueza de suas decorações, fazendo crer ao fiel que a mente divina ilumina com sua graça o engenho de artistas sobre os quais toca a responsabilidade de representar o Seu teatro sacro celestial nessa “máquina inferior” que é a arquitetura.

Ultrapassado o arco-cruzeiro, que demarca a transição da nave para a cabeça do templo, o teatro persuasivo continua na capela-mor (FIG. 6).



Figura 6 - Capela-mor da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Nele, para além das representações costumeiras do lugar, implícitas ao sacro ofício da missa, temos outras ornamentações decorosas. Na barra das paredes laterais, cenas da vida do *patriarca Abraão* foram representadas por Ataíde em vários painéis, para reafirmar e corresponder, proporcionalmente, à autoridade daquele que funda a Ordem, o “*patriarca*” *São Francisco*, muitas vezes referido assim nos documentos da ordem terceira que pude pesquisar. A *Santíssima Trindade* encima o retábulo-mor com Nossa Senhora coroad, tendo como cenário o corpo de um retábulo muito elegante, fabricado por Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Retábulos desempenhavam um papel fundamental na arquitetura religiosa contra-

reformista, palcos em que se abriam, literalmente, as cortinas da hagiografia e da doutrina.

Mas quero chamar a atenção para outra representação acomodada nessa capela-mor, central para a compreensão de todo o discurso teológico da Igreja. Situado no alto da abóbada que cobre esse lugar o mais sagrado de seu corpo, uma figura angelical — também esculpida pelo Aleijadinho — porta um elemento significativo (FIG. 7). Esse elemento fecha, por assim dizer, as cortinas do teatro penitente, permitindo entender que o fim de tudo é muito mais do que a purgação dos apetites ou o abandono das riquezas materiais, pujantes na alegoria da *Vanitas*. Causa e fim de tudo, como já dissemos, o encontro com Deus é o destino almejado da vida cristã. Assim, nos documentos da ordem, o anjo é chamado “porta-flores”, a descrever o fato de carregar, sobre a cabeça, um “balaio” de flores. Repare que não é o corpo do anjo que centraliza o espaço da abóbada, mas o cesto mesmo, para onde deve ser dirigido o discernimento. Este “balaio” — o termo é documental — representa a abundância da bem-aventurança perpétua, o banquete eterno que favorece os piedosos e penitentes. A abundância geralmente era representada por uma cornucópia de flores e frutos, conforme se vê no *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa e se encontra em muitas representações de época, aqui e alhures. Mas, em Ouro Preto, a adequação aguda requereu utilizar um elemento circunstancial — muito presente também nos códices e livros da ordem, como decoração e arremate final. A bem aventurança é uma abundância pródiga em felicidade e duração, estendendo sua glória pela eternidade — o que finalmente interessa nesse mundo católico.



Figura 7 - Aleijadinho. “Anjo porta-flores”. Capela-mor da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor)

Esse encontro final com o Deus cristão dos céus em glória evidencia o terceiro e último estágio da vida humana, como se lê em várias crônicas da vida franciscana; por exemplo, no *Compêndio Geral da História da Ordem Terceira Franciscana*, em que se

Pede, para fazer bem, muito exercicio ajudado da graça do Espirito Santo; porque he dom seu elevar os entendimentos das creaturas á contemplação do Creador. Nella se abrem tres caminhos para Deos, a

que chamam via purgativa, via illuminativa, e via unitiva: no primeiro se reforma a vida, no segundo se espiritualiza, no terceiro chega à perfeição²³.

A “perfeição” cristã e os caminhos para conquistá-la foram objeto de vários tratados e escritos místicos. Santiago Sebastián comentou alguns deles, culminando com o jesuíta Hugo Hermann e seu famoso teatro de emblemas *Pia desideria*, Antuérpia, 1624, a tópica dos três estágios ou três etapas da vida cristã. A vida como teatro cristão também foi tema da famosa obra de Jean Jacques Boissard — *Theatrum vitæ humanæ*. Além de gravar e recontar episódios capitais da história bíblica, a obra reeditou a *Vanitas*, na primeira de suas gravuras, comparando o teatro da vida humana a um grande “circo” de todas as suas misérias (FIG. 8)²⁴. Oportuno recordar então o trânsito da vida, encenado pelo teatro da arquitetura. Primeiro estágio: no nártex, desenganar-se das vaidades; segundo estágio, na nave, se iluminar, se educar e se afetar com os exemplos de fé e piedade representados por tantas imagens, histórias e ornamentos; terceiro estágio, consequente aos dois primeiros, unir-se finalmente com Deus e os justos triunfantes na capela principal.

Shakespeare já havia reeditado essa tópica das idades da vida humana, declarando também a vida como representação, antes de Calderón. Em *As you like it*, Jaques primeiro enuncia que tudo nessa vida é teatro, e depois as desenvolve, as idades, não em três mas em sete estágios. Giulio Camillo também expôs o seu *Teatro mágico* em sete planos ou etapas, correspondente aos sete céus dos sete corpos celestes então conhecidos, os sete pilares da Sabedoria de Salomão.

23 Cf. FERREIRA, Manuel de O. *Compendio Geral da Historia da Veneravel Ordem Terceira de S. Francisco*. Porto, Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1752 (BNP cota H.G. 1256 V).

24 *Theatrum Vitæ Humanæ* foi também o título, em vários volumes, de um dos primeiros intentos editoriais enciclopédicos da era moderna, por Theodor Zwinger, Basel, 1ª edição: 1556.

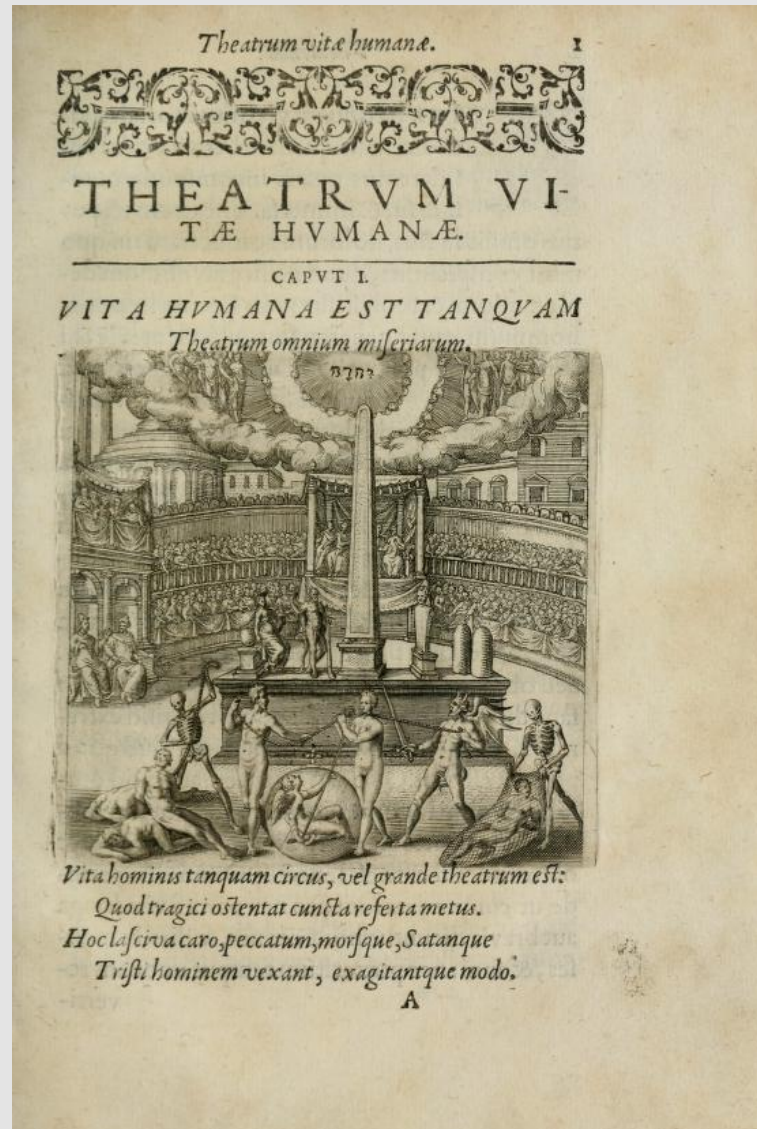


Figura 8 - BOISSARD, Jean Jacques. *Theatrum Vitæ Humanæ*. Theodor de Bry, ed. (1596). Disponível em: <https://archive.org/details/theatrumvitachum00bois/page/n19>.
(Digitalizado pela Universidade de Illinois Urbana-Champaign).

O leitor se interessará em lembrar que a tópica shakespeariana foi emulada por Machado de Assis nos capítulos 8 e 9 de *Dom Casmurro*, quando o narrador nos lança no enredo dramático que se anuncia:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e o vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é

que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu...

Adiante, o tenor desenvolve a sua alegoria, mais ao modo de Calderón, introduzindo Deus como poeta e autor, e Satanás como músico e compositor — um jovem maestro de futuro que havia sido expulso do céu por tramar uma rebelião. Já no inferno, o anjo caído musicou o libreto de uma ópera escrita por Deus, pretendendo ser readmitido no céu. Depois de muita insistência, Deus resolve dar-lhe uma chance, criando para tal encenação o teatro deste mundo: “Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos”. Misericordioso mas impaciente, Deus não quis presenciar os ensaios, de que resultaram tantos desacertos nesse mundo caduco de tragédias e sofrimentos: nalguns momentos, a letra segue um curso mas a música vai por outro, como por exemplo nos “coros da guilhotina e da escravidão”. “Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular o tempo em que será demolido por utilidade astronômica”²⁵.

Mas voltemos ao cenário de Ouro Preto. O frontispício da igreja também desempenha seu teatro arquitetônico. Para além dos ornatos convenientes à ordem, que engraçam a fachada — como o recebimento dos estigmas pelo santo, o brasão franciscano e o brasão do reino português, a devoção mariana, discursos teológico-políticos muito comentados na historiografia —, precisamos nos atentar também para o engenho teatral de implantação dessa arquitetura. O templo foi situado de costas para a Serra do Itacolomy, conformando um largo muito eloquente para a

25 MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 9ª ed., cap. 9, p. 23-6. Machado cita Shakespeare em meio à anedota, mas não menciona Calderón. Ao final do livro, Machado volta duas vezes a lembrar o *tópos*: no cap. 135 inteiro, quando vai ao teatro e compara seu destino ao de *Otelo*, de Shakespeare, então representado, e no cap. 138, a descrever “outro lance, que parecerá de teatro”, “tão natural como o primeiro”.

contemplação da igreja. Os irmãos estavam bastante interessados em construir a igreja “mais vistosa” que fosse possível. A “melhor vista” era uma finalidade sempre requerida para fábricas como essa, e nesse caso específico significou ter que adquirir novos terrenos para que se fabricasse uma cenografia final conscientemente composta em relação ao corpo da povoação mas também à Serra do Itacolomy. Ela deveria ficar tangente ao caminho que ia para a serra, passando pela então Capela de Bom Jesus e Perdões, atualmente Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de baixo). Assim, do Largo hoje chamado de Coimbra, a igreja e seu sítio conformaram uma das paisagens mais conspícuas do universo setecentista luso-brasileiro (FIG. 9).



Figura 9 - Fachada. Capela da Ordem 3ª da Penitência de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Foto do autor).

Detalhe importante: assim vistosamente implantada, a Igreja não observou a orientação canônica, ou seja, com o altar-mor virado para o nascente, como alusão ao Sol da nova aliança que representa Cristo. O altar se dirige para o quadrante sul,

porque havia outras matérias relevantes em jogo. Notadamente: a teatralização da fachada. Era preferível orientá-la tendo literalmente em “vista” as circunstâncias urbanas, as ruas e o largo, com finalidades muito evidentes. Dever-se-ia implantar os templos de modo a criar vistas, espetáculos ou cenários urbanos contínuos e articulados a outros lugares e sítios da cidade, mais do que aceder ao simbolismo místico. Se fosse possível satisfazer às duas conveniências — ambas de cunho teatral, deve-se dizer —, melhor ainda, como se deu na Igreja da Ordem 3ª de Nossa Senhora do Carmo, defronte à Casa da Ópera.

No *Tratado de Architectura* de Matheus do Couto, escrito e lido a partir da primeira metade do século XVII nas Aulas de arquitetura e engenharia militar em Portugal e provavelmente também nas colônias, o arquiteto autoriza exatamente esse procedimento. Demonstra uma adequação do costume em detrimento da orientação canônica estrita, como se observa em várias igrejas também de outras cidades luso-brasileiras — tudo em prol da teatralidade da arquitetura. O renomado arquiteto recomenda a implantação dos templos em sítios cuja localização enseje uma adequação coerente com o caráter e a natureza do edifício, uma disposição presente em Vitrúvio, consoante aos deuses romanos, que Serlio adapta e Matheus imita, mas domina mesmo é a teatralidade visual do conjunto. Matheus recomenda: 1º) a escolha de sítios “alegres” e “vistosos”, ou seja, que proporcionem “graça” e uma melhor “vista”; 2º) a orientação do edifício deve localizar o frontispício diante de largos e praças; 3º) a figura dos templos deve ser valorizada pela perspectiva de quem entra pelo mar ou terra, costa ou vias importantes; 4º) observar a “abundância de área” em torno deles, a fim de valorizar o seu aspecto majestoso no isolamento de outras fábricas, também para se rodarem procissões em torno deles²⁶. Todos

26 No *Livro primeiro do Tratado*, capítulo 5º, após recomendar os sítios sadios, “em que não houvesse extremos de frio, ou quentura”, Matheus do Couto defende preferir que o edifício de lugares, cidades ou vilas, esteja situado “em o lugar mais eminente, e mais vistoso do sítio que elegemos”. MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o Mestre Matheus do Couto...* [1631] (manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946) L. I, Cap. 5º, fl. 5. Adiante, no capítulo 10º do Livro segundo, reafirma: “Mas nos [...] situaremos os nossos Templos por Regra geral, nos mais vistozos sitios que o Lugar tiver”. MATHEUS DO COUTO, *op. cit.*, L. II, Cap. 10º, fl. 38-39.

esses aspectos são contemplados na “vista” (*théa*) da Capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Observando tantas arquiteturas desse tempo, amparados por Matheus do Couto, podemos dizer que o teatro urbano reordena o teatro místico, i.e., passa a prevalecer um teatro efetivo da cenografia urbana, mais do que o outro, canônico, modelar e diretivo, do autor divino, consagrado pelos eixos cardeais do mundo.

É consabida a importância de monumentos, adros, largos e praças para as celebrações de festas religiosas e políticas barrocas, de que essa fábrica em Ouro Preto é documento histórico excepcional. Mas é preciso advertir, como temos tentado também demonstrar, que essa arquitetura dita barroca, ou rococó, luso-brasileira ou colonial, já teatralizava em si mesma a Igreja e o próprio reino português. Estavam ali permanentemente representados, erguidos e conservados, em sua decência e ornato, a eficácia, a magnificência e a liberalidade do príncipe católico pretensamente responsável pela promoção do bem comum. A arquitetura e a cidade luso-brasileira podem ser vistas, então, como palcos para encenações cerimoniosas eventuais, políticas e religiosas, mas também como teatros sacros permanentes de uma encenação contínua, pretensiosamente “perfeita” e “ordenada” — como sempre se lê nas ordenações e regulações oficiais —, de valores comungados pela Igreja e pelo Estado. Uma presença construída, cômoda, usufruível, visualmente decorosa e permanente, orientada ao bem comum — tudo isto em hipótese, é claro. Outro tratado, do português Manuel Alvares Ferreira, de 1750²⁷, também documenta essas finalidades, afirmando que o “decoro” e a “beleza” da cidade eram aspectos imprescindíveis para a conservação do reino. Evidentemente, nem toda fábrica conseguia perfazer todos os preceitos e doutrinas que a sustentavam, mas a história precisa dar conta também desses pressupostos,

27 FERREIRA, Manoel Alvares. *Tractatus de Novorum Operum Aedificationibus, eorumque Nuntiationibus, et adversus construere volentes in alterius praejudicium* (1750), apud ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras. São Paulo: Escola Politécnica de São Paulo, 1966, p. 53-77.

sob o risco de se acomodar em anacronismos muito modernos para aquele tempo, como a autonomia da arte, a evolução dos estilos, a genialidade romântica dos artistas etc.

Para tudo o que expusemos aqui, é paradigmática a obra do frei franciscano Agustin de Vetancurt, publicada em 1670: *Teatro Mexicano; Descripcion breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...*²⁸. Frei Agustin leva ao extremo a ideia do *teatro sacro* para contar a história do México como manifestação de um destino muito católico análogo à criação divina — o teatro caduco imitando o teatro sacro do mundo. Frei Agustin nasceu na cidade do México, em 1620, e muito jovem tomou o hábito franciscano na cidade de Puebla, falecendo aos 80 anos. Escreveu várias obras, foi catedrático e professor de Teologia e de Filosofia, e também da língua *Nahuatl* — idioma autóctone para o qual *El gran teatro del mundo*, de Calderón, foi traduzido e encenado, no México mesmo. Como expõe o título da obra de Vetancurt — e se pode percorrê-la conhecendo detalhes do território aquele tempo, arquiteturas, personalidades, efemérides pré e pós-colombianas —, narram-se os “sucessos exemplares” de Espanha na orientação do “Novo Mundo” à civilização e fé católicas, exaltando-se, principalmente, a Igreja, a autoridade bíblica, o rei Carlos V, um “Salomon de España”, imperioso autor da empresa guiado pelo demiurgo etc. O *Teatro mexicano* de Vetancurt pode ser lido, assim, como um teatro sacro de exaltação do processo colonial.

A história tem nos exigido rever e reinterpretar as políticas e as práticas de colonização empreendidas também através da arte, da arquitetura e da cidade ibero-americanas. Tenho dito, então, que observar o teatro retórico das artes nesse tempo — com todos os seus preceitos, causas, meios e finalidades — não é apenas uma opção metodológica de pesquisa, mas uma circunstância histórica

28 VETANCURT, Agustin. *Teatro Mexicano; Descripcion breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...* Mexico: Imprenta de I. Escalante y C., 1870. v. I, 1, p. 3. (Biblioteca Historia de la Iberia, VII).

fundamental. Superada a visão de que um Deus cria e dirige o *Teatro do mundo*, como vimos em Calderón e em tantas representações artísticas, escrever a história desses teatros todos — artísticos, arquitetônicos e históricos — também é uma ação política, permitindo desvelar processos que moldaram muitas de nossas circunstâncias, vícios, virtudes e veleidades — a engenhosidade de tantas obras, teatros e cidades, mas também os “coros da guilhotina e da escravidão”, alertou o tenor de Machado. Assim, o conhecimento das circunstâncias retóricas (e teatrais) que orientavam essas práticas artísticas e políticas, sucintamente apresentadas aqui, passa a ser uma discussão histórica importante para que tanto compreendamos melhor o processo que nos formou como também reinventemos, à luz de uma maior consciência crítica, a civilização que ainda queremos a partir de todos esses processos passados, mais antigos ou recentes.

Recebido em: 22/01/2022 – Aceito em 18/02/2022

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 2^a ed., 1999.

ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. México: UNAM/Amalgama arte editorial, 1998.

BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.

BEBIANO, Rui. *D. João V; poder e espetáculo*. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.

BERNHEIMER, Richard. "Theatrum Mundi". *The Art Bulletin*, v. 38, nº 4, 1956, p. 225–247. (Disponível em *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3047670).

BOISSARD, Jean Jacques. *THEATRUM VITAE HUMANÆ*. Theodor de Bry, ed. (1596). Disponível em: <https://archive.org/details/theatrumvitaehum00bois/page/n19>. (Digitalizado pela Universidade de Illinois Urbana-Champaign).

BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*. (Tese: Doutorado em *Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais*). Université Paris IV/ Universidade Nova de Lisboa. Paris/Lisboa, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0).

CAMILLO, Giulio. *L'idea del teatro dell'Eccellen. M. Givlio Camillo*. Fiorenz, 1550.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, Sessão XXV, Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 03 e 04 de dezembro de 1563. (Disponível em: <http://agnus-dei.50webs.com/trento.htm>).

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*; investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras. São Paulo: Escola Politécnica de São Paulo, 1966.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*; dos mitos de criação ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 2ª ed.

GONÇALVES, Flávio. "A legislação sinodal portuguesa da contra-reforma e a arte religiosa". *História da arte, Iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, p. 111-114.

HANSEN, João Adolfo. "Artes seiscentistas e teologia política", in: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco, Memória Viva*. São Paulo, Editora da Unesp, 2001, p. 180-189.

HANSEN, João Adolfo. "Prefácio", in: PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016, p. 19-38.

HOFFMEISTER, Gerhart. "Goethe's Faust and the Theatrum Mundi; tradition in European Romanticism". *Journal of European Studies*, v. 13, 1983. (Disponível em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004724418301304904>).

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª ed.

KOIRÉ, Alexandre. *From the closed world to the infinite universe*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.

LAVIN, Irving. *Visible spirit*. The art of Gianlorenzo Bernini. London: Pindar Press, 2007, 2 v.

MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 9ª ed., 2005.

MATHEUS DO COUTO. *Tractado de Architectura que leo o Mestre Matheus do Couto...* [1631] (manuscrito, Reservados da BNP, cota: COD. 946)

OROZCO DIAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidade del barroco* (1969). Barcelona: Ed. Planeta, 1989.

PALLAVICINO, Sforza. *Arte della Perfezion Cristiana...* (1667). Venezia, 1840. (Biblioteca di Opere classiche, fasc. xciv).

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*; as armadilhas da fé. Trad. Waldir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento*. a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. Coimbra/Campinas/São Paulo: Universidade de Coimbra/Unicamp/Edusp, 2016.

SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*. Madrid: Encontro, 2007. (Ensayos 316).

SNYDER, John. *L'estetica del barocco*. La mosca e il papa, Bologna: Il Mulino, 2005.

YATES, Francis. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.

VALLE, Teresa Leonor M. "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante". *Broteria, Cristianismo e Cultura*, Lisboa, v. 157, nº 5, nov. 2003, p. 327-342.

VETANCURT, Agustin. *Teatro Mexicano; Descripcion breve de los Sucesos Ejemplares, Historicos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias...* Mexico: Imprenta de I. Escalante y C., 1870. 2 v. (Biblioteca Historia de la Iberia, VII).

Reflexões conceituais sobre a arquitetura barroca ibero- americana: o processo de transculturação e o papel da ornamentação efusiva

Reflexiones conceptuales sobre la arquitectura barrocaiberoamericana: el papel
de la ornamentación

Rodrigo Espinha Baeta¹

RESUMO

É comum a afirmação de que uma das características mais essenciais da arquitetura barroca ibero-americana seria o uso abundante de uma ornamentação aplicada tanto na cavidade interior dos monumentos, como lançada, estrategicamente, nas superfícies mais significativas dos contornos exteriores das construções – especialmente aqueles construídos para fins religiosos. É indubitável que a profusão decorativa procederia, historicamente, da arquitetura produzida nas matrizes espanhola e portuguesa; mas ganharia um vulto maior nos territórios do Novo Mundo: poder-se-ia dizer, de fato, que para uma parte significativa da arquitetura colonial, a relação entre a casca edificada e o carregado substrato decorativo comandaria a expressão que o monumento viria conquistar no período barroco, bem como coordenaria as soluções singulares que a obra acolheria – recursos complexos, fruto das intrincadas ações de “transculturação” entre as culturas dominantes e aquelas locais.

Palavras-chave: América Ibérica, Barroco, Ornamentação

RESUMEN

Es común decir que una de las características más esenciales de la arquitectura barroca iberoamericana sería el uso abundante de la ornamentación aplicada tanto a la cavidad interior de los monumentos como estratégicamente lanzada sobre las superficies más significativas de los contornos exteriores de los edificios,

¹ Professor de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; Doutor em Conservação e Restauro pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. <https://orcid.org/0000-0002-8530-6150> / rodrigo.espinha.baeta@gmail.com

especialmente los contruidos con fines religiosos. No cabe duda de que la profusión decorativa vendría, históricamente, de la arquitectura producida en las matrices española y portuguesa; pero cobraría una mayor importancia en los territorios del Nuevo Mundo: se podría decir, de hecho, que para una parte significativa de la arquitectura colonial, la relación entre la estructura edificada y el sustrato decorativo cargado dominaría la expresión que el monumento conquistaría en el período barroco, además de coordinar las soluciones únicas que abarcaría la obra: recursos complejos, resultado de las intrincadas acciones de “transculturación” entre las culturas dominantes e aquellas locales.

Palabras clave: Iberoamérica, Barroco, Ornamentación

Na América, a conquista significou o desmantelamento do espaço existencial indígena a partir da destruição das estruturas físicas que abrigavam suas experiências de vida e simbólicas.

Confrontado com a perda de seu mundo, o índio conserva em sua mente a lembrança de suas experiências ancestrais que resgata e integra uma organização espacial diferente. A estrutura simbólica e sua relação com a natureza irão se referir à sua própria cultura, mesmo quando o marco arquitetônico e urbano responde a concepções europeias. O homem americano aparece, então, como um gerador de novas instituições formais impregnando as previamente concebidas de outros significados. É precisamente nos séculos XVII e XVIII, com o barroco, no qual a arquitetura e seu espaço arquitetônico serão a expressão do espaço existencial verdadeiramente americano. Mas isso não terá uma única leitura já que será a manifestação dos espaços existenciais dos diferentes grupos que integram a sociedade. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 825 – tradução nossa)

As palavras proferidas no texto *La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano*, escrito pela professora Silvia Elina Rossi², apresenta uma antiga discussão que toca diretamente os problemas perseguidos nesse artigo: se durante o processo de colonização teria sido desenvolvida uma arquitetura que poderia ser compreendida como legitimamente americana; e, portanto, se teria havido, nas Índias Ocidentais, manifestações barrocas originais, ou se as expressões do arrebatador espírito barroco, no Novo Mundo, seriam

² Publicado em 2001 na coletânea intitulada *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, livro que reuniria os ensaios apresentados no *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*.

apenas uma extensão daquilo que se praticava na Europa – e, mais especificamente, nas metrópoles peninsulares.

O sentido imediato que se poderia extrair das ações políticas, econômicas, sociais e religiosas ligadas à conquista e à colonização – ações fundadas em processos tirânicos de dominação – deveria expor, a princípio, uma irrepreensível imposição vertical dos valores culturais das nações conquistadoras diante do vasto e inóspito território a ser ocupado e diante dos grupos nativos gradativamente subjugados. Ou seja, a arte e, especialmente, a arquitetura ibero-americanas, surgiriam como o resultado de uma simples transferência dos procedimentos formais e tecnológicos da civilização europeia – e, mais especificamente, espanhola e lusitana – para a desprezível e “vácua” realidade encontrada nas Índias Ocidentais. As tipologias arquitetônicas, a morfologia dos edifícios, a linguagem construtiva, a decoração e mesmo as soluções tecnológicas utilizadas nas diferentes áreas do continente, nasceriam e se desenvolveriam como uma extensão da arquitetura que seria importada do Velho Mundo.

Para alguns teóricos de origem europeia que versaram sobre a formação da arquitetura ibero-americana a situação seria ainda pior. Segundo o juízo elaborado pelo arquiteto italiano, atuante na Venezuela, Graziano Gasparini, tese divulgada no ensaio *La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial*³, a produção arquitetônica no Novo Mundo receberia com atraso os aportes despertados no continente europeu, demonstrando sua condição periférica de simples província das nações ibéricas. Logo, a América colonial seria um precário e distante apêndice dos impérios católicos; apêndice que acabaria acolhendo de forma submissa, retardada e desarticulada, os procedimentos inovadores impostos pelas metrópoles – mecanismos que estariam, contudo,

³ Este ensaio seria publicado inúmeras vezes nas mais diversas coletâneas e anais de eventos. A versão aqui contemplada é a que constaria nas atas do *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*. Mas é idêntica à que sairia no catálogo da exposição *Barocco Latino Americano*, evento que aconteceria na mesma cidade (Roma) e no mesmo ano (1980). O artigo seria publicado, sem alteração de conteúdo, na Revista Barroco número 11, também em 1980.

afastados das reais motivações que teriam contribuído para o seu aparecimento na Europa. Para além disso:

Pode entender-se facilmente que os tipos arquitetônicos transmitidos recebam uma maior compreensão formal nos centros urbanos importantes porque é ali que se encontram os artífices mais qualificados e a mão de obra mais capacitada: elas passam por diferentes processos de transformação que podem ser de simplificação, exagero, incompreensão formal, acréscimos de aportes misturados com elementos distorcidos por uma interpretação deficiente e execução inábil e tosca. O problema da mão de obra indígena não constitui um fator de mudança na arquitetura colonial e as diferenças atribuíveis às contribuições da “sensibilidade indígena” não são mais que alterações e deformações do processo de reelaboração de formas e conceitos importados. (GASPARINI, 1980, p. 389 – tradução nossa)

Para Gasparini, não obstante as variações que, no grande continente americano, os “modelos” arquitetônicos europeus deveriam passar em prol de sua adaptação formal e construtiva aos distintos condicionantes desvelados no novo território – clima, relevo, materiais disponíveis, mão de obra –, seria improvável capturar qualquer contribuição criativa dos povos nativos em relação à produção arquitetônica, popular ou erudita. O papel dos povos originários, que frequentemente se empenhavam no campo das artes e da arquitetura, ficaria restrito à infrutífera e frustrada tarefa de reproduzir as ilustradas soluções impostas pelas metrópoles. As supostas peculiaridades, tradicionalmente celebradas por alguns críticos nacionalistas, encontradas, eventualmente, na arquitetura ibero-americana – consequência da extraordinária obrigação de edificar um número inédito de construções vernáculas e monumentais no gigantesco território conquistado –, se apresentariam, na verdade, como funestas distorções da pura arquitetura que aportava do além mar: simplificações, exageros, imperícias, deformações que as tipologias europeias sofreriam ao se transfigurarem durante todo o período colonial.

Independente disso, mesmo admitindo que houvesse certas diferenças gerais no caráter da arquitetura produzida nas inúmeras regiões da América hispânica (por exemplo), este fato não seria o resultado da expressão dos múltiplos espaços existenciais derivados da herança dos diversos grupos indígenas que ocupavam as

Índias Ocidentais – como afirmaria a arquiteta Elina Rossi (2001, v. 2, p. 825). Para Gasparini (1980, p. 392), a boa qualidade da arquitetura religiosa, a única que, para ele, alcançaria certa relevância no Novo Mundo, só poderia ser justificada pela presença de arquitetos, mestres e artífices que acorreriam de distintas nações europeias para enfrentar o processo da catequização dos indígenas. Logo, enquanto a arquitetura mexicana se aproximaria da espanhola em função da preponderância de um clero ibérico que afluiria para a região da Nueva España, na América do Sul, a arquitetura se diferenciaria pela presença constante de religiosos flamencos, bávaros, boêmios, italianos no território meridional das Índias Ocidentais. Em todos os casos, excluindo os grosseiros exemplares produzidos a partir de deformidades provocadas nos modelos da boa arquitetura europeia e insistindo na tese da não existência de uma arquitetura legitimamente americana, as obras de vulto seriam concebidas através das simples transferências dos procedimentos artísticos, formais, tipológicos, tecnológicos dos diversos países europeus para o desolado território americano. Ou seja, a arquitetura hispano-americana, mas também a luso-brasileira, não guardaria nenhuma novidade criativa; somente a elementar repetição dos padrões oriundos do Velho Mundo – algumas vezes distorcidos; outras vezes copiados de forma direta e servil.

A visão “eurocêntrica” do crítico italiano não o impediria, por outro lado, de vislumbrar a existência de uma arquitetura barroca no Novo Mundo, ao contrário do que aconteceria com outros teóricos europeus. A polêmica alcançaria um nível mais grave para o juízo de muitos autores que compreenderiam o Barroco, seja no campo da arquitetura, seja no alcance das outras artes visuais, como um estilo elaborado através de um receituário de soluções tipológicas, formais e decorativas que viria a ser acionado, de modo erudito e consciente, como um mecanismo de oposição à serenidade, harmonia e equilíbrio praticados pela Renascença nos dois séculos anteriores. Neste sentido, sua expressão estaria restrita aos contextos nos quais este debate acerca da cultura humanista teria efetivamente despertado; particularmente na arte e na arquitetura italianas do século XVII, bem como naquelas nações europeias que absorveriam diretamente as soluções compositivas adotadas após a experiência genética romana – como em alguns Estados centro-europeus, durante a

próxima centúria. Os palácios, os edifícios administrativos, as igrejas, conventos, colégios, hospitais, que não seguissem, imediatamente, as expressivas formas teatrais, curvilíneas, sinuosas e nervosas, consagradas na capital pontífice pelos mestres Bernin, Borromini, Cortona, estariam excluídos dos domínios da arte e da cultura barrocas. Assim, segundo as palavras do emérito historiador da arte inglês, Anthony Blunt, palavras proferidas no ensaio escrito em 1972, *Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*:

É comum compreender sob o termo de ‘Barroco’ a arquitetura de Espanha, Portugal e da América Latina da primeira metade do século XVIII, mas em muitos casos a palavra não se adapta bem. Existem, naturalmente, diversos edifícios em Espanha que pertencem diretamente à tradição do Barroco Italiano e Centro-Europeu; muitos destes foram, na realidade, construídos por arquitetos estrangeiros – o autêntico estilo local é, porém, diferente do verdadeiro Barroco, como também são os edifícios vernáculos de Salento ou da Sicília, com os quais há em comum o amor pela rica decoração superficial e o uso das colunas salomônicas. (BLUNT, 1973, p. 22-23 – tradução nossa)

Contrariando a tese exposta pelo crítico inglês, pode-se dizer que as manifestações do arrebatador e inebriante espírito que tomaria de assalto a maior parte do mundo imerso nos domínios da chamada civilização ocidental nos séculos XVII e XVIII não se restringiriam às artes visuais e à arquitetura, mas abrangeriam, segundo José Antonio Maravall (2007, p. 23), o universo da política, da religião, da economia, da sociedade, mas também a literatura, a poesia, música, teatro – enfim, toda a dimensão da cultura, revelada nos lugares nos quais o Barroco viria a ser acolhido. Em seu consagrado livro, cuja primeira edição sairia em 1975, *La cultura del Barroco*, o historiador espanhol afirmaria que as motivações que impulsionariam, especificamente, as poéticas da arte, da arquitetura, da urbanística, da cenografia urbana, estariam vinculadas à construção de estratégias de persuasão empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, em crise constante em função do colapso econômico, político, mas principalmente devido às revoltas sociais que se desenhavam na esfera das sociedades seiscentistas – um panorama conturbado que se estenderia à próxima centúria. Por meio do artifício da imaginação e da fantasia, logo da dramatização e da teatralização das expressões visibilísticas, os artistas, comprometidos com as monumentais estruturas de poder, construiriam um sedutor

discurso de alto teor retórico que revelaria, simbolicamente, o caráter e a dimensão sobrenaturais da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos. Assim, o objetivo máximo do arrefecimento das massas através do encantamento e do entretenimento pela arte sempre acabaria autorizando as mais insólitas ações empregadas – princípio que levaria o filósofo italiano Benedetto Croce (1993, p. 44), em seu livro de 1929, *Storia dell'età barocca in Italia*, a rejeitar a condição artística das manifestações barrocas, compreendendo-as como sórdidos estratagemas utilitários de propaganda⁴.

Logo, a poética da arte barroca não poderia estar fundada, meramente, em um conjunto de regras estilísticas – em uma espécie de cartilha que envolvesse soluções formais, ornamentais, tipológicas, tecnológicas, iconográficas, criadas no Seicento italiano e que deveriam ser repetidas invariavelmente. Pelo contrário; para a cultura barroca qualquer estratégia utilizada para a composição de obras cuja expressão artística estivesse vinculada à construção de cenográficas e poderosas máquinas de persuasão seria imediatamente acolhida já que, naqueles contextos de crise, os fins justificariam os meios.

Outra importante finalidade da arte barroca, a de ativar a mente dos fruidores através do exercício da imaginação, da fantasia, da maravilha, em busca dos mais criativos artifícios de sedução, legitimaria uma incondicional superação dos preconceitos formais relativos à expressão artística, preconceitos vinculados à tradição clássica humanista – não obstante o fato de muitas obras barrocas terem

⁴ Croce ainda nutria um juízo negativo sobre o Barroco, em plena década de 1920. Para ele seria um equívoco considerar as obras barrocas, quaisquer que fossem, como legítimas expressões artísticas, pois eram invariavelmente geradas em um contexto que revelaria que o único objetivo da produção estética era o de alcançar a maravilha através do sentimento de estupor, assombro, arrebatamento. Era o que assegurava o mais importante poeta italiano do período, Giovan Battista Marino (1569-1625), quando dizia, “*O fim do poeta é a maravilha / quem não sabe provocar o estupor, que vá escovar cavalos*” (MARINO *apud* GALLUZZI, 2005, p. 41), palavras que escandalizavam abertamente Croce. A atitude do *Cavalier* Marino mostrava para o autor que a suposta arte barroca se afastava categoricamente da verdade poética: a arte e a poesia deveriam ser compostas pelo honesto exercício e pela apreciação da beleza, pela sensação da serenidade, pelo real sentimentalismo; mas o Barroco teria se corrompido em nome da busca da sedução fácil, da conquista do fruidor a qualquer preço, da espetacularização das expressões ilusionísticas – estratégias de envolvimento conseguidas através do encanto causado pela excitação, pela oscilação das formas, pela teatralidade, pela tensão e expectativa.

sido concebidas como claras manifestações de um classicismo retórico, teatral e extravagante. Logo, seriam aplicadas, em cada lugar onde o seu espírito arrebatador fosse necessário, inovadoras soluções compositivas atreladas à revisão das inúmeras e diversificadas tradições artísticas locais, sempre em nome de sua eficiente comunicabilidade – em prol de sua fácil absorção pela grande massa de súditos e fiéis a quem as imagens deveriam estar dirigidas.

Por isso, não poderia existir, como não existiu, uma teoria que legitimasse as soluções revolucionárias adotadas pelos singulares mestres da persuasão e da imaginação barrocas; pelo contrário, as teorias artísticas mais celebradas do Seicento – como a crítica em favor da pureza e da simplicidade do desenho do mais importante historiador da arte do período, Gian Pietro Bellori (1613-1696), com sua biografia, publicada em 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (BELLORI, 2006) – atacariam, justamente, as obras de referência que posteriormente viriam a ser classificadas como as mais fortes expressões barrocas: as extravagantes, envolventes e dinâmicas fantasias arquitetônicas desenvolvidas por Bernini, Borromini, Guarino Guarini⁵. Sem uma teoria consciente que amparasse, especificamente, as soluções adotadas pelos mestres do período, seria improvável, ou mesmo incoerente, que se consolidasse um repertório morfológico definitivo a ser repetido indiscriminadamente nos mais diferentes lugares, para as mais antagônicas culturas. Em oposição a isto, as expressões formais vinculadas ao espírito barroco se reinventariam a todo o

⁵ O texto proclamava a superioridade dos artistas que respeitaram e impulsionaram o legado dos gregos e dos romanos usando como referência essencial uma das duas figuras mais proeminentes do Cinquecento: ao contrário do que havia pregado o arquiteto e historiador da arte quinhentista Giorgio Vasari (1511-1574), em seu livro de 1550, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (VASARI, 1986), quem deveria impulsionar a produção artística “moderna” não seria o controverso, polêmico e “terrível” Michelangelo Buonarroti (1475-1564); mais de 100 anos após a primeira edição da importante biografia de Vasari, Bellori apontaria o pintor – contemporâneo de Michelangelo – Raffaello Sanzio (1483-1520) como o grande mestre da interpretação do antigo, maestro do desenho e da beleza. O artista italiano seria a referência ideal para servir como modelo para a imitação por parte dos modernos que não quisessem ser infectados pelo estilo exuberante de Bernini ou de Borromini. Por isso, seu livro começava com a biografia do pintor bolonhês Annibale Carracci (1560-1609) e terminava com a vida do pintor francês, e amigo pessoal do autor, Nicolas Poussin (1594-1665) – na interpretação de Bellori, dois dos mais fiéis seguidores do naturalismo de Raffaello. A avaliação era tão tendenciosa que ele mal se referiria a Bernini, e sequer citaria Borromini, indubitavelmente as maiores personalidades da arte do século XVII.

momento nos lugares nos quais sua poética seria apropriada – mesmo admitindo possíveis assimilações de referências importadas da arte e da arquitetura da gênese do Barroco na Itália⁶: uma reinvenção diretamente conectada ao cenário cultural desvelado em cada região; abertamente ligada às motivações que levariam o artista – de formação erudita ou popular – a buscar a fantasia, a imaginação, o envolvimento, a persuasão, através da arte (Figuras 01-05).

Ou seja, apoiando o pensamento do arquiteto argentino Ramón Gutiérrez, declarado no texto de 1997, *Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica*⁷, e resgatando, mais uma vez, o pensamento de Maravall (2007), o entendimento do Barroco como um fenômeno cultural mais amplo acabaria promovendo a superação daqueles juízos eurocêntricos que professariam o caráter inferior do Barroco ibero-americano, ou que afirmariam a sua fatal inexistência:

Se pelo contrário, nos despojamos dos atavismos da classificação rigorosa das propostas formais e das cronologias europeias (por sua vez diferentes entre si) e apelamos para uma leitura desde a mesma realidade colonial, entenderemos ‘o barroco’ mais como uma presença cultural que tinge os modos de vida daquelas sociedades, que como um receituário de formas prestigiadas; que, embora existam, são secundárias para o problema. Isso implica superar duas tentações muito fáceis, uma a da leitura em uma tonalidade menor e perfil baixo que aumenta o cordão umbilical europeu e nos coloca como “provincianos” e maus copistas do modelo central. E a outra, porque eles não podem resolver as contradições entre a caracterização do “barroco” europeu e suas motivações estruturais, tão distantes dos nossos problemas, escolhe afirmar a ausência do Barroco na América. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 16 – tradução nossa)

⁶ Aqui se afirma a inexistência de uma teoria contemporânea que amparasse as manifestações artísticas do espírito barroco. Mas, se reconhece que existiu uma tratadística arquitetônica europeia que exporia algumas soluções formais isoladas que viriam a ser utilizadas na arquitetura desenvolvida nos séculos XVII e XVIII – artifícios que seriam, frequentemente, absorvidos de forma setorial e parcial nas construções de teor mais erudito levantadas nas colônias ibéricas.

⁷ Ensaio introdutório do livro *Barroco Iberoamericano: de los Andes a los Pampas*, coletânea de artigos de diversos autores que versariam sobre as manifestações barrocas na região hispânica da América do sul – livro organizado pelo próprio Ramón Gutiérrez.



Figura 01: Frontaria de caráter tridimensional da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (concebida em 1766), trama volumétrica expressa, principalmente, na relação dos campanários cilíndricos recuados com o frontispício projetado virtualmente para o espaço da cidade.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 02: A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, levantada na década de 1750, em Ouro Preto, é a obra da arquitetura colonial brasileira que mais se destaca enquanto agente da dinâmica espacial tipicamente barroca – com o seu complexo jogo de volumes curvilíneos interpenetrantes.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 03: A igreja do Rosário iria subverter o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício: o empenho estaria voltado para a disposição da volumetria exterior, na qual os muros convexos invadiriam, virtualmente, o espaço da cidade.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 04: Basílica de la Soledad, na cidade de Oaxaca, edificada entre 1682 e 1690. Em destaque, sua fachada côncava em forma de retábulo que se projeta para o espaço do adro da igreja convidando o transeunte a ingressar no espaço sagrado da nave.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2009.



Figura 05: Barroco popular da Igreja da comunidade indígena de San Francisco de Acatepec, nas proximidades de Cholula, México – século XVIII. Uma exuberante fachada ornamentada, coberta por azulejos multicoloridos e cerâmicas oriundos da tradição construtiva de Puebla.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Nesta direção, e em aberta contradição com os juízos defendidos por Blunt (1973, p. 22) e por Gasparini (1980, p. 389), a América ibérica apresentaria uma arquitetura barroca original e de qualidade equivalente (às vezes até superior) àquela praticada nos grandes centros europeus. E nada seria mais natural, já que, do outro lado do Atlântico, uma situação de eterno conflito acometeria os domínios coloniais em função da inflexível submissão a que indígenas e africanos, posteriormente – nos séculos barrocos –, nativos de linhagem ibérica (os *criollos*, como era chamados na América hispânica) estariam fatalmente submetidos. Da mesma forma, uma constante tensão atingiria a relação entre a grande massa da população, formada pelos grupos autóctones, pelos negros, pelos mestiços, frente à Igreja Romana, que imporá, implacavelmente, a aceitação da fé católica. Partindo destas premissas, nas Índias Ocidentais a absorção do espírito barroco por parte da classe dominante espanhola, bem como pela Igreja católica, seria implacável – mesmo reconhecendo certo atraso se comparado às suas manifestações mais importantes na Itália, mas não em relação a algumas regiões da Europa Central. As grandes estruturas de poder utilizariam os artifícios barrocos da sedução e da persuasão para o encanto e a conquista dos irredutíveis súditos e dos potenciais fiéis; logo, para a estabilização do governo e para a consolidação da Igreja católica.

O FENÔMENO DA “TRANSCULTURAÇÃO” E A ARQUITETURA IBERO-AMERICANA

Com a vênua do leitor, especialmente se for dado a estudos sociológicos, poderíamos usar pela primeira vez o termo transculturação, sabendo que é um neologismo. E, ousamos propô-lo para que na terminologia sociológica possa substituir em grande parte, pelo menos, o termo aculturação, cujo uso está se espalhando atualmente.

Por aculturação se entende o processo de transição de uma cultura para outra e o seu impacto social de todos os tipos. Mas transculturação é a palavra mais adequada.

[...] Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, que é o que de fato indica a voz anglo-americana aculturação, senão que o processo envolve também, necessariamente, a perda ou a erradicação

de uma cultura anterior, o que poderia ser dito como uma parcial desculturação, e também significa a consequente criação posterior de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] Finalmente em todos os abraços de culturas sucede o que o que acontece no acasalamento genético dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os pais, mas também é sempre diferente de cada um dos dois. Globalmente, o processo é uma transculturação, e esta palavra inclui todas as fases da sua parábola. (ORTIZ, 1978, p. 92-96 – tradução nossa)

Estas passagens do livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, estudo editado em 1940, escrito pelo intelectual e ensaísta cubano, Fernando Ortiz (1881-1969), apresentariam um conceito que viria a ser de grande relevância para a investigação dos diversos aspectos vinculados ao problema da constituição da identidade ibero-americana: a teoria da “transculturação”. Como diria o próprio pesquisador, o então neologismo “transculturação” surgiria como princípio alternativo à ideia disseminada de “aculturação”: juízo até então hegemônico, vinculado ao processo de formação da identidade cultural dos povos latino-americanos, mas que traria a noção de uma transferência puramente vertical dos valores sociais, econômicos, religiosos, morais, éticos, artísticos, arquitetônicos, provenientes das metrópoles dominadoras, frente ao desolado cenário das Índias Ocidentais e diante dos povos que lá habitavam – sem oferecer a possibilidade de qualquer interferência dos povos locais subjugados, que deveriam acolher integralmente os aportes culturais provenientes dos países europeus.

Pelo contrário, ao discorrer, especificamente, sobre a questão cubana, Fernando Ortiz colocaria que, para o conceito de “transculturação”, estariam necessariamente previstas as trocas de experiências entre todas as sociedades, todas as civilizações – europeias, nativas, africanas – que participariam da intrincada trama de acontecimentos que permearia a composição de novas identidades ibero-americanas. Ou seja, mesmo admitindo que, em um primeiro momento, estas transmutações teriam sido abertamente assimétricas em favor das culturas colonizadoras, o resultado posterior destes processos – destas ações que provocariam, inevitavelmente, uma complexa combinação entre distintas realidades culturais – seria a constituição de modernas civilizações que não seriam a simples extensão das sociedades dominadoras; nem se confundiriam com a direta

continuidade do universo cultural que caracterizaria os povos subjugados; também não se configurariam como a fusão imediata, bem como a elementar miscigenação, entre as culturas que se encontrariam no vasto território das Américas, culturas em constante processo de colisão e conflito⁸. Na verdade, mesmo sendo geneticamente herdeiras dos colonizadores e dos colonizados, as civilizações americanas – não aquelas pré-colombianas, mas as nascidas ou trazidas para cá após a descoberta europeia de 1492 – apresentariam características próprias, que extrapolariam o legado peninsular e autóctone: seriam novas culturas; inéditas sociedades.

É notório o fato deste conceito, concebido pelo escritor cubano no início da década de 1940, ter servido como um dos fundamentos essenciais que acabariam amparando o debate crítico que se abriria, já em meados dos anos sessenta, sobre os atributos basilares da arte e da arquitetura produzidas durante o processo de colonização da América ibérica – e mais especificamente sobre suas peculiaridades, seu aspecto original, seu caráter próprio. Muitos autores, como o crítico espanhol, atuante no Chile, Leopoldo Castedo (1970, p. 105)⁹, ou o professor cubano José Antonio Portuondo (1980, v. 1, p. 55)¹⁰, viriam a discorrer

⁸ A historiadora brasileira Janice Theodoro, especialista nos problemas que envolvem os processos de formação cultural da América colonial, rejeitaria, em seu livro de 1992, *América barroca*, a ideia de “miscigenação” para a conformação da identidade latino-americana. Ao contrário, professaria a noção de “policulturalismo”: “*Partindo desta proposição, questionamos a ideia de a América Latina possuir uma identidade resultante apenas de uma mistura (europeu + indígena). Optamos pelo pluralismo cultural. Supondo o pluralismo, não posso reduzir a história cultural da América à ideia do confronto (indígena versus europeu), bastante conhecida como a visão do vencedor e a visão do vencido.*” (THEODORO, 1992, p. 168)

⁹ Veja o livro, editado pela primeira vez em 1969, *Historia del arte e de la arquitectura latinoamericana. Desde la época precolombina hasta hoy* (CASTEDO, 1970).

¹⁰ Conferir o artigo de 1980, *El barroco latinoamericano, expresión de un proceso mediador*, presente nas Atas do já mencionado *Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano*. Neste texto, Portuondo diria que: “[...] A história da América é um longo processo de transculturação: a cultura europeia, entrada no Renascimento, se encontrou no Novo Mundo frente a culturas que já haviam alcançado um nível elevado de desenvolvimento, o que resultou, entre todas elas, em um abraço genético do qual havia de emergir uma nova cultura que, conservando traços evidentes das progenitoras, é, sem dúvida, diferente de cada uma delas. Na América Latina, Nossa América, como a chamara Martí, encontram-se e misturam-se a cultura europeia em suas diversas manifestações nacionais – Espanha, Portugal, França, Inglaterra, Holanda, Itália – com as culturas indígenas, às quais se somam rapidamente importantes contribuições culturais africanas, e um pouco menos e, mais recentemente, asiáticas.” (PORTUONDO, 1980, p. 55 – tradução nossa) José Martí (1853-1895) foi um dos mais importantes poetas e revolucionários da história cubana.

sobre a questão conectando-a ao desenvolvimento de manifestações artísticas legítimas nos territórios coloniais.

Mas, indubitavelmente, quem viria explorar mais o tema, ao se dirigir diretamente à arquitetura, seria o historiador e crítico de arquitetura Ramón Gutiérrez. O arquiteto argentino aplicaria a teoria da “transculturação” para fomentar uma discussão que versaria sobre o lento e complicado processo de desenvolvimento da arquitetura e das cidades nas Américas durante e após as ações de conquista e ocupação de seu monumental território pelas nações ibéricas – conjecturas professadas em inúmeros artigos e livros publicados desde a década de 1970.

O fenômeno, que definitivamente coordenaria a constituição da arquitetura no Novo Mundo, se desenharia através de um esquema de intercâmbio cultural entre os povos dominadores (no caso, as metrópoles ibéricas) e os povos dominados – os grupos nativos americanos subjugados pelos impérios católicos europeus, assim como, em um segundo momento, os descendentes nativos de espanhóis (*criollos*), os negros africanos, os mestiços. Mesmo admitindo que, inicialmente, seriam mínimas, ou fatalmente inexistentes, as contribuições autóctones para a formação da arquitetura colonial, já no começo do século XVI as construções revelariam soluções de alto padrão compositivo – qualidade reconhecida para além do tradicional preconceito que professaria seu caráter primitivo e distorcido frente às matrizes europeias (GASPARINI, 1980, p. 389): obras que já apresentariam características originais que demonstrariam certa diversidade diante daquelas edificadas nas metrópoles. Estas peculiaridades estariam relacionadas a um interessante mecanismo atrelado às ações de “transculturação” que comandariam o desenvolvimento da arquitetura ibero-americana, artifício reconhecido por Gutiérrez e parcialmente exposto no trecho abaixo, retirado do ensaio *Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica*, inserido na publicação de 1997, organizada pelo mesmo crítico argentino, intitulada *Barroco Iberoamericano. De los Andes a los Pampas*:

Na interação entre a cultura doadora-dominante e a receptora-dominada, é claro que não se produz um traslado simétrico, mas, pelo contrário, carregado da intencionalidade do poder da conquista que opera através de vários mecanismos de imposição. No entanto, uma primeira constatação torna evidente que no próprio seio da cultura transmissora

européia se gerará uma espécie de processo de decantação e seleção. Nem todos os elementos da cultura material são transferidos para a América, seja por impossibilidade física (capacidade dos navios) ou por seleção dos mais aptos para a nova realidade. Esta seleção implica em um recorte da cultura de origem que se projeta sobre manifestações hegemônicas e se translada com um perfil diferente de sua própria realidade. Na verdade, não passam para a América todas as línguas faladas na Península Ibérica, mas o faz o castelhano que hegemoniza a modalidade de contato. Da mesma forma, em termos de arquitetura, as expressões populares com as diversas regiões de Espanha não estão presentes, como uma singularidade, no traslado para a América. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 11 – tradução nossa)

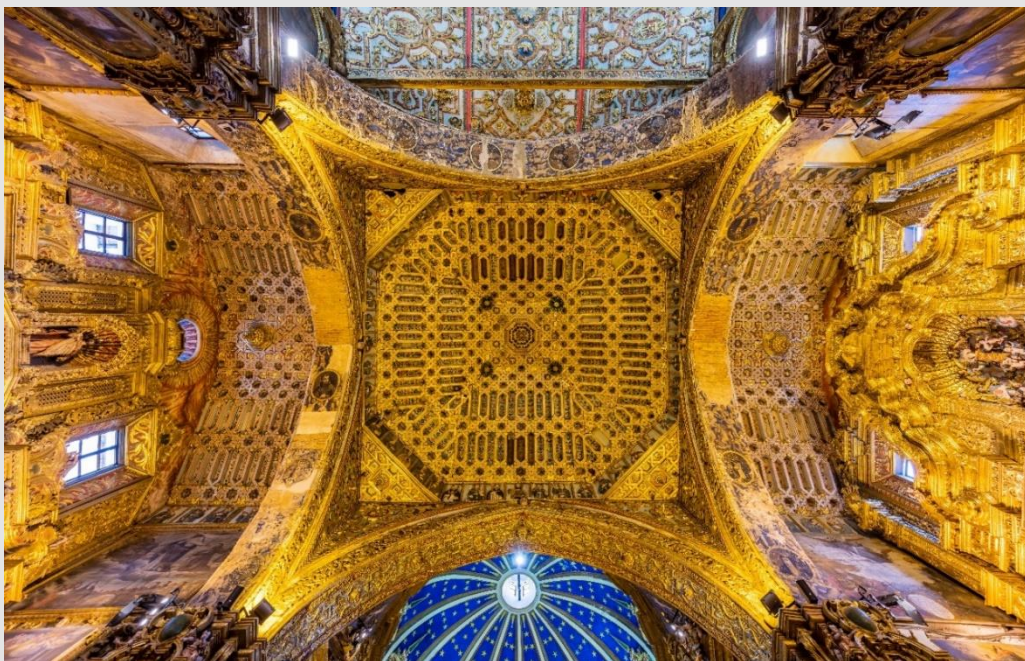
Ou seja, neste processo essencial de transferência das manifestações arquitetônicas e construtivas praticadas em toda Península Ibérica, seja em relação às obras de caráter erudito, ou frente aquelas de teor popular ou vernáculo, apenas alguns traços essenciais da arquitetura civil, religiosa, oficial e militar seriam deslocados da enorme diversidade cultural ibérica para a “desolada” realidade Americana: soluções tecnológicas, formais e de conteúdo utilitário atreladas a praticamente toda extensão do território da Península, contudo, naturalmente, mais influenciadas por algumas regiões diretamente vinculadas à empresa da conquista. E mesmo para as províncias que contariam com uma maior afluência de imigrantes que se dirigiriam às Índias Ocidentais – regiões cujas tradições locais tenderiam, prontamente, a influenciar a arquitetura levantada no além-mar – a ação seletiva prosseguiria comandando o traslado de experiências formais, tipológicas e técnicas: especialmente devido à necessidade de adaptação das reminiscências construtivas peninsulares a um cenário monumental e desconhecido. Assim, condicionantes tão diferentes e tão variados em relação àqueles que espanhóis e portugueses estavam acostumados exigiram um imenso esforço de acomodação: uma geografia até então ignorada; uma grande diversidade climática; peculiares formações orográficas, topográficas e de tipos de solo; materiais construtivos específicos aos diversos territórios americanos colonizados; mão de obra não adaptada ao tipo de arquitetura que chegava oriunda da metrópole; e, finalmente, novas demandas arquitetônicas provenientes de uma realidade política, econômica, social e religiosa enigmática, realidade vinculada ao caráter e à identidade cultural das jovens civilizações que deveriam estabelecer-se.

Esta situação acabaria gerando uma reunião sumária de diferentes soluções construtivas oriundas das metrópoles, ação seletiva entre os recursos arquitetônicos que melhor se adaptassem à nova e complexa situação – uma natural eleição entre inúmeros condicionantes ligados às tradições ibéricas, aplicada espontaneamente para o comando impositivo da cultura arquitetônica no Novo Mundo.

Para além do esquema seletivo, no que se refere, especificamente, à arquitetura concebida nas regiões conquistadas poucas décadas após a descoberta das novas terras, inclusive na grande extensão que englobaria as ilhas do Caribe – área na qual viria a se concentrar os primeiros esforços de colonização e onde seriam fundadas as cidades mais antigas –, uma ação de síntese entre ancestrais e dispares experiências europeias viria caracterizar a arquitetura que deveria ser assentada nos novos territórios. Este mecanismo faria com que soluções arquitetônicas que se desenvolveriam durante séculos na Península Ibérica, através das mais variadas motivações e das mais diversificadas origens, fossem incorporadas ao mesmo tempo e de forma imediata em muitas obras da arquitetura oficial, civil e religiosa realizadas por mestres espanhóis ainda nos primeiros anos da colonização caribenha – e também por construtores *criollos* e nativos nas próximas etapas da ação colonizadora.

Ou seja, na Europa, e mais particularmente, em Espanha e Portugal, os “estilos” artísticos respeitariam certa lógica cronológica; as diversas temporalidades da história da arquitetura (é bom dizer, formuladas nos últimos séculos pelos críticos de arte) seriam fundamentadas na busca por uma coerente resposta formal – mas também técnica, tipológica, utilitária – a demandas especificamente peninsulares, nascidas e praticadas na Idade Média, bem como no período humanista, no Renascimento e no Maneirismo. Cada manifestação estaria, necessariamente, datada de acordo com as motivações culturais que a teria produzido; logo, seria irre recuperável para outros tempos – para outras realidades históricas e, consequentemente, outros contextos existenciais. A América colonial, pelo contrário, distante do panorama que permearia a constituição da arquitetura no

Velho Mundo, afastada dos verdadeiros condicionantes que teriam gerado os “estilos” artísticos que se manifestariam na Península Ibérica católica, ou que viriam influenciar a arquitetura cristã em seus séculos de formação, se encontraria liberta, no processo de “transculturação”, desta cronologia artística espanhola – consequentemente, apta a utilizar experiências dispares e de inúmeras épocas em um mesmo edifício: o Mourisco, da ocupação árabe; o Mudéjar, “estilo” hispano-muçulmano praticado após a reconquista (Figura 06); o Românico e o Gótico (especialmente aquele influenciado pelos estilos flamengos) dos últimos séculos medievais; a arte isabelina, praticada na era dos Reyes Católicos; o Plateresco, “maneira” decorativa espanhola dos séculos XV e XVI (Figuras 07-11); o Renascimento e o Maneirismo, “movimentos” contemporâneos à dominação e ocupação das Índias Ocidentais; e, até mesmo, distanciando-se da influência direta da metrópole dominadora, alusões decorativas, iconográficas, técnicas, arquitetônicas provenientes das construções pré-colombianas¹¹.



¹¹ Segundo o arquiteto espanhol Fernando Chueca Goitia: “*A arte plural da Espanha que na península guarda certa sequência cronológica, na América se perde e se converte em uma arte intemporal, na qual coexistem os diversos estilos que perderam seu significado histórico, para alcançar um sentido trans-histórico ou intra-histórico.*” (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 190 – tradução nossa)

Figura 06: Cúpula do cruzeiro da Igreja do Convento de San Francisco de Quito, Equador. Destaque para o artesoadado mudéjar que compõe a superfície da calota octogonal. Arcos góticos (ogivais) dão apoio ao domo. A decoração do interior foi executada nos séculos XVII e XVIII.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Francisco,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_159-161_HDR.JPG



Figura 07: Fachada plateresca da Igreja do Convento de San Agustín de Acolmán, no México – edifício iniciado em 1539.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

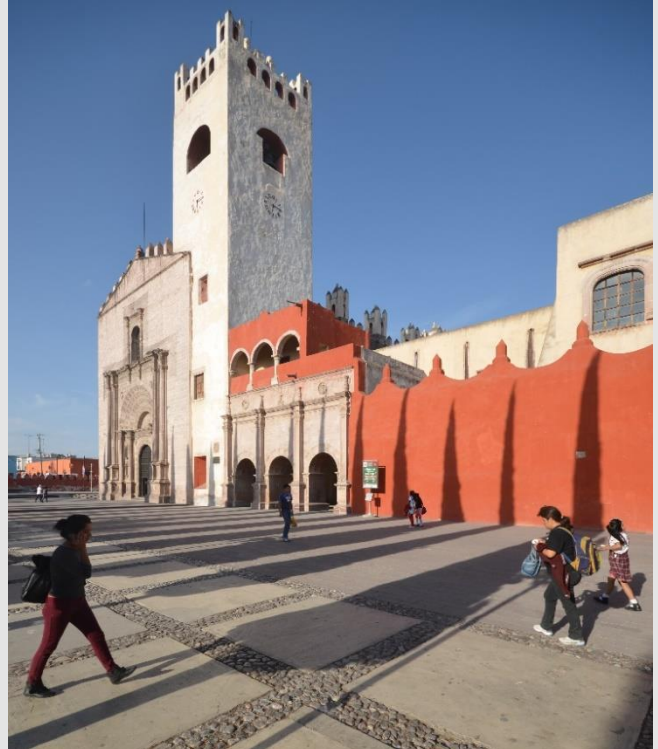


Figura 08: Igreja fortificada do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan, México (1550).
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

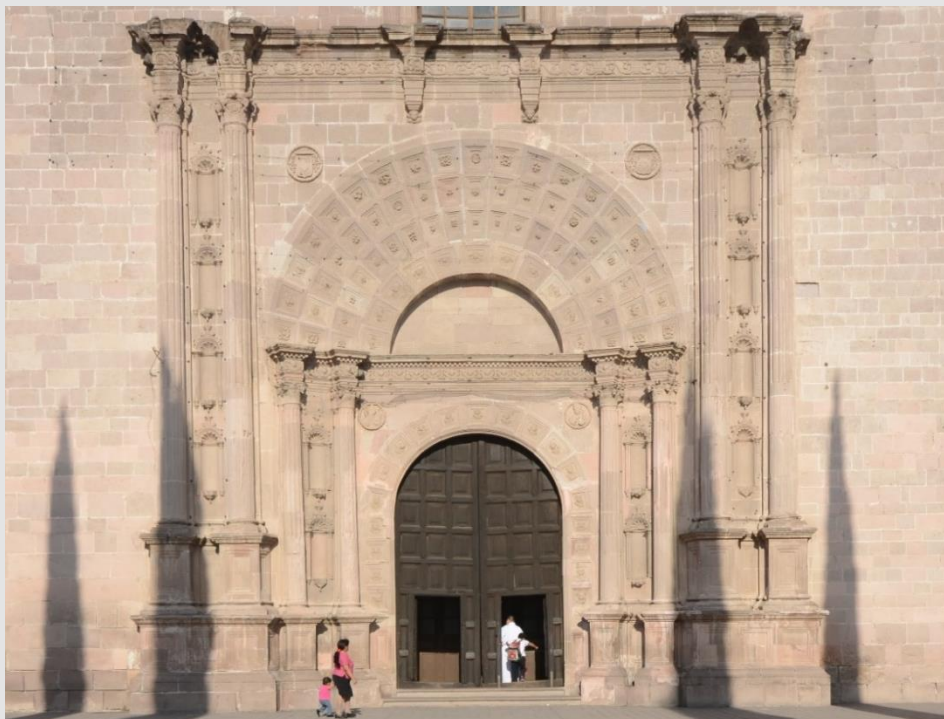


Figura.09: Frontispício plateresco da Igreja do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan.



Figura 10: Presbitério da Igreja do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México - iniciado em 1544. Abóbada do gótico tardio.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 11: Abóbada do gótico tardio que sustenta o coro da Igreja do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Portanto, em um primeiro momento, especialmente na área sobre o domínio espanhol, seria promovida uma síntese entre estes distantes experimentos artísticos: elementos que seriam frequentemente fundidos em uma mesma obra, como se o edifício fosse o fruto de séculos de intervenções – situação que determinaria, inevitavelmente, a constituição de uma arquitetura com traços próprios, originais. Este processo atemporal de seleção e reunião simplificada de inúmeras “maneiras” artísticas em um único monumento já poderia ser vislumbrado na terceira versão construída da mais primitiva catedral americana: a Catedral Primada de Santo Domingo, templo reedificado na década de 1520, sob a supervisão do arquiteto Luis de Moya (Figura 12):

Ao próprio sua própria história o condensa. Quando realiza a catedral de Santo Domingo em pouco mais de um quarto de século, incorpora o gótico tardio das abóbadas nervuradas, capitéis de gótico isabelino, a portada do renascimento plateresco e uma janela mudéjar na abside do templo. O que havia levado séculos para se desenvolver na Espanha aparece todo junto em uma só obra americana. (GUTIÉRREZ, 1997-a, p. 11 – tradução nossa)



Figura 12: Fachada plateresca da Catedral de Santa María de la Encarnación, a sede episcopal de Santo Domingos, Catedral Primada da América. Sua construção foi iniciada em 1521.

Fonte: Mariordo, 2018. License CC BY-SA 4.0.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_Primada_SD_01_2018_7934.jpg

No entanto, já na primeira metade do século XVI, episódios arquitetônicos e urbanísticos coloniais ultrapassariam, visivelmente, a mera justaposição sumária de soluções construtivas, tipológicas, formais, espaciais e decorativas, oriundas de diversos “estilos” artísticos fundados em séculos de história da arquitetura ibérica, para buscar procedimentos que conectariam o *modus operandi* europeu com a desconhecida realidade autóctone que se desvelava – ações desenvolvidas nos territórios continentais, principalmente na região do México, que contaria com grandes esforços de conquista e ocupação a partir da década de 1520. Nestas áreas, habitadas por uma imensa população de grupos nativos de alto grau de desenvolvimento social e tecnológico, hábeis estratégias de domínio e apaziguamento dos povos originários deveriam ser elaboradas para submetê-los à nova ordem imposta pela coroa espanhola, assim como para convertê-los à religião católica e também extirpar suas antigas idolatrias. Neste sentido, a simples transposição dos modelos arquitetônicos religiosos ao cenário americano não se mostraria, precocemente, eficiente, levando os responsáveis pela construção das igrejas e dos conventos destinados aos indígenas a buscarem soluções alternativas para um enorme problema que surgia: a conversão de um número impressionante de indivíduos à Igreja católica – de fato, milhões de nativos, com crenças e idolatrias profundamente consolidadas.

Esta demanda inédita decretaria a concepção de novos programas construtivos que resultariam em soluções espaciais, arquitetônicas e urbanísticas originais: notadamente um novo uso atribuído ao átrio, muitas vezes fortificado, das igrejas e dos conventos ligados à catequeses dos povos autóctones – espaço geralmente pontuado pelas chamadas *capillas-posas*, bem como pela ereção das capelas abertas de índios, acopladas às igrejas principais das estruturas monásticas (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 31). O acadêmico americano, John McAndrew, em seu detalhado estudo, publicado em 1965, no livro *The open-air churches of the sixteenth-century Mexico: Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*, revelaria o caráter peculiar destas experiências quando confrontadas à rigorosa tradição da arquitetura religiosa praticada na Península Ibérica no século XVI,

recursos acatados em função da impossibilidade de resolução, por meios tradicionais, do problema da conversão e catequese dos índios – questão de primeira ordem para a Igreja contrarreformista:

Apesar disto, o isolamento geográfico em relação à família das Igrejas da Europa permitiu a ambos os braços da Igreja mexicana um pouco de liberdade em algumas práticas ainda não enrijecidas pela estabelecida doutrina da Igreja (um dom gratuito decorrente do liberalismo tardio na Espanha, mas impensável lá no meio do século XVI). Algumas modificações práticas tiveram de ser toleradas, mesmo em matérias tão centrais como a administração dos Sacramentos. A maioria das variações locais foram estabelecidas em dias difíceis, perto do início da conversão: a mais importante delas foi a utilização do átrio como uma igreja ao ar livre.

As necessidades especiais dos milhões de indígenas convertidos e em conversão potencial foram a causa desta surpreendente divergência da prática europeia. O uso de um pátio para conter a congregação durante os cultos – virtualmente como a nave de uma igreja – foi provavelmente aceito pelos frequentadores porque isto resolveu um problema difícil para o qual não havia precedentes Europeus. (MCANDREW, 1965, p. 205 – tradução nossa)

Aparecendo à frente de diversas igrejas e conventos monumentais – estruturas



México – edificadas a partir de 1549.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

arquitetônicas que, frequentemente, seriam edificadas a partir de um esquema tirânico de sobreposição da sua mole a antigos complexos religiosos pré-hispânicos derrubados pelos invasores espanhóis, estratégia que revelaria o claro

intuito de apagar qualquer reminiscência do passado pagão através do sepultamento dos restos materiais das culturas nativas –, o grande espaço vazio do átrio, espaço derivado das tradições arquitetônicas e urbanas europeias, apresentaria uma relevância muito maior nas Índias Ocidentais do que jamais alcançaria na Espanha. Diante de templos incapazes de conter em seu interior pouco mais que uma centena de fiéis, o átrio contaria com uma trama espacial elaborada para que seu ambiente pudesse acolher milhares de indígenas, oferecendo conforto e segurança aos potenciais crentes que deveriam assistir os ofícios ao ar livre (Figuras 13-14).

Para além do fato de solucionar a grave questão da falta de espaço nas igrejas erguidas para os povos originários, que deveriam ser convertidos e catequizados, o átrio, paradoxalmente, seria um artifício arquitetônico muito melhor adaptado à



Figura 14: Átrio fortificado do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México (1544). Ao fundo se vê uma das *capillas posas* do monastério.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

herança cultural e espiritual autóctone do que a cavidade interior das basílicas cristãs: os claustrofóbicos aborígenes estavam acostumados a assistir a seus rituais pré-colombianos a céu aberto; na verdade, a população nativa não compreenderia e não aceitaria, de imediato, o ato impositivo de se vivenciar grandes ambientes fechados para a oração e a missa, temendo-os, inclusive – preferindo formas exteriores de culto, que estariam impregnadas das tradições locais de atribuir caracteres especiais aos lugares. Logo, segundo afirmaria Gutiérrez, no já citado

livro *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, o átrio: “[...] tendeu a apoiar a ideia de lugar para morar, e a hierarquizar funções religiosas e sociais sinalizando a estratificação por sexo e idade, enfatizando os diferentes níveis de aprendizagem.” (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 30 – tradução nossa)

Nesta mesma direção, outro expediente arquitetônico peninsular teria grande repercussão e importância para as estruturas religiosas, edificadas com o objetivo de professar a fé católica nas colônias: as *capillas-posas* – pequenas capelas concebidas para dar apoio aos rituais desenvolvidos durante os percursos das procissões; organismos semelhantes, física e funcionalmente, aos passos da paixão lançados por toda a extensão dos núcleos urbanos coloniais brasileiros. Dispostas, geralmente, nos cantos dos átrios – muitas vezes adoadas a poderosas cintas de fortificações concebidas para abrigar e proteger, em seus domínios, igrejas e conventos construídos como verdadeiras fortalezas (com grossas paredes, pequenas janelas seteiras e ameias em suas coberturas) –, as *capillas-posas* contribuiriam para dividir, hierarquicamente, os setores do grande vazio que se abriria à frente dos edifícios religiosos, assinalando os pontos de reunião para o ato de conversão e catequização de homens, mulheres, crianças. Ou seja, dentro das grossas paredes que encerrariam o complexo sacro e que dariam um sentido de intimidade e segurança para os indígenas que acorreriam aos ofícios ao ar livre, as *posas* constituiriam, como diria Gutiérrez (2007-b, p. 30), os elementos ordenadores do espaço (Figuras 15-16).



Figura 15: *Capilla posa* plateresca do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

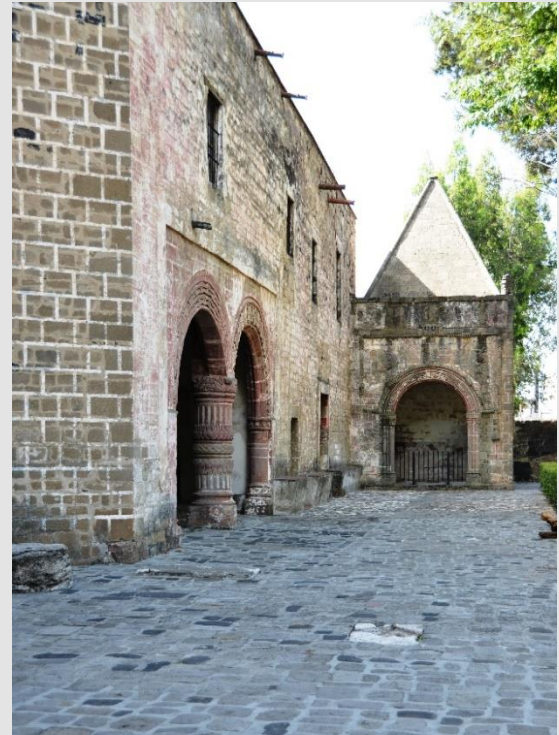


Figura 16: *Capilla posa*, ao lado da *capilla de indios*, do Monastério de San Miguel Arcángel, em Huejotzingo, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Mesmo reconhecendo a importância do átrio fortificado e das *capillas-posas*, os mais originais dos estratagemas arquitetônicos relacionados ao problema da catequese dos nativos viriam a ser as capelas abertas – estruturas levantadas dentro dos complexos urbanos constituídos pelos conventos e mosteiros do século XVI. Também conhecidas como *capillas de indios*, estes organismos apareceriam ao lado dos templos erguidos para os nativos – agregados à sua frontaria principal, ou acoplados às suas elevações laterais – voltados para o átrio no qual a população deveria se agrupar. Na verdade, segundo diria Leopoldo Castedo, os grandes edifícios monásticos construídos na Nueva España no século XVI apresentariam uma trama espacial que culminaria nestes novos expedientes arquitetônicos: “Constam de um amplo pátio frontal, fechado por altos muros com ameias e três portas nos eixos, o templo e o mosteiro. Ao fundo da esplanada se levanta imponente a igreja, com capela aberta na maior parte dos casos e os arcos na entrada.” (CASTEDO, 1970, p. 109 – tradução nossa)



Figura 17: Imensa *capilla abierta de indios* que se abre para o átrio lateral da Igreja do Monastério de San Nicolás de Tolentino, em Actopan, México – meados do século XVI.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

A maioria das capelas, lançadas ao rés do chão, ou na altura do coro das igrejas, serviria para acolher o padre enquanto proferia os serviços religiosos para a imensa população de nativos distribuída pela área livre à frente, ou concentrada dentro do espaço cerrado do átrio. Deste modo, a cerimônia religiosa se aproximaria dos rituais pré-colombianos mesoamericanos: tanto nas *capillas abiertas*, quando nas pirâmides maias, zapotecas, toltecas, astecas – os templos, conhecidos como *teocallis* –, o sacerdote seria o único a estar protegido por uma cobertura arquitetônica, enquanto a população assistiria ao culto a céu aberto (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 33). Para além da interface com antigas práticas nativas, as capelas de índios assumiriam o mesmo papel ancestral do presbitério das igrejas cristãs, sendo muitas vezes tratadas arquitetonicamente de modo equivalente, com a mesma exuberância dos templos tradicionais (Figuras 17-22). Por sua vez, o átrio, ou simplesmente o espaço livre que deveria abrir-se diante da capela, funcionaria como a nave da igreja, só que desta vez lançada ao ar livre, recebendo a congregação dos

fiéis que afluiria à missa.



Figura 18: *Capilla abierta de indios* do antigo Convento Franciscano de Tlaxcala, México, inaugurada em 1539. Também conhecida como Capela do Rosário, marca uma das entradas do átrio principal do convento. Seu exterior é formado por três arcos *mudéjares*. Sua abóbada interna foi levantada em estilo gótico tardio.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 19: A capela de índios de Tlaxcala, com o campanário do Convento Franciscano ao fundo. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 20: As escadas ao lado da capela de índios de Tlaxcala marcam um dos acessos ao átrio principal do convento. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 21: Igreja do Convento Franciscano de San Martín, em Huaquechula, na região de Puebla, México. Primeira metade do XVI. *Capilla abierta* superior, ao lado da



Figura 22: Detalhe da abóbada do gótico tardio da capela aberta de índios que se abre em posição elevada, ao lado da Igreja do Convento Franciscano de San Martín, em Huaquechula.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 23: Capilla Real do Convento Franciscano de San Gabriel Arcángel, em Cholula, México. Imensa capela de índios claramente inspirada na arquitetura de mesquitas, como a de Córdoba – com suas 49 cúpulas sustentadas por inúmeros pilares e colunas. Segunda metade do século XVI.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Outro tipo muito comum de capela aberta seria conformado por uma vasta

estrutura constituída por diversas naves paralelas, separadas por colunas que sustentariam abóbadas ou telhados de madeira. De clara influência mourisca – por lembrar, parcialmente, a estrutura das mesquitas construídas no Al-Ándalus –, estes organismos, além de confirmarem o intrincado processo de “transculturação” pelo qual teria passado a arquitetura nas Índias Ocidentais, revelariam uma solução intermediária entre a igreja tradicional europeia e a igreja para nativos a céu aberto: grande parte da corporação de fiéis estaria disposta dentro da galeria aberta na qual se encontraria o padre; e uma maior concentração de nativos poderia assistir ao culto do exterior¹² (Figura 23).

As estruturas arquitetônicas definidas pelo átrio fechado e pelas capelas abertas de índios – verdadeiros complexos urbanísticos, já que a liturgia católica extrapolaria o interior do templo, exigindo uma renovação do *design* da parte externa do adro, influenciando o planejamento urbano setorial (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 192) – revelariam um interessante processo de transculturação no qual experiências medievais espanholas ganhariam, nas colônias além mar, um vulto maior e um significado completamente diverso daquele europeu¹³. Neste sentido, Antonio Bonet Correa, no artigo *Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*¹⁴, discorreria, justamente, sobre as possíveis fontes peninsulares que teriam embasado a construção das capelas abertas no Novo Mundo. Contudo, independente do fato das capelas de índios terem sido concebidas a partir de uma influência calcada em exemplos arquitetônicos pontuais fundados no medievo espanhol, o autor admitiria que, devido a demandas novas, comandadas por programas arquitetônicos inéditos:

¹² Na verdade, seria possível encontrar por toda área andina ricos exemplares de capelas abertas de índios. Elas, frequentemente, apareceriam acima das portadas principais das igrejas – sejam lançadas no eixo frontal dominante, ou nas elevações laterais dos templos.

¹³ John McAndrew exaltaria as igrejas ao ar livre da Nueva España como uma das maiores criações americanas: “Este livro trata do que pode ter sido a mais dramática inovação da arquitetura americana antes do arranha-céu: a igreja ao ar livre dos índios do México. Criada no século XVI pelas urgências de uma vasta campanha de conversão religiosa, a igreja ao ar livre pode ser propriamente compreendida hoje apenas como um produto desta conversão.” (MCANDREW, 1965, p. VII – tradução nossa)

¹⁴ Texto presente na coletânea de ensaios do autor, publicada em 1978, e denominada *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*.

“[...] as capelas abertas ou capelas de índios são uma das características mais originais da arquitetura religiosa do século XVI na Nueva España. Os historiadores da arte assinalaram com razão que tal como se apresentam, destinadas a uma função determinada do culto, podem considerar-se como criação exclusivamente mexicana.” (BONET CORREA, 1978, p. 8 – tradução nossa)

Ou seja, mais uma vez a constituição da arquitetura hispano-americana do século XVI passaria por processos seletivos e de síntese entre experiências ancestrais peninsulares para alcançar resultados inéditos – neste caso, dirigidos a um problema específico colocado frente ao ato supostamente civilizatório. No entanto, para Ramón Gutiérrez, estes peculiares mecanismos que permeariam a constituição da arquitetura que se praticaria nas Índias Ocidentais durante a maior parte do século XVI “evoluiriam” para um esquema mais consistente com a eclosão da poética barroca. Ao invés da simples somatória de experiências diversas aplicadas em uma mesma obra através de um processo de acumulação de soluções arquitetônicas e urbanísticas europeias e pré-hispânicas oriundas de diversos tempos e realidades, a arquitetura barroca hispano-americana, em formação a partir do início da próxima centúria, seria configurada por meio de um legítimo processo de integração que superaria a inevitável fragmentação inicial, conduzindo ao desenvolvimento de soluções realmente maduras e singulares, nas quais as presenças nativas, afro-americanas e *criollas* entrariam em coerente interface com os esquemas transplantados da metrópole:

A síntese do século XVI como acumulação e somatória de experiências diversas: góticas, platerescas, mudéjares, renacentistas ou pre-hispânicas, começa a variar em um processo diferente. Já não será acumulação e sim integração. Os limites se desmancham, o subalterno passa a ser emergente, a capacidade de apropriar-se de ideias, conceitos ou formas, não será linear, e sim envolvente, criativa, geradora de novas respostas.

Um mundo fronteiriço, ‘consolidado’, porém, por sua vez, flexível, com limites móveis, com bordas imprecisas, onde a realidade e a irreabilidade são quase a mesma coisa, onde a aparência joga tanto quanto o ser. Este era um mundo propício para que as reprimidas formas de expressão dos setores postergados aflorassem em todo o seu vigor. E assim foi. (GUTIÉRREZ, 1997-b, p. 103 – tradução nossa)

A ARQUITETURA BARROCA IBERO-AMERICANA

Já foi comentado que o espírito barroco perseguiria, obsessivamente, mecanismos de direção das massas, investindo em uma arte que alcançasse, integralmente, todas as camadas da sociedade com o intuito de persuadi-las ao apoio, ou a simples submissão às estruturas de poder dominante. No caso da América ibérica seiscentista e setecentista, a necessidade de os nativos, negros, mestiços, *criollos*, espanhóis e portugueses prestarem veneração e obediência ao rei, bem como declararem profunda devoção à Igreja católica, abriria caminho para que a arte barroca colonial viesse a se configurar como um mecanismo retórico avançado de propaganda, no qual toda experiência sensorial que pudesse seduzir e conquistar o súdito e o fiel seria desejável.

Logo, apesar de o Barroco ser fruto de mecanismos figurativos que acolheriam diversos artifícios conectados ao legado clássico greco-romano (herança redescoberta pelos humanistas renascentistas do Quattrocento italiano e elemento basilar para a constituição da linguagem gramatical da arquitetura dos séculos XVI, XVII e XVIII) – apesar do Barroco deflagrar, amiúde, experiências que revelariam a revisão de um antigo Classicismo contido, então reinterpretado sob a égide do espetáculo, renovado através da exaltação da fantasia e da imaginação barrocas –, a poética seiscentista permitiria que a expressão artística alçasse voos infinitamente mais altos. Esta liberdade de articulação da forma arquitetônica em prol do desenvolvimento de envolventes acontecimentos cenográficos se daria, particularmente, através da ruptura com qualquer preconceito relativo ao uso de formas, composições e espaços, abrindo o caminho para uma espécie de ecletismo que acolheria, em uma mesma obra, soluções vinculadas a outros momentos da história da arte: concepções espaciais e formais ainda filiadas à gramática arquitetônica grega e latina, mas em absoluta consonância com outras linguagens edilícias, conectadas a contextos geográficos e temporais diversos – permitindo que as tradições locais se integrassem, naturalmente, à forma perseguida para alcançar o grande teatro barroco (Figuras 24-26).

Não



Figura 24: Armação cenográfica de madeira que forma a nave elíptica e o interior dourado, profusamente ornamentado, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto – primeira metade do século XVIII. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.

obstante, a poética arquitetônica dos séculos XVII e XVIII superaria, igualmente, a radical crítica quinhentista à herança naturalista greco-romana, produzindo



Figura 25: Capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.



Figura 26: Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2008.

manifestações que não teriam um compromisso necessário com o uso canônico dos condicionantes clássicos, mas que tampouco buscariam sentido na revelação de sua

desarticulação e implosão – como fariam os artistas maneiristas. Ou seja, como afirmaria o arquiteto italiano Paolo Portoghesi, no texto de 1980, *Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca*¹⁵, o Barroco assumiria características estilísticas desiguais em todos os contextos em que viria a ser acolhido – mas alguns princípios comuns imperariam: entre eles, o uso antidogmático daquele repertório clássico derivado do fenômeno artístico e arquitetônico humanista. Esta ampliação das possibilidades, até então rígidas, de usufruto do espólio greco-romano, bem como de sua eventual transgressão, não partiria de um desejo de denúncia de um mundo disforme e problemático, mas se colocaria ao lado de uma aspiração à liberdade exercida em uma conjuntura tão tirânica e limitativa quanto seria aquela do *Ancien Régime*; aquela dos grandes Estados absolutistas e da Igreja católica reformada:

O antidogmatismo barroco, explicável psicologicamente como contrapartida de uma vida social estática e convencional (única saída possível para uma aspiração, tanto mais intensa quanto menos satisfeita, de liberação e de liberdade) é indispensável para poder qualificar o modo como vem empregado o repertório clássico. Tem-se dito que o barroco recusa regras e leis: esta afirmação não é totalmente correta apesar de conter uma parte de verdade. Certamente a regra não é absorvida como um freio, como um vínculo (como foi assumida pelos homens do primeiro Renascimento), mas aparece continuamente evocada, mesmo quando é transgredida, como princípio de organização. (PORTOGHESI, 1980, p. 11 – tradução nossa)

No cenário americano, este sentimento de liberdade poderia assumir um patamar ainda mais elevado; as expressões artísticas e arquitetônicas coloniais seriam apropriadas pelos diversos componentes da pirâmide social como possibilidades de refúgio e libertação deste mundo restritivo a que se referia Portoghesi. Um panorama opressivo, formado no primeiro grande século de conquistas e ocupações do território das Índias Ocidentais, caracterizado pela colisão entre duas realidades sociais consolidadas e ampliadas a partir do século XVII: de um lado, as culturas dominantes ibéricas, asseguradas pela presença dos agentes dos governos coloniais,

¹⁵ Este ensaio seria publicado algumas vezes, em diversas coletâneas e anais de eventos. A versão aqui contemplada é a que sairia no catálogo da exposição *Barocco Latino Americano*, evento que aconteceria em Roma em 1980. Versão idêntica àquela que constaria nas atas do *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*.

delegados pela direção das metrópoles invasoras – assim como a Igreja, que se tornaria o elemento basilar de toda vida na América Latina; de outro lado, as classes subjugadas, constituídas pelos povos originários – mas também por descendentes de espanhóis e portugueses, negros africanos e mestiços (Figura 27).



Figura 27: Igreja de La Compañía, em Arequipa, Peru. Iniciada em 1590, sua exuberante portada barroca seria concluída em 1654. Compondo o frontispício, a decoração planimétrica com motivos andinos, bem como a releitura local da modernidade clássica, marcariam o chamado estilo *mestizo* – típico da cidade peruana.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

O Barroco apresentaria este curioso paradoxo: a mesma arte que serviria para celebrar o poder dominante – as mesmas manifestações que atuariam como propaganda do regime imperial e da Igreja romana – abriria espaço para exercícios de experimentação e inovação, ação calcada na transfiguração das formas peninsulares que chegariam através do já comentado processo de

“transculturação”. Na verdade, esta aliança entre conservadorismo (frente aos regimes dominantes) e inovação (relativa à expressão artística), segundo o juízo do historiador espanhol José Antonio Maravall (2007, p. 291-291), seria fundamental para o papel imperativo da arte barroca: o esforço de persuasão. Os avanços conquistados na expressão artística, as modernas transformações que a arquitetura deveria acolher em prol da integração entre os expedientes tradicionais europeus e os aportes indígenas (e locais, no geral), deveriam servir como uma significativa compensação à imobilidade reinante – à falta de liberdade política e religiosa; à impossibilidade de ascensão social; à vida restritiva e miserável. E é fato que o novo seduz.

Ou seja, no século XVII, bem como na próxima centúria, a fantasia e a maravilha barrocas comandariam a constituição de uma arquitetura que iria além daquelas primeiras transmutações edilícias de origem peninsular, desenvolvidas através das ações de seleção e de síntese, discutidas há pouco: iria além da justaposição sumária de certas soluções estilísticas e construtivas peninsulares em um mesmo edifício; além da adaptação, conduzida pelos religiosos europeus, de programas arquitetônicos medievais a uma realidade completamente distinta, ocasionando a elaboração de esquemas espaciais inéditos que favoreceriam o ato de domesticação, conversão, catequese dos nativos. De fato, a poética barroca abriria a oportunidade de articulação de novas expressões arquitetônicas – consequentemente, de uma montagem cenográfica diversa para o espaço urbano. Uma arquitetura elaborada por espanhóis, portugueses, *criollos*, nativos, negros e mestiços como uma extensão pertinente dos modos de vida que se consolidavam no panorama colonial:

O Barroco foi para o mundo americano, e ainda o é em boa parte, muito mais do que um repertório de formas cênicas susceptíveis de serem classificadas por seus rasgos visuais. O barroco foi e é, acima de tudo, a expressão de uma forma cultural que se liga, fortemente, com o estilo de vida e crenças da sociedade americana. É uma genuína expressão cultural que testemunha o momento maduro da mistura de valores, superando a fase superposta e acumulativa da conquista para dar expressão a uma forma profunda de integração. (GUTIERREZ, 1997-a, p. 13 – tradução nossa)

Logo, para esta etapa mais avançada do processo de “transculturação”, o acúmulo de experiências e tradições da arquitetura peninsular e europeia não seria

abandonado, mas se faria de modo ainda mais radical. A diferença, frente ao século anterior, é que desta vez o processo de integração produziria manifestações nas quais as soluções arquitetônicas oriundas das diversas regiões da Península Ibérica e de inúmeros contextos históricos europeus, apareceriam unificadas estilisticamente ao fundente barroco: um caldeirão que misturaria soluções arquitetônicas e produziria obras que expressariam completa coesão compositiva – para além da antiga justaposição de elementos díspares (Figuras 28-31). Deste modo, alcançaria resultados frequentemente mais amplos e avançados do que aqueles perpetrados na Espanha e em Portugal, onde a arquitetura barroca apresentaria muito menos exemplares, já que a maioria das obras de vulto, especialmente os edifícios religiosos, já teria sido edificada – além do fato de a expressão barroca estar, na Península Ibérica, frequentemente limitada a intervenções, indubitavelmente interessantes, em organismos medievais ou humanistas preexistentes.



Figura 28: Dramático interior barroco – com claras influências góticas, moçárabes, mudéjares, platerescas, renascentistas – da Igreja de La Compañia, em Quito (Equador), ambiente ornado nos séculos XVII e XVIII. A conjugação entre estas diversas reminiscências peninsulares, vinculadas a um longo espectro temporal, conseguiria alcançar um sentido de absoluta integração no cenográfico e persuasivo espaço barroco resultante.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1a,Quito,Ecuador,2015-07-22,DD_149-151_HDR.JPG



Figura 29: Abóbada da nave da Igreja de La Compañia, em Quito. Teatral organismo barroco, com decoração mudéjar dourada, lunetas góticas, arcos plenos renascentistas.

Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1a,Quito,Ecuador,2015-07-22,DD_119-121_HDR.JPG



Figura 30: Cúpula de La Compañia, em Quito.
Fonte: Diego Delso, 2015. License CC BY-SA.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1%C3%ADa,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_122-124_HDR.JPG



Figura 31: Altar de principal da Igreja de La Compañia, em Quito.
Fonte: Delso, 2015. License CC BY-SA.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_La_Compa%C3%B1%C3%ADa,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_125-127_HDR.JPG

Mesmo reconhecendo a diversidade de soluções oriundas do natural processo de “transculturação” que cada região do território ibero-americano passaria, em função da adaptação a seus condicionantes físicos e culturais preexistentes, mas também devido aos distintos agentes peninsulares que acorreriam aos variados cenários coloniais, trazendo, das suas províncias, a cultura espanhola e portuguesa – mesmo reconhecendo a conformação, através do espírito barroco, de numerosos espaços existenciais que se revelariam autenticamente americanos (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 825) –, a arquitetura barroca *nas Américas* apresentaria grande coesão de expressões, o que levaria o arquiteto Fernando Chueca Goitia a afirmar que:

Observe também que a arquitetura americana é compactada pela ligação de um único estilo fundamental: o barroco, o barroco com seus componentes mudéjares. É verdade que existem veneráveis monumentos que exibem a antiga execução de uma arte isabelina lidando com o gótico;

que o plateresco metropolitano colocou sua marca inconfundível em não poucas portadas e acessórios arquitetônicos; que maneirismo e herrerianismo gravitam lá com energia; que desde o século XV ao XIX a diversa aventura da arte espanhola deixou alguma representação no ultramar. Mas isso não passa de surtos esporádicos, curiosidade que enche de contentamento o pesquisador em busca de fenômenos marginais. O importante da América é o barroco e por meio dele o continente adquire a mais alta hierarquia artística, alto poder simbólico e uma unidade avassaladora. Espanha é uma na América e plural na Espanha. Quando eu penso nas Espanhas penso em Castela, na Galícia, em Aragão, na Catalunha, na Andaluzia, mas eu não penso em América, porque ali as Espanhas se converteram em Espanha, onde a arte plural da Espanha foi compactada, por obra e graça do barroco, na arte da Espanha ou se quer da trans-Espanha. (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 189-190 – tradução nossa)

As palavras do arquiteto e crítico espanhol, proferidas no ensaio de 1980, *El Barroco hispánico y sus invariantes*, revelariam a força de integração da arquitetura, de legado peninsular, produzida por toda extensão das Índias Ocidentais – uma uniformidade figurativa, espacial, tipológica, impossível de se alcançar no território europeu, devido às ancestrais diferenças culturais entre as regiões e províncias que dividiriam as metrópoles espanhola e portuguesa, o que acarretaria no desenvolvimento de manifestações historicamente distintas. Nas Índias Ocidentais, o hegemônico espírito barroco – mecanismo de propaganda das estruturas de poder do Velho Mundo, mas, ao mesmo tempo, ocasião de experimentação de uma autêntica liberdade de expressão para os grupos subjugados – contaminaria, com seu apelo às aparências e à fantasia, as diversas realidades existenciais provenientes das intrincadas conjunturas espaço-temporais herdadas da América pré-colombiana.

Ou seja, uma disparidade ainda maior da que acometeria a região da Europa católica por ocasião da conquista e ocupação das terras além mar despontaria entre os povos e as civilizações autóctones, sejam as sociedades mesoamericanas e andinas, de grande avanço social e tecnológico, ou os outros grupos indígenas de diferentes níveis de desenvolvimento. Não obstante, a “transculturação” barroca atuaria na América ibérica como um aglutinante que provocaria, a partir do século XVII, um grande sentido de identidade à empresa colonial.

Sabe-se o modelo da cidade regular em *damero* (tabuleiro de damas) quinhentista marcaria um dos aspectos mais proeminentes do acervo cultural anunciado

impositivamente pelos conquistadores espanhóis em seu projeto de ocupação do território americano no século XVI. Seria, indubitavelmente, um esquema marcado pela rigidez dos padrões estabelecidos: uma verdadeira busca pela racionalização e ordenação daquele organismo – a cidade – eleito pelos invasores peninsulares como o fundamento basilar que deveria estruturar os mecanismos de colonização da vasta região destinada ao seu grandioso império católico (RAMA, 1984). Neste sentido, se adequaria perfeitamente ao primeiro processo de “transculturação” ocorrido no Novo Mundo, caracterizado por uma adaptação à diversa realidade *virreinal* promulgada, prioritariamente, por agentes vinculados à cultura doadora espanhola.

Contudo, seria um procedimento profundamente diverso daquele que marcaria as ações de “transculturação” que se desenvolveriam na próxima centúria, ações fundadas em um processo no qual o espírito barroco edificaria – na dimensão das artes, da arquitetura, do ambiente cenográfico da cidade – uma oportunidade madura e consistente de configuração de espaços nos quais os distintos grupos sociais poderiam se manifestar; uma arte que provocaria, abertamente, a integração entre espanhóis, nativos, negros, mestiços e *criollos* na expressão de suas formas inovadoras e de suas complexas espacialidades (Figura 32). Para além disso, segundo Silvia Elina Rossi, mesmo constituindo uma fatal identidade para a cultura ibero-americana e se revelando como a grande expressão artística colonial, os espaços barrocos admitiriam, na diversidade de soluções adotadas por toda extensão do território do Novo Mundo, a sobrevivência de inúmeros aspectos ligados às peculiaridades das culturas autóctones ou *criollas*:

Estes espaços são a manifestação da síntese cultural alcançada pelo barroco americano que vai promover e desenvolver as experiências vitais de diferentes grupos sociais e étnicos. Esta afirmação não implica negar as tensões existentes em uma sociedade complexa e muitas vezes antagônica; mas é precisamente na arte e na arquitetura barroca que a diversidade americana encontra o âmbito adequado para a integração. Uma comunhão de formas, que inadvertidamente permitiu e alentou a sobrevivência dos diferentes espaços existenciais americanos. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 831 – tradução nossa)



Figura 32: Portada *barroca-mestiza* da Igreja de San Lorenzo de Carangas, em Potosí, na atual Bolívia. Século XVIII. Reparar a decoração com elementos iconográficos autóctones, como as cariátides indígenas.

Fonte: Detalhe da foto de Dan Lundberg, 2017. License CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170807_Bolivia_1373_crop_Potos%C3%AD_sRG_B_\(37270469644\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170807_Bolivia_1373_crop_Potos%C3%AD_sRG_B_(37270469644).jpg)

A ARQUITETURA BARROCA IBERO-AMERICANA E A QUESTÃO DA DECORAÇÃO

É comum a afirmação de que uma das características mais essenciais da arquitetura barroca ibero-americana seria o uso abundante de uma ornamentação aplicada tanto na cavidade interior dos monumentos – especialmente aqueles construídos

para fins religiosos – como lançada, estrategicamente, nas superfícies mais significativas dos contornos exteriores das construções. É Indubitável que a profusão decorativa procederia, historicamente, da arquitetura produzida nas matrizes espanhola e portuguesa; mas ganharia um vulto muito maior nos territórios do Novo Mundo: poder-se-ia dizer, de fato, que para grande parte da arquitetura colonial, a relação entre a casca edificada e o carregado substrato decorativo comandaria toda a expressão que o monumento viria conquistar no período barroco, bem como coordenaria as soluções realmente singulares que a obra acolheria – recursos complexos, fruto das intrincadas ações de “transculturação”.

Não obstante, é também inegável que a estrutura arquitetônica das construções mais proeminentes levantadas além-mar apresentaria, comumente, uma configuração extremamente simples, às vezes até mesmo banal, tendo como únicos elementos de destaque os apliques decorativos que povoariam a estéril casca ortogonal. Esta peculiaridade da arquitetura colonial contribuiria, mais uma vez, para que críticos vinculados a visão eurocêntrica da arquitetura viessem a condenar as obras americanas destituindo-as de qualquer identidade real por não se fundamentarem em soluções que se enquadrassem em verdadeiros aportes arquitetônicos, derivados da herança genética do Barroco italiano (SARTOR, 1980, v. 1, p. 290) – mas simplesmente em uma exagerada linguagem ornamental. Mas é claro que não é concebível, para a compreensão artística dos edifícios, a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico, já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda sua complexidade pelo fruidor. Logo, seria um equívoco condenar a arquitetura ibero-americana por ela estar povoada de elementos decorativos oriundos de inúmeras tradições peninsulares e locais, não levando em consideração o efeito que este aparelho ornamental provocaria na percepção de toda a sua máquina arquitetônica – na conjugação dos elementos decorativos com os outros mecanismos espaciais que ela absorveria.

A carga decorativa, por sua vez, não nasceria como resposta local à absorção do espírito barroco nas colônias, mas já se faria presente em muitas das manifestações arquitetônicas de caráter monumental expressas desde o século XVI. Despontaria uma absorção atemporal de elementos artísticos oriundos da metrópole e, invariavelmente, vinculados a um legado arquitetônico no qual a profusão ornamental apontaria como o princípio mais elevado: especialmente as carregadas soluções não figurativas da arquitetura produzida durante a invasão dos mouros à Península Ibérica; ou aquela linguagem artística planiforme vinculada às portadas românicas e aos programas iconográficos do Gótico; mas também a herança deixada pelo recente estilo Isabelino; a exuberância decorativa do Manuelino português; ou as importantes contribuições transmitidas pela aristocrática maneira contida nas superfícies dos edifícios platerescos; mas, principalmente, a insistente influência da gramática muçulmana transfigurada na Espanha pelo estilo mudéjar, que já se faria notar na arquitetura cristã dos territórios ibéricos desde primórdios da reconquista, a partir do século XII. Ou seja, os exemplares da arquitetura barroca ibero-americana, mas também as obras levantadas nos territórios peninsulares do Velho Mundo, teriam uma ancestral origem mourisca, herança fundada em um obsessivo apreço pela decoração efusiva – tradição conduzida às manifestações barrocas peninsulares e coloniais pela experiência consolidada da linguagem arquitetônica mudéjar (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 189).

Contudo, o efeito da máscara decorativa justaposta às paredes internas e externas dos monumentos coincidiria com o gosto pré-colombiano pela ornamentação chapada aplicada nas superfícies dos templos, dos edifícios públicos, dos palácios vinculados às culturas mesoamericanas e andinas, desvelando um eficiente mecanismo de comoção para a população indígena. Reconhecendo parcialmente os códigos da linguagem visual figurativa nestes relevos que eventualmente sobrecarregariam os monumentos, os nativos se sentiriam mais naturalmente envolvidos pela nova ordem política e religiosa a que estariam submetidos: um mundo de imagens europeias e cristãs – mescladas com referências culturais pré-colombianas – que se imporia de forma intensa pelos apliques decorativos que

transfigurariam, inteiramente, os monumentos (Figura 33). Assim, para Leopoldo Castedo:

O sentido ornamental e construtivo pré-hispânico, centrado na composição em um único plano, juntou-se à ressurreição do assinalado primitivismo atávico, do espanhol, com reminiscências constantes da ideologia românica. Ambos os elementos coincidiram e multiplicaram os efeitos da mencionada composição hierática e plana. A este respeito, o barroco americano difere radicalmente do Europeu, que desenvolveu uma obsessão pelo espaço envolvente, pela prevalência da terceira dimensão. Na arte colonial hispano-americana, o plano curvo interessa precisamente por seu caráter excepcional. (CASTEDO, 1970, p. 105 – tradução nossa)



Figura 33: Fachada com estruturação clássica distorcida, diluída em uma abundante decoração planiforme de estilo *mestizo* – Templo de San Agustín, em Arequipa, Peru. Sua construção remontaria ao século XVI, mas a decoração barroca da fachada seria realizada na primeira metade do século XVIII.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

Para além disso, no período barroco, os arquitetos, os mestres construtores, os hábeis artesãos peninsulares deixariam de ser figuras hegemônicas na planificação dos edifícios e nos canteiros de obras, cedendo parcialmente lugar para a participação massiva e influente de *criollos*, indígenas e mestiços na produção arquitetônica. Estas novas classes de artífices nascidos na colônia levariam o espírito híbrido não só para a arquitetura vernácula e popular, como também para as obras mais importantes, complementando o processo de “transculturação” iniciado no século XVI através de uma ação moderna que produziria manifestações que não se poderiam dizer espanholas, portuguesas, nem nativas, mas sim legitimamente americanas. Ou seja, tanto a máscara ornamental aplicada nos monumentos, como a superestrutura da arquitetura contenedora, mesmo sendo ainda comandadas pela importação de uma linguagem europeia, seriam completamente transfiguradas em solo local através de um mecanismo que conciliaria os desígnios fidalgos das construções para espanhóis, portugueses e seus descendentes, com a expressão popular e autóctone que deveria ser desvelada nos monumentos erguidos para os povos originários, para os afro-americanos e para os mestiços.

Isto não quer dizer que a arquitetura da classe dominante seria de teor basicamente europeu, enquanto aquela para os nativos, negros e mestiços propriamente colonial. Apesar das obras destinadas ao público abastado contar, francamente, com contribuições mais próximas ao que se praticava na metrópole, esta arquitetura também deveria impressionar e seduzir a base da pirâmide social por estar lançada nas áreas mais privilegiadas das cidades e por permitir, frequentemente, o acesso a todos. Ou seja, as contribuições do espírito autóctone contaminariam tanto a produção arquitetônica de caráter popular, como aquela erudita, revelando soluções ricas e originais que ultrapassariam, no período barroco, as praticadas no Velho Mundo. Silvia Elina Rossi sintetizaria o novo papel dos agentes construtores locais na produção da arquitetura barroca nas Índias Ocidentais:

Na medida em que a colonização vai se afirmando o indígena começa a manejar com maior liberdade as estruturas formais trazidas pelos europeus, já assimiladas em congruência com as suas próprias formas e técnicas. Embora o indígena não vá ter participação na concepção geral do edifício, ao ser quem o constrói vai expressar-se pelo tratamento das superfícies interiores e dos volumes. A marca indígena vai progressivamente adquirindo uma maior liberdade expressiva o que se faz mais evidente no barroco. Este ao ter uma menor sujeição a rigorosas diretrizes estilísticas vai permitir a manifestação de rasgos estéticos distintamente americanos. Características que não são totalmente europeias nem indígenas, senão o produto da aculturação desenvolvida durante o século anterior. Neste processo já não só será o índio que oferece a dimensão americana à arquitetura, mas também o *criollo*. Depois de várias gerações de filhos de espanhóis e mestiços nascidos no novo mundo, a sociedade colonial vai adquirindo uma identidade verdadeiramente americana que a diferencia dos padrões culturais europeus. A distância física que separa a América da Europa se soma à distância temporal; os filhos já não conhecem a terra de seus pais. O espaço, o ambiente natural e o tempo em que constroem suas referências existenciais já não são os mesmos. Portanto, nas manifestações artísticas vai se diluindo a relação com as fontes e assumindo uma identidade distintamente americana. (ELINA ROSSI, 2001, v. 2, p. 830-831 – tradução nossa)

Nesta direção, Ramón Gutiérrez (2008, p. 1384) comentaria – no texto de 2006, *El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana*¹⁶ – como nos séculos XVII e XVIII tanto os espanhóis residentes na Península Ibérica, como aqueles que viriam habitar os territórios do Novo Mundo, abdicariam, gradativamente, dos ofícios artesanais da construção por acharem indigno ganhar a vida trabalhando com as mãos. Este preconceito, que também alcançaria os portugueses e a América lusitana, afetaria os agentes envolvidos na ereção de edifícios (mesmo para aquelas obras de caráter monumental), abrindo o caminho para que índios e mestiços se prontificassem a atuar nestas áreas: maestrias que abrangeriam pedreiros, canteiros, carpinteiros, marceneiros, entalhadores, ornamentistas, gesseiros, escultores e até mesmo mestres de obras.

Na verdade, estes profissionais, que na maioria das vezes, não sabiam ler, escrever e nem mesmo desenhar, trariam consigo as tradições herdadas de seus antepassados: um legado fundado na perícia nos ofícios técnicos vinculados à construção e na total ausência de uma formação teórica subjacente – o que

¹⁶ Comunicação apresentada em Ouro Preto no ano de 2006, no *IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano* e publicado nos Anais do evento em 2008.

facilitaria a transmissão imediata de contribuições autóctones para a conformação dos edifícios coloniais, principalmente no que tange à máquina ornamental que povoaria as superfícies dos monumentos. Para além disso, reforçando o referido processo de integração cultural atrelado à produção da arquitetura barroca levantada nos séculos XVII e XVIII, na América hispânica “[...] o papel crescente dos artesãos indígenas ou mestiços não era meramente fruto de um talento individual, que sem dúvidas, possuíram, e sim expressava uma situação de ascensão social do grupo étnico e profissional.” (GUTIÉRREZ, 2001, v.1, p. 63 – tradução nossa), como afirmaria o crítico argentino, em outro importante ensaio denominado *Repensando el Barroco americano*¹⁷.

Logo, consolidada a cultura americana, definido o papel de sua classe dominante fidalga e de sua população nativa – sejam aqueles grupos burgueses de descendentes de espanhóis e portugueses (ROMERO, 2007, p. 120), ou a desfavorecida massa de índios, negros e mestiços –, cada território viria constituir uma arquitetura própria, desenvolvida através dos diversos mecanismos de “transculturação”, manifestações unidas sob o signo inebriante da poética barroca. A ornamentação excessiva juxtaposta às superfícies internas e externas das obras mais significativas – carga decorativa que, em algumas regiões como a Nueva España, viria a superar, vastamente, os mais profusos exemplares peninsulares (mudéjares, isabelinos, platerescos e barrocos) – surgiria como uma real oportunidade de expressão para os grupos subjugados, principalmente para a base da pirâmide social formada. Além disso, segundo diria a historiadora brasileira Janice Theodoro, no livro lançado em 1992 e denominado *América barroca*: “A fragmentação e a dispersão dos acervos culturais indígenas encontraram no barroco espaço para manifestar-se. Assim, o barroco constituiu-se em paradigma da cultura latino-americana. A cultura indígena, fragmentada, apropriou-se do movimento típico da estética barroca, cristalizando-o.” (THEODORO, 1992, p. 119).

¹⁷ Publicado em 2001, em Sevilla, na já citada coletânea *Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*.

A permissividade figurativa e morfológica determinada pela poética barroca – o sentido fatal de liberdade oriundo do distanciamento da representação artística frente à realidade e à natureza e o consequente apreço do espírito barroco pela aparência, pela imaginação, pela maravilha – abriria espaço para a transfiguração velada dos conteúdos culturais que a obra deveria desvendar, gerando uma dualidade de significados que extrapolaria a exaltação da Igreja romana e das Metrôpoles dominantes. A profusão ornamental, causando no espectador confusão, incerteza, dúvida, produziria mensagens subjacentes àquelas reveladas explicitamente nas complexas tramas decorativas – que contariam, preferencialmente, com elementos iconológicos derivados das tradições europeias e cristãs. Do emaranhado de elementos escultóricos – que cobririam os interiores das igrejas com suntuosos retábulos feitos de madeira entalhada forrada de ouro, bem como confeccionados com moldes decorativos de gesso, posteriormente policromados ou dourados; ou que seriam aplicados, estrategicamente, nas torres e nos frontispícios dos templos, talhados na pedra ou no estuque (fachadas muitas vezes revestidas por azulejos multicoloridos); ou que impregnariam as portadas dos edifícios religiosos, dos palácios institucionais, ou dos casarões das famílias mais importantes das cidades –, da máscara decorativa justaposta às estruturas arquitetônicas elementares dos edifícios coloniais submergiriam significados diversos daqueles originalmente perseguidos pela cultura dominante, expondo um imaginário imediatamente reconhecível pelas populações descendentes das civilizações pré-colombianas, mas também apreciado por *criollos*, negros, mestiços.

Ou seja, a exuberante ornamentação colonial não anularia o sentido propagandístico inerente à expressão artística barroca. Pelo contrário, gerando ilusão e engano, permitiria a coexistência do caráter retórico e persuasivo da arquitetura imposta com o gosto popular das classes desfavorecidas – situação que se adequaria, perfeitamente, à nova identidade americana. A poética barroca conduziria a mecanismos de expressão artística que entrariam em consonância com as tradições pré-colombianas; além disso, viabilizaria a essencial dissimulação dos conteúdos e significados impostos, originalmente, pela cultura dominante

européia, consentindo a exaltação de aportes culturais nativos (Figuras 34-36). Giulio Carlo Argan, no livro de 1964, *L'Europa delle capitali*, faria uma excelente síntese conclusiva da temática conceitual da arquitetura e da decoração ibero-americanas:

Um fenômeno periférico, como aquele da arquitetura colonial, especialmente no México, no Brasil e no Peru, não pode não assumir um interesse especial para o tema barroco do monumento como forma visível da autoridade e argumento de persuasão. Nos países do novo continente, ainda pagãos ou recém-convertidos, a persuasão é propaganda, pregação catequética: trata-se de explicar a doutrina e a moral católica servindo-se tanto quanto possível do mundo de imagens dos indígenas e, muitas vezes, dos próprios indígenas como intérpretes, porque em geral as novas igrejas, traçadas a partir de simples desenhos feitos por missionários, são construídas e decoradas por mestres locais. A *contaminatio* da iconografia pagã e da iconografia cristã é normal, pelo menos no que diz respeito aos temas menos centrais da doutrina; na ornamentação, salvo a inserção de alguns motivos simbólicos, os indígenas têm praticamente carta branca e se valem disso para recobrir os edifícios, por dentro e por fora, de uma profusão de cores, de ouro, de imagens que frequentemente traem a sobrevivência, em formas atenuadas, de motivos de culto pagão que reduzem os atos à oferta de frutas, flores e objetos votivos. [...] A alegoria se torna fábula ou apólogo, a celebração é festa popular, a didática religiosa se traduz em refrões propícios ao canto e à dança. A própria iconografia sacra do cristianismo não passa, no mais das vezes, de disfarce da *imagerie* pagã. Da figuratividade barroca se salva a antiga e tradicional criatividade de um artesanato espontâneo, mas com um senso de alegria vital que nasce provavelmente da libertação dos pesadelos de uma sacralidade arcaica, despótica, sanguinária. (ARGAN, 2004, p. 78-79 – tradução nossa)

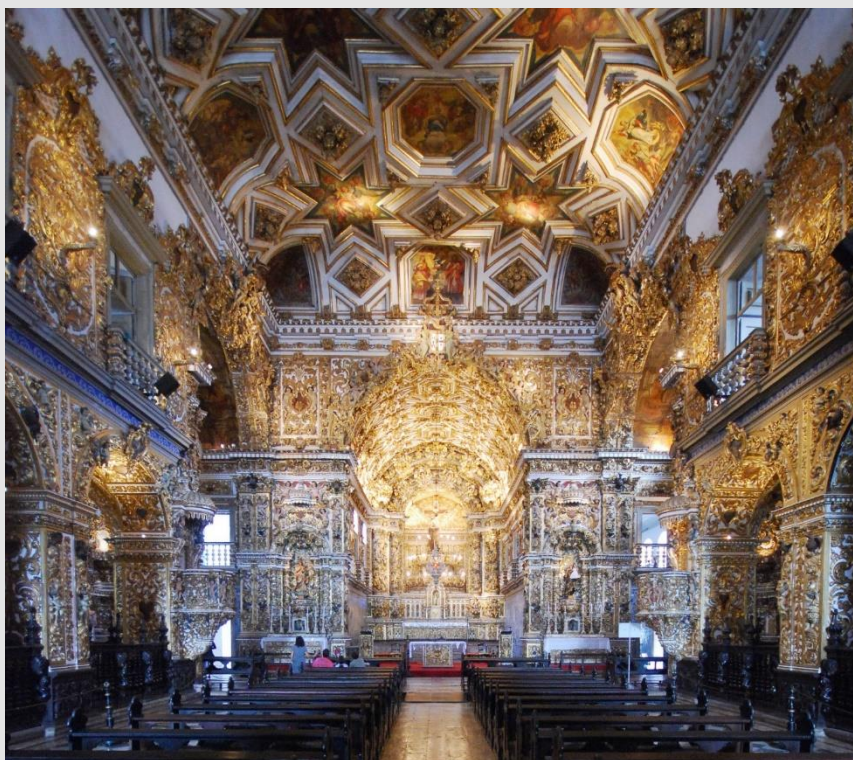


Figura 34: Interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, em Salvador. Neste ambiente hipnótico, os altares, retábulos, lustres, painéis, forros, abóbadas de madeira – elementos decorativos agregados, profusamente ornamentados e cobertos de ouro – eliminam a possibilidade de identificação dos contornos arquitetônicos rígidos da estrutura tipológica do edifício. O que se absorve é o reflexo dourado das superfícies e espaços chamejantes que invadem todos os contornos da cavidade interna. Teatro puro, reforçado pela impossibilidade de se perceber o interior sagrado do edifício a partir de uma leitura isolada dos elementos decorativos, arquitetônicos e luminosos que se invadem mutuamente, se interpenetram.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2012.

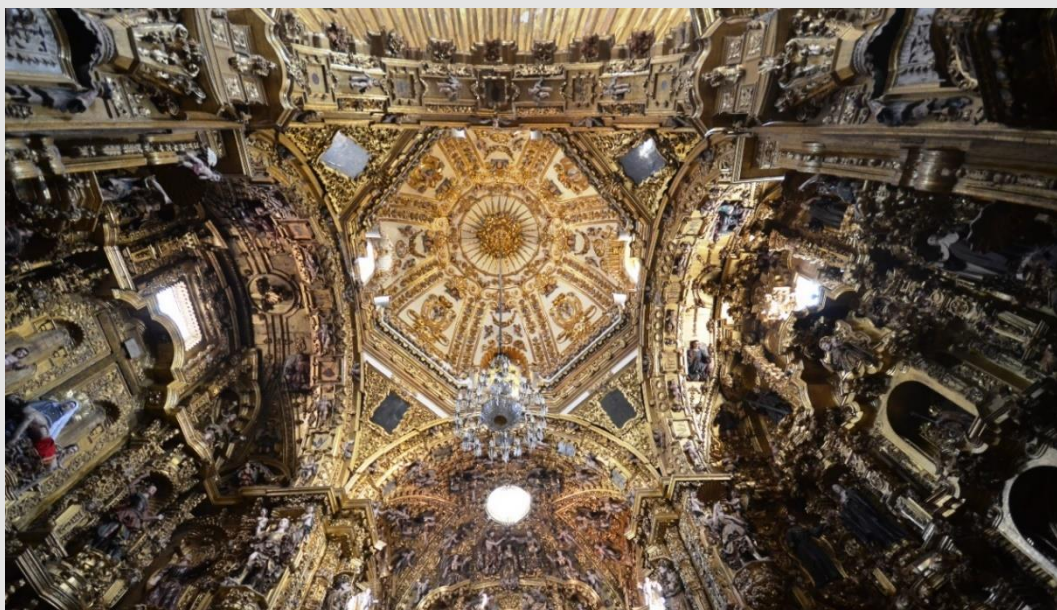


Figura 35: Cúpula octogonal do cruzeiro da Igreja do Santuário de Nuestra Señora de Ocotlán, em Tlaxcala, no México – templo levantado no século XVIII.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 36: Presbitério e altar-mor do interior efusivamente ornamentado da Igreja do Santuário de Nuestra Señora de Ocotlán, em Tlaxcala, no México.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Portanto, aliando a persistente identidade autóctone – representada pelos vestígios de uma ancestral expressão artística – com os modelos figurativos impostos pelos peninsulares, a arquitetura tornar-se-ia muito mais eficiente no que se refere ao seu esforço de comunicação. Consequentemente, poderia cumprir de modo avassalador seu escopo primordial: apresentar-se como mecanismo de persuasão e direção das massas. Ao discorrer brevemente sobre a Igreja de San Francisco de Acatepec (Figura 37), construída no século XVIII na região de Puebla, no México, templo indígena cuja frontaria, profusamente colorida, seria coberta, integralmente, por louças, cerâmicas, e azulejos, Janice Theodoro ofereceria uma interessante interpretação deste processo de “transculturação” – ou, como a especialista na história da América colonial denominaria –, desta ação de “policulturalidade”:

Se tomarmos, por exemplo, a igreja de São Francisco de Acatepec, não posso analisá-la a partir das categorias arquitetônicas com as quais avaliaria uma igreja barroca na Itália ou na Espanha. A azulejaria desta igreja transforma o volume e, ao mesmo tempo, cria uma improvisação florida, colorida, alegre. Uma policromia em acordo com as tradições indígenas é capaz de alterar os significados que caracterizam o barroco europeu.

Ou seja, quando o destinatário é o indígena, a mensagem escultórica ou

pictórica passa a representar ‘outra coisa’. Sua significação é produzida a partir de contextos historicamente determinados, que articulam tanto o código europeu quanto o indígena. Nesse momento, estamos diante da noção de policulturalidade e não de miscigenação. (THEODORO, 1992, p. 142)

Por outro lado, a força expressiva da acumulação decorativa das construções entraria em inesperada interface com a simplicidade dos corpos arquitetônicos nos quais viria a ser aplicada. Neste sentido, para Chueca Goitia (1980, v.1, p. 194) a arquitetura colonial se aproximaria, coincidentemente, de alguns princípios vinculados a experiência praticada pela arquitetura dos antigos romanos. Nos monumentos levantados pelos romanos, a ossatura construtiva seria formada, essencialmente, por grossas e rudes paredes de pedra, tijolo, argamassa, concreto – armação mural necessária para a sustentação das pesadas estruturas das abóbadas



Figura 37: Barroco popular, conhecido como *barroco novohispano*, da Igreja da comunidade indígena de San Francisco de Acatepec, nas proximidades de Cholula, México. Uma inebriante fachada ornamentada, coberta por azulejos e cerâmicas multicoloridos, oriundos da tradição decorativa de Puebla. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

que encerrariam os interiores dos edifícios. Estes muros autoportantes apresentariam

um aspecto degradante, fruto de uma tecnologia que privilegiaria a produção em massa de um número desmesurado de edifícios, empreendimentos conquistados através do uso de uma vasta mão de obra pouco qualificada.

Contudo, este aspecto grosseiro das construções seria camuflado, *a posteriori*, por uma elegante modenatura arquitetônica constituída por complexos elementos de relevo que ordenariam, plasticamente, as paredes dos edifícios (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 47). Estes expedientes arquitetônicos, produzidos por artífices espertos, seriam justapostos às superfícies internas e externas dos monumentos: uma linguagem ornamental fundada na presença de elementos derivados da herança gramatical grega, especialmente as ordens clássicas (colunas, meias colunas, pilastras, entablamentos, frontões, tímpanos) – mas também por arcos, áticos, acrotérios, altos relevos figurativos ou abstratos, etc. Igualmente, os construtores hispano-americanos:

“[...] organizaram com um sentido de economia e massiva amplitude os enormes corpanzís de suas fábricas, deixando para pontos específicos: fachadas, portadas, acabamentos, a acumulação decorativa. A franqueza com que é tratado este conceito tem às vezes algo de brutal facilidade e ruptura: uma fachada riquíssima tratada como uma tapeçaria fabulosa, e o resto desnudo e grave, limitando com uma simplicidade quase geológica.” (CHUECA GOITIA, 1980, v.1, p. 194 – tradução nossa).

Ou seja, de modo semelhante ao que aconteceria por toda a monumental extensão do antigo império romano, o esforço civilizador empreendido, séculos depois, pelos invasores espanhóis nas Índias Ocidentais, traria, como pressuposto, a necessidade imperativa de assumir um empenho construtivo de escala olímpica: a ereção de um número desmesurado de obras vinculadas à esfera pública e religiosa – mas também atreladas à iniciativa privada – oriunda da demanda massiva por espaços destinados ao acolhimento de uma nova sociedade, espaços ordenados através de programas arquitetônicos nunca antes praticados na América pré-colombiana.

Contudo, a diferença entre o esquema hispano-americano e aquelas soluções vinculadas à arquitetura romana institucional estaria balizada no fato de, nas Índias

Ocidentais, os relevos decorativos apenas recobrirem partes estratégicas das superfícies grosseiras dos edifícios (obras levantadas, muitas vezes, com recursos técnicos modestos) – exceção assinalada por algumas igrejas ultrabarrocas mexicanas (ONO, 1996, p. 83), que teriam as paredes e abóbadas contidas em seus espaços interiores totalmente preenchidas por uma riquíssima camada de esculturas e ornatos feitos de madeira e gesso foliados a ouro¹⁸. Assim, enquanto a modenatura clássica cobriria toda a extensão das superfícies visíveis dos edifícios imperiais romanos, os apliques ornamentais do Barroco *virreinal* seguiriam a tradição peninsular de se concentrar a decoração nas partes mais importantes do monumento, gerando uma ocasião de grave contraste com o restante da obra, desnuda de interesse – fato também comum nas fachadas eclesiásticas luso-brasileiras.

Logo, o confronto entre a decoração excessiva aplicada nos monumentos e a estrutura arquitetônica extremamente simples proporcionaria uma interessante, inusitada e descontínua relação baseada no contraste “figura-fundo”. A rígida configuração volumétrica e espacial das construções barrocas coloniais ofereceria o contraponto perfeito à exaltação do ornamento – que apareceria como elemento arquitetônico basilar para a glorificação cenográfica da obra, tanto em suas superfícies externas, como em sua cavidade interna. Ou seja, seria um pressuposto para o destaque fatal dos exuberantes e persuasivos apliques decorativos a existência daquele “fundo” comumente inerte e inexpressivo, determinado pela contida conformação tipológica das obras institucionais, religiosas e aristocráticas levantadas na América ibérica. Paolo Portoghesi, debatendo, especificamente, a força expressiva da arquitetura de teor religioso, faria importantes constatações sobre esta interface entre o ornamento e a estrutura asséptica dos edifícios do Barroco colonial:

¹⁸ Segundo o depoimento dado pelo arquiteto e fotógrafo japonês Ichiro Ono, em seu livro de fotos publicado em 1996 e intitulado *Divine excess: mexican ultra-baroque*: “Fundido com a ancestral sensibilidade dos nativos americanos e absorvendo outras influências do mundo do comércio marítimo que se acumulava no México, o estilo barroco evoluiu e começou a preencher a arquitetura com tanta ornamentação que poderíamos descrevê-la como uma espécie de fobia do vazio. Isto é, ‘ultrabarroco’; significando, em outras palavras, o Barroco do Barroco.” (ONO, 1996, p. 83 – tradução nossa)

A relação entre figura-fundo, definível através do contraste de estruturas de diversas densidades e com a tendência a concentrar os fenômenos plásticos, permite recuperar a função plástica dos portais românicos e góticos que mediavam a passagem do espaço da igreja ao espaço da cidade. Esta função é posteriormente enriquecida pela relação de antecipação que a fachada desenvolve no confronto com os retábulos.

Institui-se, assim, uma estrutura na qual convivem o espaço real e o espaço ilusório. Ao espaço real – mesurado através do volume e do traçado ortogonal perspectivo do organismo – vem atribuído um valor de fundo; às fachadas e aos portais, aos altares, um valor de figura, na qual os processos comunicativos se intensificam em virtude do suporte perceptivo, sentimental e iconológico. (PORTOGHESI, 1980, p. 12 – tradução nossa)

A decoração exacerbada – fruto de uma herança artística que passaria pelos portais medievais, pelas experiências artísticas mouriscas, mudéjares, manuelinas, isabelinas, platerescas, renascentistas, além da própria ação de “transculturação” entre o legado europeu e os agentes nativos das culturas pré-colombianas – se comportaria, no objeto arquitetônico, como “figura”. “Figura” que concentraria o poder expressivo das formas irreais, ilusórias, inebriantes, “mágicas” da poética barroca e que só alcançaria a reconhecida força retórica e dramática no confronto radical suscitado através de seu contraste com a composição tipológica essencial dos edifícios, obras cuja estrutura arquitetônica banal se apresentaria como “fundo”.



Figura 38: Igreja de La Compañía, em Cusco, com a Capela de Santo Ignacio agregada ao seu lado direito – segunda metade do século XVII. O decorativo frontispício do templo jesuítico se destacaria, por contraste “figura-fundo”, entre as duas torres – organismos profundamente expressivos, mas de articulação mais simples que o maquinário barroco da portada central. Assim, a fachada retábulo de La Campaña despontaria como um verdadeiro altar de pedra, a céu aberto, para a Plaza de Armas de Cusco.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2007.

t

AS FACHADAS-RETÁBULO E A TRAMA BARROCA HISPANO-AMERICANA

Armações cenográficas que acomodariam legítimos altares a céu aberto, sempre à frente das elevações principais ou laterais de capelas, igrejas e catedrais – especialmente em organismos arquitetônicos hispano-americanos –, as fachadas retábulos foram uma das máximas expressões da poética barroca, fundada na relação indissociável entre a profusão ornamental aplicada nas superfícies exteriores dos edifícios e o pano de fundo formado pela trama arquitetônica em si. De fato, mais do que portadas ornamentadas que anunciariam o acesso longitudinal ou transversal ao templo, as fachadas-retábulos se configurariam como complexos frontispícios que se apresentariam como altares espalhados pela cidade, levando os átrios, praças e ruas, que se disporiam à frente, a se comportarem como projeções exteriores das naves internas das igrejas. Para Chueca Goitia:

As fachadas de muitas igrejas da América são altares colocados na rua. Não é uma ocorrência incomum, porque na Espanha logo se espalhou, sobretudo na arte isabelina e no barroco, o desejo levar os retábulos para o lado de fora. Mas o que na Espanha se fez com alguma prudência e hierarquia, nesta super-Espanha, foi feito sem qualquer contenção, despojando-se de todo preconceito. E isso foi feito, além do motivo de se impor externamente, por outra motivação que me parece fundamental: que o espaço sagrado do templo americano não é tanto aquele que está dentro como o aquele que está fora. (CHUECA GOITIA, 1980, v. 1, p. 191 – tradução nossa)

Assim, as fachadas-retábulos viriam a ser o mais claro e literal mecanismo de exposição de cenários dramáticos fixos lançados à cidade – armações cênicas que se apresentariam unidas às superfícies estéreis dos edifícios religiosos. Estas maquinarias persuasivas acopladas às igrejas – em sua interface com as torres, com as onduladas cúpulas que encerrariam as coberturas das construções e em oposição às massas pesadas e assépticas dos corpos desnudos dos templos – contribuiriam, intensamente, para a construção da teatralidade barroca emanada pelos panoramas capturados nas cidades coloniais (Figuras 38-45).



Figura 39: Fachada-retábulo da Basílica de Ocotlán, em Tlaxcala, no México – frontispício levantado entre 1760 e 1790. Uma das criações mais dramáticas, originais e equilibradas do *barroco novohispano*, a fachada se notabiliza pelo destaque que as bases mais simples dos campanários conferem ao retábulo do frontispício e aos arremates das torres – que recebem complexa trama decorativa. No partido verticalizado, estes elementos marcam a ascensão do olhar e uma composição arquitetônica em “v”.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 40: Adro da Basílica de Ocotlán.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

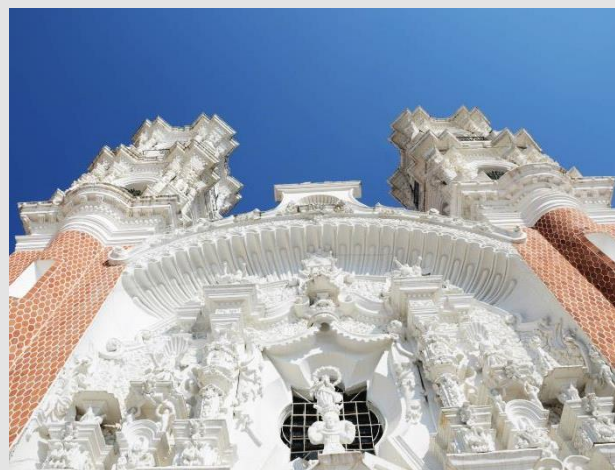


Figura 41: Detalhe da fachada da Basílica de Ocotlán.



Figura 42: Fachada retábulo da Basílica Menor e Convento de San Agustín, em Lima, Peru. O frontispício seria concluído em 1710. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 43: Portada em forma de altar-mor aprisionado, em grave contraste com as torres maciças da Igreja do Convento de San Francisco, Lima – séculos XVII e XVIII. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 44: Fachada do Templo do Convento de La Merced (1697-1704), em Lima – com o seu retábulo-mor a céu aberto. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.



Figura 45: Detalhe da portada retábulo de ordens salomônicas do Templo do Convento de La Merced, Lima. Fonte: Rodrigo Baeta, 2015.

Porém, mais que um poderoso artifício da cenografia urbana barroca, as fachadas-retábulo promoveriam uma aproximação entre as soluções quinhentistas, preparadas para auxiliar a conversão e a catequese dos indígenas nas zonas rurais espalhadas pelas Índias Ocidentais, e o papel que as capitais e os centros regionais deveriam assumir como ambientes propagadores da fé católica. Ou seja, da mesma

forma que o conjunto composto pelo átrio fechado, *capillas posas* e capela aberta de índio agenciaria a participação efetiva dos nativos através do processo de exteriorização do culto, as fachadas-retábulo, voltadas para os núcleos como altares distribuídos pelas ruas e praças, “derramadas” nos espaços abertos onde circulariam a grande massa dos indivíduos, expressariam a necessidade barroca de sacralizar o espaço urbano, transformando as cidades coloniais em ocasiões abertas de expressão católica e de intensa propaganda religiosa.

Deste modo, a cultura barroca já seria capaz de absorver a simples sugestão virtual da transferência do espaço interno da igreja para fora de seus domínios – para o espaço urbano contíguo. A exibição dos altares de pedra nas fachadas eclesiásticas – frontispícios ultra adornados, articulados coerentemente com as torres, portadas, coberturas e volumes do edifício – já bastaria para produzir o sentido da emanção da fervorosa religiosidade católica ao espaço urbano; o contágio espiritual do contexto citadino pelos altares projetados desde a cavidade interna do templo – pura expressão da persuasão religiosa e do teatro barroco (Figuras 46-47).

Para além destes eficientes artifícios retóricos de propaganda, a fachada-retábulo agiria como uma espécie de elemento de transição que anteciparia os espaços efetivos de culto que se abririam no interior dos templos, ambientes hipnóticos articulados com a profusa ornamentação dourada típica das igrejas barrocas ibéricas. Sobre certos aspectos, seria produzido um coerente mecanismo no qual a fachada da igreja, com seu exuberante altar exterior, anunciaria a presença do edifício sagrado e convocaria os fiéis para ingressarem em seus domínios – espaço interno que, conformado pelo reluzente e escuro ambiente da caverna de ouro, representaria o encontro íntimo do crente com o seu Deus. Damián Bayón, historiador e crítico de arte argentino, em seu livro de 1974, denominado *Sociedad y arquitectura sudamericana*, afirmaria:

A arquitetura colonial sul-americana apresenta sempre um aspecto duplo: o exterior (de que a fachada constitui em geral a parte privilegiada) e interior, considerado como um simples espaço fechado e só atinge o seu verdadeiro significado se entendido como o que é: quase uma desculpa para a implantação da decoração. [...] De fato, o exterior por sua massa, torres, cúpula, fachada principal anuncia o

templo na cidade, o proclama e o insere em um tecido urbano homogêneo, ainda que bastante indeterminado. O interior, pelo contrário, fala mais do que nada a quem entra na igreja em busca de refúgio, paz e consolo. A decoração acentua e corrobora este efeito íntimo do edifício religioso, mas diferenciando-o: na penumbra a pessoa se encontra melhor e pode dar rédea solta à expressão dos próprios sentimentos. (BAYÓN, 1974, p. 147 – tradução nossa)

Poder-se-ia dizer que o interior da igreja daria continuidade às ações cenográficas que surgiriam na cidade, se configurando como uma extensão do espaço urbano; o ato de irromper no ambiente sagrado da nave e se surpreender com sua majestosa cavidade ornamentada faria parte indissociável da experimentação do enredo dramático da cidade barroca.



Figura 46: Fachadas-retábulo constituídas por pilastras em forma de estípite lançadas no Sagrario da Catedral Metropolitana da Ciudad de México. Edifício projetado por Lorenzo Rodríguez e construído entre 1755 e 1783. Fonte: Rodrigo Baeta, 2009.

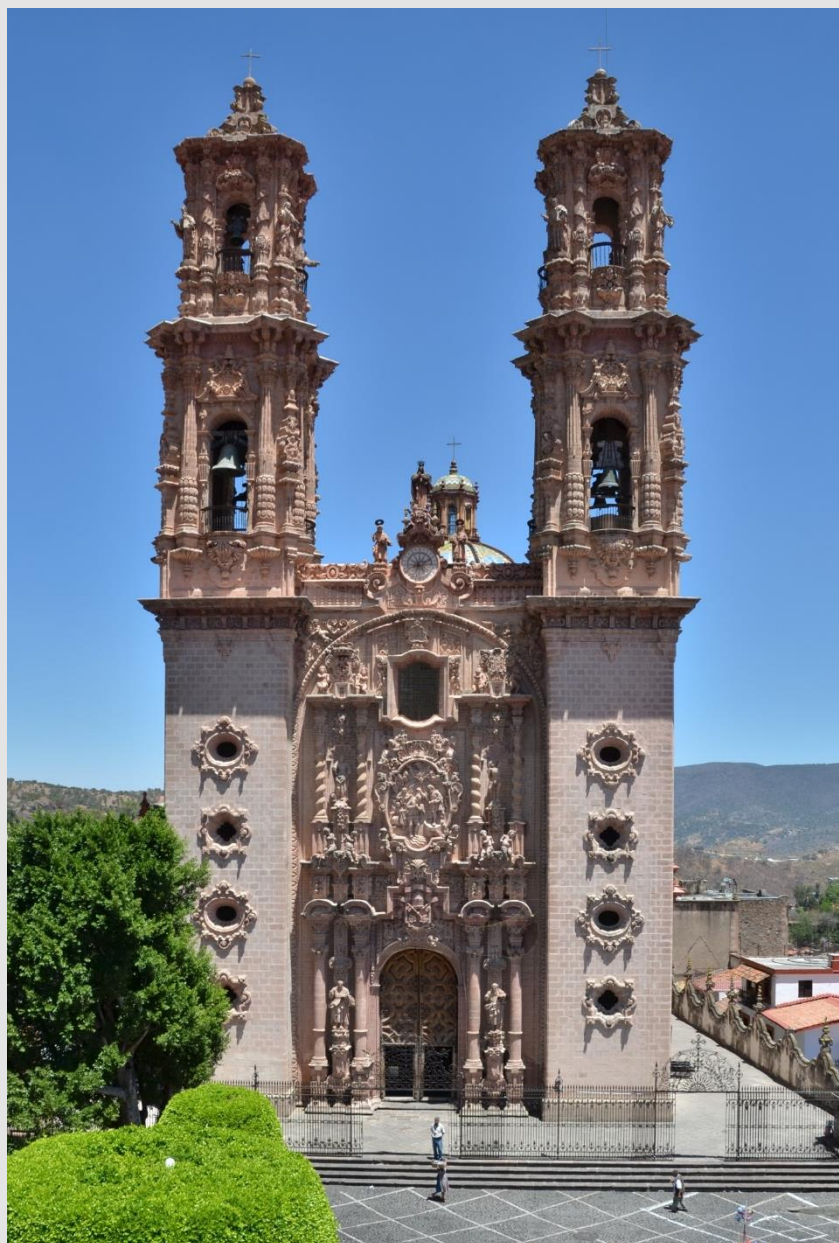


Figura 47: Verticalizada fachada da Igreja de Santa Prisca, na cidade de Taxco, no México. Sua portada retábulo seria uma das maiores representantes do estilo salomônico. Entraria em aberta consonância com o arremate das torres cobertas de adornos – e em oposição com a base dos campanários que ganharam um tratamento bem mais simples, apesar dos exuberantes óculos de abertura dispostos verticalmente. Fonte: Rodrigo Baeta, 2013.

Recebido em: 02/01/2022 – Aceito em 04/03/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. **L'Europa delle capitali**. Milano: Skira, 2004.

BAYÓN, Damián. **Sociedad y arquitectura sudamericana**. Una lectura polémica. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BELLORI, Gian Pietro. **Le vite de' pittori, sultori et architetti moderni**. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.

BONET CORREA, Antonio. **Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BLUNT, Anthony. **Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to Architecture**. London: Oxford University Press, 1973.

CASTEDO, Leopoldo. **Historia del arte e de la arquitectura latinoamericana**. Desde la época precolombina hasta hoy. Editorial Pomare: Barcelona, 1970.

CHUECA GOITIA, Fernando. El Barroco hispánico y sus invariantes. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 189-200, 1980.

CROCE, Benedetto. **Storia dell'età barocca in Italia**. Milano: Adelphi Edizioni, 1993

ELINA ROSSI, Silvia. La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano. In: ARANDA, Ana María (et al). **Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad**. Sevilla: Ediciones Giralda, v. 2, p. 819-831, 2001.

GALUZZI, Francesco. **Il Barocco**. Roma: Newton & Compton Editori, 2005.

GASPARINI, Graziano. La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 389-398, 1980.

GUTIÉRREZ, Ramón. El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (et al). **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano**. Belo Horizonte: C/Arte, p. 1379-1387, 2008.

GUTIÉRREZ, Ramón. Repensando el Barroco americano. In: ARANDA, Ana María (et al). **Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad**. Sevilla: Ediciones Giralda, v. 1, p. 61-69, 2001.

GUTIÉRREZ-a, Ramón. Aproximaciones al Barroco hispanoamericano en Sudamérica. In: GUTIÉRREZ, Ramón (org). **Baroco Iberoamericano**. De los Andes a las Pampas. Barcelona: Lunwerg, 1997.

GUTIÉRREZ-b, Ramón. **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2007.

MCANDREW, John. **The open-air churches of the sixteenth-century Mexico**. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Il Significato nella architettura occidentale**. Milano: Electa, 2006.

ONO, Ichiro. **Divine excess**. Mexican ultra-baroque. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Maria H. Gonzalez de Salcedo y Biblioteca Ayacucho, 1978.

PORTOGHESI, Paolo. Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca. In: FAGIOLO, Marcello (org). **Barocco Latino Americano**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, p. 11-13, 1980.

PORTUONDO, José Antonio. El barroco latinoamericano, expresión de un proceso mediador. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 53-62, 1980.

RAMA, Engel. **La ciudad letrada**. Ciudad de México: Ediciones del Norte, 1984.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: la ciudad y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SARTOR, Mario. Considerazioni sopra alcuni aspetti dell'architettura latinoamericana nell'età barocca. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 285-293, 1980.

THEODORO, Janice. **América barroca**. Tema e variações. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Nova Fronteira, 1992.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Torino: Einaudi Tascabili, 1986.

O ciclo pictórico do teto da Sacristia da igreja do Colégio dos Jesuítas da Bahia

The Pictorial Cycle of the Ceiling of the Sacristy of the Church of the Jesuit College of Bahia

Belinda Maria de Almeida Neves¹

RESUMO

A presente pesquisa aborda a iconografia e iconologia na sacristia da igreja dos jesuítas em Salvador, Bahia, séculos XVII e XVIII, período barroco. Nas pinturas do teto da sacristia estão retratados 21 painéis de jesuítas mártires e confessores da fé católica, pertencentes aos quatro continentes em que atuou a *Societas Jesu*. Com a análise e interpretação feita em camadas, observamos que estão presentes e em constante diálogo a religiosidade, fé, arte e ciência. Destacamos nesse aspecto a astronomia, matemática, humores e temperamentos, poesia, música, astrologia e alquimia, temas pertinentes e em consonância com o século XVII. No centro deste programa está o painel de S. Ignacio de Loyola, ladeado por outros quatro painéis dos jesuítas S. Francisco Xavier, S. Francisco de Borja, S. Stanislaw Kostka e S. Luis Gonzaga, e formam uma cruz grega. No conjunto estão quatro representações de Orfeu encantando os animais com alaúdes e violinos, juntamente com um significativo contingente zoomorfo de espécies do continente americano. Entre aves e mamíferos estão retratados 46 animais e o repertório abrange o tucano, a onça, o guará, o ganso-do-Orinoco, o cão-da-pradaria, a cegonha, a andorinha, o macaco, entre outros. O mito de Orfeu popularizou-se através da obra do poeta Ovídio (43 a.C-18 d.C.) intitulada *Metamorfoses*. No Livro X e XI da obra, Orfeu encanta as bestas e as transforma através de sua música. Analisamos a metáfora do encantamento e estabelecemos as possíveis relações entre o mito de Orfeu, Jesus Cristo, as missões jesuíticas, e a transformação do gentio colonial mediante a doutrina cristã e a educação.

Palavras-chaves: Barroco. Igreja do Colégio da Bahia. Companhia de Jesus.

¹ Doutora em Artes Visuais – Linha de pesquisa História da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. (PPGAV-EBA-UFBA) / belindaneves@hotmail.com

ABSTRACT

This research addresses the iconography and iconology at the sacristy in the church of the Jesuits in Salvador, Bahia, XVIIth and XVIIIth centuries, baroque period. In this ceiling 21 panels of Jesuit martyrs and confessors of catholic faith are portrayed, belonging to the four continents where the Societas Jesu acted. With the analysis and interpretation made in layers, it was observed that are present, and in constant dialogue, the religiosity, the faith, the art and the science. Astronomy, mathematic, moods and temperaments, poetry, music, astrology and alchemy are highlighted, relevant topics and in consonance with the XVIIth century. In the centre of this program is the panel of Saint Ignatius of Loyola, flanked by four other panels of Jesuits Saint Francisco Xavier, Saint Francisco de Borja, Saint Stanislaw Kostka and Saint Luis Gonzaga, forming a Greek cross. In the group are four representations of Orpheus enchanting the animals with lutes and violins, along with a significant zoomorphic contingent of species from the American continent. Among birds and mammals there are 46 animals portrayed and the repertory encompasses the toucan, the ounce, the guara, the Orinoco's goose, the prairie dog, the stork, the swallow, the monkey, among others. The myth of Orpheus became popular due to the work of poet Ovid (43 a.C – 18 d.C) entitled *Metamorphoses*. In Book X and XI of the work, Orpheus enchants the beasts and transform them through his music. We analysed the metaphor of enchantment and established the possible relations between the myth of Orpheus, Jesus Christ, the Jesuitical missions and the transformation of the colonial gentile by the Christian doctrine and the education.

Keywords: Baroque; Church of the Jesuits in Bahia. Society of Jesus

INTRODUÇÃO

A Catedral Basílica de São Salvador localizada na praça XV de Novembro, popularmente conhecida por Terreiro de Jesus no centro histórico da cidade de Salvador, é a antiga igreja do Colégio dos jesuítas, a quarta construída pela Companhia de Jesus na cidade (Figura 01). Conforme Serafim Leite (1945) a igreja teve sua pedra fundamental lançada em 1657 e a decoração dos altares e

demais recintos foi realizada de forma constante e gradativa até a expulsão daqueles religiosos (1760).²



Figura 01 – Catedral Basílica de São Salvador, antiga igreja do Colégio da Bahia Fotografia de Belinda Neves, 2020

A decoração maneirista, acrescida de outros estilos de época que se dispõem através de camadas históricas nos altares da igreja, permite conferir à Catedral Basílica um verdadeiro repositório da história da ornamentação no Brasil.

No local se encontram em diálogo os estilos de transição, o barroco e o rococó. Outros elementos artísticos foram acrescidos ao conjunto no período pós-jesuítico a exemplo de ornatos de estilo neoclássico e rococó tardio, principalmente nos altares da nave. Entretanto, embora a igreja tenha sido submetida a acréscimos e modificações ao longo de séculos, muito ainda se

² LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo V.

mantém preservado do programa iconográfico idealizado pela Companhia de Jesus para a igreja do Colégio da Bahia (NEVES, 2020)³.

A visão geral da igreja com seus 13 altares reflete um pensamento de época tanto no período jesuítico como no pós-jesuítico, acompanhando tendências, modismos e inovações estilísticas (Figura 02). No período jesuítico a decoração maneirista e barroca dialoga com amplo contingente simbólico e alegórico na pintura e na talha dos altares, que ilustra e exemplifica o bom caminho e a salvação em uma cristandade em formação.

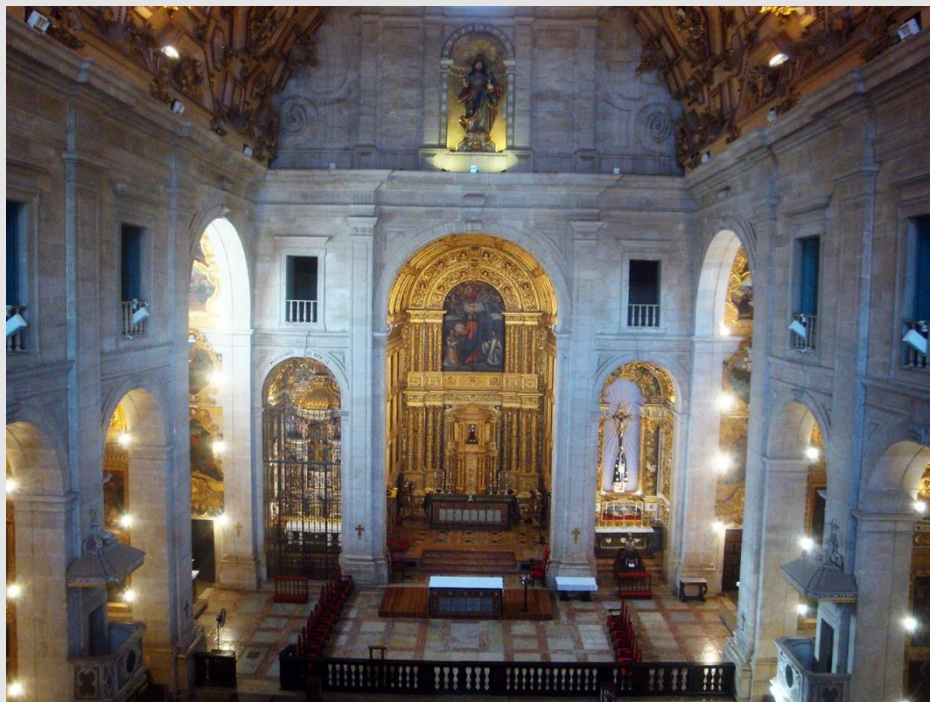


Figura 02 – Visão geral da capela-mor, capelas colaterais, arco-cruzeiro, transepto e nave
Fotografia de Belinda Neves, 2019

No discurso artístico, simbólico e alegórico da igreja nenhum recinto apresenta um contingente tão impactante e significativo como o forro pintado no teto da sacristia.

Inicialmente o conjunto é interpretado sem maiores expectativas, mas com a ênfase na devida relevância dos retratos dos mártires e confessores da fé católica,

³ NEVES, Belinda. *De templo jesuítico a Sé Catedral: transformações ornamentais e iconográficas da igreja do Colégio após a expulsão dos jesuítas*, pp. 485-494.

todos pertencentes às missões da Companhia de Jesus na Contrarreforma. As cartelas que emolduram as efígies estão circundadas por decoração de brutescos a têmpera: espirais, *ferronerías*, elementos fitomorfos e zoomorfos.

Nossa pesquisa de mestrado possibilitou uma análise mais intensa, juntamente com a interpretação iconográfica e iconológica daquele contingente, revelando um complexo conjunto simbólico e alegórico oculto no discurso artístico⁴. Neste texto abordaremos alguns destes aspectos e suas etapas investigativas.

SACRISTIA DA IGREJA

A atual configuração da sacristia é semelhante à concebida pelos jesuítas no século XVII, embora o conjunto apresente marcas de desgaste do tempo e algumas perdas devido à constante exposição a intempéries, além das intervenções no mobiliário e nas pinturas após a expulsão dos religiosos (Figura 03). Nesse contexto foi mantida a mensagem, o conteúdo, com algumas alterações estilísticas.⁵

As primeiras informações a respeito da ornamentação da sacristia constam na conhecida carta redigida pelo padre Alexandre de Gusmão ao Superior da Companhia de Jesus em 1694. No recinto estava o arcaz com pinturas em cobre vindas de Roma e cenas da vida de Nossa Senhora; nas paredes pinturas com episódios do Antigo Testamento, além do teto que naquela ocasião se encontrava pintado e ornamentado.^{6 7}

⁴ NEVES, Belinda. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*, (2015a, pp.145-225). Ver também da autora *A melodia de Orfeu: arte, harmonia e religiosidade nas pinturas da igreja dos jesuítas em Salvador, Bahia* (2015b).

⁵ Para melhor compreensão das alterações da sacristia ver: NEVES, Belinda. *Op.Cit.* (2020, p. 147).

⁶ LEITE, Serafim. *Op. Cit.* Tomo V, p.126.

⁷ As pinturas em cobre do arcaz e do Antigo Testamento são analisadas em BRESCIANI, Carlos. *As pinturas da Catedral Basílica de Salvador, Bahia*; SOBRAL, Luís de Moura. *Ut pictura poesis: José de Anchieta e as pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador*. CALDERÓN, Valentin. *A pintura jesuítica em Salvador-Bahia, Brasil*. PEREIRA, Sonia Gomes. *Artistas e artífices da Catedral de Salvador, antiga igreja dos jesuítas na Bahia*.



Figura 03 – Visão geral da sacristia da igreja do Colégio da Bahia – Catedral Basílica
Fotografia de Belinda Neves, 2012

Na imagem é possível observar os dois arcazes com ornamentação em tartaruga e marfim, os altares em pedra e o piso em mármore multicolor concluído em 1707. Nas paredes laterais os azulejos azuis e amarelos do tipo tapete, padrão massaroca, século XVII integram o conjunto. O forro pintado evidencia a atuação e poder da Companhia de Jesus em um espaço sagrado e de convivência na Bahia colonial.

PINTURAS DO FORRO

O forro em madeira pintado a têmpera é composto por 21 painéis em caixotões artesoados, cada um retratando um jesuíta, sendo 14 desses mártires⁸. O conjunto

⁸ Os jesuítas retratados no teto da sacristia são: Paulo Miki, Jacob Kisai, João de Goto, Francisco Pacheco, Marcelo Mastrilli, Carlos Spinola, João de Almeida, Stanislaw Kostka, Ignacio de Azevedo, Francisco de Borja, Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, José de Anchieta, Luís Gonzaga, João Baptista Machado, Edmundo Campion, Pedro Dias, Bento de Castro, Pedro Correa, João de Sousa, Francisco Pinto.

apresenta integrantes dos quatro continentes: Europa, Ásia, África e América e suas respectivas Companhias ou *Societas Jesu* (Figura 04).

Abaixo de cada extremidade do forro estão dois altares, o do Senhor crucificado e o de Nossa Senhora das Dores. Divididos em dois hemisférios – Oriente e Ocidente – os mártires do Oriente se encontram distribuídos em painéis acima do altar do Cristo. Por sua vez, os que morreram em missões no Ocidente estão acima do altar de Nossa Senhora das Dores. O painel central (Figura 05) apresenta S. Ignacio de Loyola (1491-1556) que se encontra direcionado para o altar de Nossa Senhora da Conceição, o terceiro existente no recinto.



Figura 04 – Visão geral do teto
Século XVII – autor desconhecido.
Fotografia de Belinda Neves, 2013



Figura 05 –Painele de S. Ignacio de Loyola Século
XVII – autor desconhecido. Fotografia de Belinda
Neves, 2013

Podemos, portanto, considerar três divisões básicas para o teto: mártires do Oriente (acima do altar do Cristo), mártires do Ocidente (acima do altar de Nossa Senhora das Dores) e o eixo central com nove painéis, sendo oito deles circundando o painele de S. Ignacio de Loyola.

O eixo central pode ser subdividido em uma cruz grega, pois estão junto ao fundador da Companhia de Jesus os quatro pilares e as respectivas áreas de atuação (Figura 06).



Figura 06 – Sinalizado em amarelo o eixo central com painéis formando a cruz grega Fotografia e composição de Belinda Neves, 2013

Na imagem é possível observar compondo a cruz grega o painel de S. Francisco Xavier (1506-1552), cofundador da Companhia de Jesus e patrono dos missionários; S. Luís Gonzaga (1568-1591), patrono da juventude e dos estudantes; S. Francisco de Borja (1510-1572) o terceiro Geral da Companhia de Jesus; S. Stanislaw Kostka (1550-1568) patrono dos noviços. Estavam, portanto, todas as áreas de atuação da Companhia no centro do teto.

A divisão do forro em eixos sinalizava para uma possível existência de outros aspectos até então ocultos no conjunto e a necessidade de aprofundamento no discurso artístico.

As primeiras análises do contingente foram feitas mediante documentação fotográfica no recinto, em virtude da altura, o que possibilitou a identificação de marcações em molduras que retratam os quatro religiosos que circundam a cruz grega (Figura 06).

Essas marcações foram observadas, inicialmente, nos painéis dos padres José de Anchieta, João de Almeida, Ignacio de Azevedo e João Baptista Machado.

Algumas dessas molduras se assemelham a escotilhas de navios, uma clara associação da Igreja ao navio simbólico, a nave. Retornando ao local com uma bússola nos foi possível confirmar que as referidas marcações eram coincidentes com os pontos cardeais (Figura 07).



Figura 07 – Painel de S. Ignacio de Azevedo e os pontos cardeais. Século XVII. Autor desconhecido. Fotografia e composição de Belinda Neves, 2013

As marcações se apresentam invertidas, em duplas, nos painéis que se encontram direcionados para o Oriente ou para o Ocidente a partir da cruz grega.

A identificação dos pontos cardeais nesses quatro painéis logo conduziu a outro aspecto relevante do teto: quatro mascarões com expressão de sopro indicam a presença dos quatro ventos principais: Norte (Bóreas), Sul (Noto), Leste (Eurus), Oeste (Zéfiro).

Esses componentes, embora característicos da navegação e na expansão do império português, dialogam claramente com a ação da Companhia de Jesus na propagação da fé católica e atuação na Contrarreforma. Outros painéis do teto apresentam marcações distintas e específicas da bússola, o que nos permite

visualizar o painel de S. Ignacio de Loyola, no centro do teto, como uma rosa dos ventos imaginária.

A identificação dos quatro ventos nos painéis que circundam o eixo central nos possibilita expandir além de simples marcações, uma vez que o poder de Deus é comparado aos ventos, ou seja, a vontade divina por vezes se manifesta através desses. Há várias passagens na Sagrada Escritura em que a ação dos ventos é metaforicamente a ação de Deus, ora estruturando, ora acolhendo, ora destruindo. No *Livro de Jeremias*, por exemplo, Deus traz os quatro ventos provenientes dos quatro cantos dos céus (Jr 49:35).

Embora os painéis do teto da sacristia apresentem inúmeras leituras e possibilidades iconológicas, optamos por apresentar outros dois elementos relevantes no discurso artístico: o conjunto de humores e temperamentos, e os quatro Orfeus, em diálogo com o martírio e o conjunto de conhecimentos do século XVII.

HUMORES E TEMPERAMENTOS

A divulgação do martírio dos jesuítas no forro da sacristia na difusão da fé católica nos quatro continentes reflete a importância das missões da Companhia na Contrarreforma e um relevante instrumento de propaganda. O tema é estudado pelo pesquisador Renato Cymbalista (2008; 2010) que aborda a vasta circulação de gravuras com essa temática por toda a Europa com detalhes dos martírios sofridos pelos religiosos.⁹

A análise e interpretação dos jesuítas martirizados no Oriente e no Ocidente nos possibilitou identificar outro conjunto de elementos presente no forro, fruto de

⁹ CYMBALISTA, Renato. *Martírios de jesuítas e a construção de uma territorialidade cristã na América Portuguesa; Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII*.

um conhecimento utilizado naquele período: os humores e os temperamentos (Figura 08).

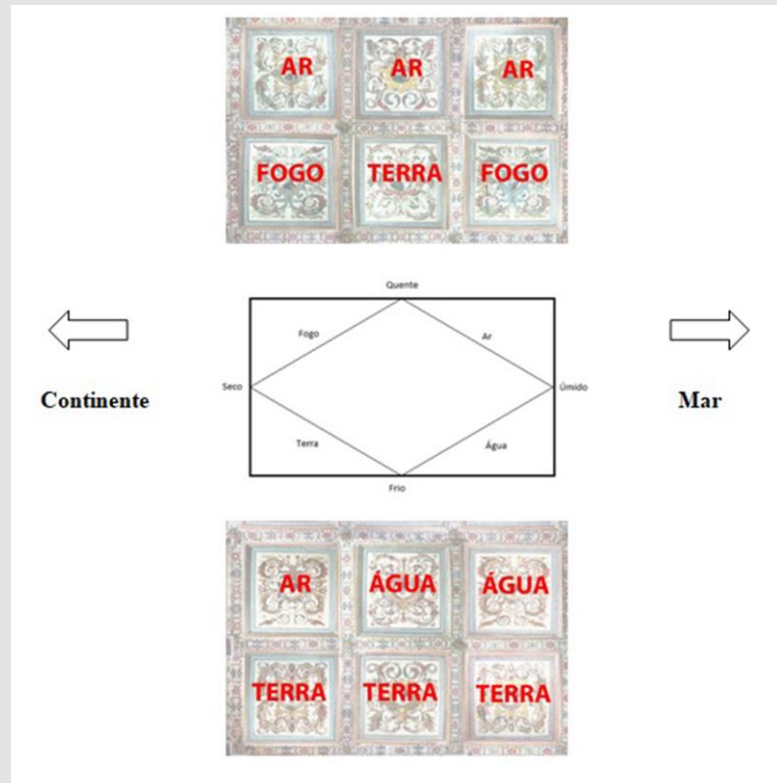


Figura 08 – Os quatro elementos a partir do martírio em diálogo com humores e temperamentos

Fonte: NEVES, 2015a, p.155, figura 139

Observamos na figura anterior que os dois hemisférios apresentam mártires a partir de um elemento da natureza.

Na parte superior estão os mártires do Oriente, que se encontram acima do altar do Cristo. O elemento ar foi identificado no martírio dos jesuítas Paulo Miki, João de Goto e Jakob Kissai, pois foram crucificados. Francisco Pacheco e Carlos Spinola estão associados ao elemento fogo, uma vez que foram queimados. Padre Marcelo Mastrilli foi martirizado ajoelhado sobre a terra, também no Japão, como todos os que se encontram no lado do Oriente no teto.

Na parte inferior estão os mártires do Ocidente e o único jesuíta associado ao elemento ar é Edmundo Campion, enforcado na Inglaterra. O elemento água está

presente na morte de Pedro Dias e Bento de Castro, martirizados e jogados ao mar em um ataque durante a vinda para missão no Brasil. O elemento terra está associado a João de Sousa, Pedro Correa e Francisco Pinto, todos executados pelos índios em solo brasileiro.

A ausência do elemento água no conjunto representado pelo Oriente nos possibilitou classificá-lo como QUENTE. Por sua vez, pela ausência do elemento FOGO no conjunto do Ocidente, o classificamos FRIO. Simultaneamente podemos observar que o forro da sacristia se encontra entre o mar e o continente, ou seja, água (úmido) e terra (seco).

A junção de todos esses fatores nos permitiu identificar no conjunto o diálogo entre os humores e temperamentos, a partir do centro imaginário do programa, como demonstramos na figura 08. Embora na atualidade essa linguagem não seja mais utilizada como naquela ocasião em que as pinturas do teto foram realizadas, nos permite identificar a sua plena função no cotidiano da Companhia de Jesus.

Os quatro elementos da natureza eram amplamente abordados desde a Antiguidade por Empédocles (490 – 430 a.C) e nortearam os conhecimentos da medicina posteriormente por Hipócrates (460-370 a.C.) e Claudio Galeno (130-200). Para esses estudiosos os fluídos humorais que compõem os corpos e suas influências são: sangue (coração), linfa (cérebro), baço (bílis negra) e fígado (bílis amarela). A predominância desses elementos sobre os indivíduos refletia no seu temperamento e personalidade: sanguíneos, fleumáticos, coléricos e melancólicos. Essas teorias foram usadas na medicina até meados do século XIX.

Na Companhia de Jesus o conhecimento a respeito do indivíduo era fundamental para as missões e a convivência coletiva. Por sua vez, os *Exercícios espirituais* de S. Ignacio de Loyola propõem uma constante jornada em busca do autoconhecimento e aprimoramento pessoal.¹⁰ O olhar para o indivíduo possibilitava reconhecer suas aptidões naturais, com base no seu temperamento, otimizando dessa forma os resultados gerais da coletividade que integrava.

¹⁰ LOYOLA, Ignacio de. *Exercícios espirituais*, 2000.

A pesquisadora Marina Massimi (2000) detalha em seus textos a influência dos humores e temperamentos nas funções assumidas pelos jesuítas em casas e missões. A ampla pesquisa realizada pela autora nos catálogos do Brasil demonstrou que havia referência e classificação da tipologia humoral dos membros das casas jesuíticas, embora fossem preservadas as suas identidades.¹¹

Com base nos temperamentos de seus integrantes esses eram designados a assumir determinadas funções. Conforme a pesquisadora, os tipos melancólicos eram propensos a assumir atividades intelectuais e deveriam trabalhar nos Colégios. Por sua vez, os coléricos eram aptos para atividades missionárias em virtude da sua capacidade de comunicação e impetuosidade. O olhar voltado para as aptidões dos indivíduos através dos humores e temperamentos fundamentou os primórdios da psicologia comportamental e estava presente, pela sua relevância, no discurso artístico da sacristia.

ORFEUS E AS BESTAS

O diálogo com as camadas pictóricas e simbólicas do teto da sacristia nos conduziu a outro patamar, desta vez mais abrangente.

A análise do conjunto de músicos e animais nos quatro painéis que circundam o de S. Ignacio de Loyola nos conduziu a interpretar que ali estavam presentes quatro Orfeus encantando animais da fauna americana, em diálogo com a música, poesia e o teatro (Figura 09).

O discurso artístico e alegórico ali identificado revelava a função da religiosidade e da instrução como fator transformador e estava presente em todas as áreas de atuação da Companhia de Jesus: Colégio, noviciado, missões e junto ao Papa em Roma.

¹¹ MASSIMI, Marina. *A teoria dos temperamentos na literatura jesuítica, nos séculos XVI e XVII*.



Figura 09 – Os quatro Orfeus nos quatro painéis ao redor de S. Ignacio de Loyola
[detalhe]Fonte: NEVES, 2015b, p.238, figura 14

Na imagem acima estão Orfeus com os alaúdes nos painéis de S. Stanislaw Kostka e S. Luís Gonzaga, atributos da música; nos painéis de S. Francisco Xavier e de S. Francisco de Borja os Orfeus apresentam violinos, atributos da poesia.

O recorte e isolamento da cartela central, com o mascarão na parte inferior, nos possibilita interpretar a comédia, tragédia, tragicomédia e drama. Entretanto, como esses painéis se encontram bem ao centro da tábua de humores e temperamentos por nós apresentada (Figura 08), os mascarões podem igualmente dialogar com esses elementos, em virtude de suas expressões faciais.

A utilização da música e o teatro jesuítico como instrumento de aproximação e conversão do gentio é fato bem conhecido e abordado na cronística colonial. Serafim Leite (1945)¹² apresenta em detalhes a importância dos coros, o ensino da música nos aldeamentos e Colégios, a dedicação dos padres cantores. Para os jesuítas a música facilitava o caminho para a catequese e conversão ao cristianismo.

¹² *Op. Cit.*

A cultura clássica revivida em todos os segmentos a partir do Renascimento permitiu a proximidade com autores, mitologia, iconografia e arquitetura daquele período e os reflexos disso podem ser observados no cotidiano da Companhia de Jesus.

O conhecido mito de Orfeu, citado por autores diversos na Antiguidade, adquiriu popularidade através do poeta Ovidio (43 a.C-17 d.C) e a obra *Metamorfoses*.¹³ Nos livros X e XI, o protagonista - músico e poeta - foi executado mediante martírio em virtude de seu doce canto e melodia.

A presença de Orfeu diante dos mártires do teto da sacristia não é um acaso e apenas um elemento decorativo, mas a proposição para um amplo diálogo que se estabelece entre a doce melodia e a fé católica, o martírio e a similitude do mito com os agentes da Contrarreforma, os jesuítas.¹⁴

Pode-se observar na metáfora do encantamento das bestas nos quatro painéis, os jesuítas como Orfeus e agentes transformadores na propagação da fé católica e



instrução (Figura 10).

¹³ OVIDIO. *Metamorfoses*, 2003.

¹⁴ Ver a amplitude dessas relações em NEVES, Belinda. *Op.cit.*, 2015b.

Figura 10 – Painel de S. Stanislaw Kostka com Orfeu e as bestas (detalhe). Século XVII. Autor desconhecido. Fotografia de Belinda Neves, 2013

Na imagem acima, o Orfeu com alaúde encanta os animais com sua melodia. Destacamos a presença do Guará (*Eudocimus ruber*), que encantou aos jesuítas pela plumagem púrpura e que esteve em destaque nas variadas biografias de S. José de Anchieta (1534-1597).

Os animais pintados no teto revelam um significativo inventário da fauna americana no século XVII e identificamos 49 exemplares. Ao mesmo tempo representam os seres desprovidos de conhecimentos e religiosidade. Assim sendo, “a presença de Orfeu no teto da sacristia vai-se revelando como a Palavra de Cristo propagada pela Companhia de Jesus, em todos os pilares da sua atuação” (NEVES, 2015b, p.236).

Especificamente na Bahia e no Brasil os Orfeus jesuítas e o programa iconográfico identificado no teto da sacristia revelam a importância da ação dos jesuítas na formação religiosa e na instrução, e as artes como elemento transformador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do teto da sacristia da igreja do Colégio da Bahia não tem prazo para ser finalizado. A análise e interpretação do ciclo pictórico ainda merecem a nossa

atenção e empenho para elucidar aspectos ainda ocultos ou sem respostas naquele contingente.

O discurso artístico reflete o conjunto de conhecimentos do século XVII, o pensamento religioso e filosófico da época, o ensino no Colégio, o registro naturalista da fauna americana e a divulgação da atividade da Companhia de Jesus nos quatro continentes.

Todos esses elementos codificados nas pinturas não estavam disponíveis ou ao alcance de todos. Interpretado em camadas que se encontram interligadas, possivelmente funcionava como elemento didático de retórica e alegoria para o noviciado e Colégio, em virtude da complexidade do programa.

Simultaneamente, reconhecemos que o processo de ocultar e codificar esses elementos nas pinturas é atividade igualmente importante, o que não deve ter sido simples nem rápido. Possivelmente não foi concebido por uma só pessoa, mas um feito coletivo.

As pinturas do forro da sacristia sobreviveram a uma série de intempéries que assolaram a igreja após a expulsão dos religiosos da Companhia de Jesus. Por volta de 1766 o cabido da diocese é transferido para o local e a igreja passa a ser Catedral Metropolitana.

Apesar do antijesuitismo que imperou no universo português, extensivo às suas colônias, todos os retratos dos jesuítas e elementos decorativos foram mantidos.

No século XIX, diante da necessidade de manutenção, obras e escassez de recursos para reparos do templo, o cabido poderia ter optado por soluções mais simples como as adotadas em outras igrejas da cidade, ou seja, realizar uma pintura uniforme, em tonalidade clara sobre o forro de estilo barroco que necessitava de reparos ou restauração, o que não ocorreu naquela sacristia.

Assim sendo é possível concluir que o conjunto pictórico no forro da sacristia foi, de certa forma, preservado pelos religiosos no período pós-jesuítico e poupado de intervenções severas, o que possibilitou o seu estudo na atualidade.

Recebido em: 09/12/2021 – Aceito em 24/01/2022

REFERÊNCIAS

BRESCIANI, Carlos. *As pinturas da Catedral Basílica de Salvador, Bahia*. Salvador: Colégio Antonio Vieira, 2006. 93 p. Il.

CALDERÓN, Valentin. *A pintura jesuítica em Salvador-Bahia, Brasil*. Braga: 1974, vol. XXVII, fax 64 (76), ano 1973. [Separata da Revista Bracara Augusta].

CYMBALISTA, Renato. *Martírios de jesuítas e a construção de uma territorialidade cristã na América Portuguesa*. ANPUR – Revista Brasileira de estudos urbanos e regionais, v. 10, n.3 (2008). Disponível em <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/1238>>. Acesso em 17/08/2013.

_____. *Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII*. *An. mus. paul.* [online]. 2010, vol.18, n.1, pp. 43-82. ISSN 0101-4714. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0101-47142010000100003>. Acesso 05/06/2013

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938-1950; Lisboa: Portugalia. 10 v.

LIVRO DE JEREMIAS. In: *Bíblia sagrada: edição pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990, p.1080.

LOYOLA, Ignacio de. *Exercícios espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 158p.

MASSIMI, Marina. *A teoria dos temperamentos na literatura jesuítica, nos séculos XVI e XVII*. Revista Atalaia/Intermundos – CICTSUL – no. 6-7, Universidade de Lisboa, 2000 – pp. 223-229.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. Dissertação de mestrado. Salvador: EBA/UFBA, 2015a. 273f. Il.

_____. *A melodia de Orfeu: Arte, harmonia e religiosidade nas pinturas da igreja dos jesuítas em Salvador, Bahia*. In: Anais do 3º. Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos. Salvador: Ufba, 2015b. pp.217-247.

_____. *Catedral Basílica de Salvador*. 1 Álbum (10 fotos) 10 x 15 cm. Color. 2012-2020.

OVIDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003. 335p.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Artistas e artífices da Catedral de Salvador, antiga igreja dos jesuítas na Bahia*. In: MARTINS, Fausto Sanches (Coord.). *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: FLUP, 2005, pp. 483-493.

SOBRAL, Luís de Moura. *Ut pictura poesis: José de Anchieta e as pinturas da Sacristia da Catedral de Salvador*. In: Barroco 18. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flavio Gutierrez, 2000, pp.209-246.

O Legado de Jan Vredeman De Vries para os Tratados de Perspectiva

The Legacy of Jan Vredeman de Vries for the Perspective Treaties

Liszt Vianna Neto¹

RESUMO

O artigo busca analisar o Tratado de Perspectiva de Jan Vredeman de Vries, um arquiteto, pintor e engenheiro do renascimento holandês. De Vries se aproximaria de uma dicção tardor-renascentista norte-europeia, mas principalmente maneirista. O tratado versa exclusivamente sobre projetos arquitetônicos em perspectiva, sendo um compilado de gravuras de três momentos distintos. O arquiteto e pintor holandês demonstra magistralmente nesse texto seu caminho em direção a uma dicção arquitetônica bastante própria, que viria a ser apropriada pela crítica e interpretada internacionalmente como neerlandesa.

Palavras chaves: Perspectiva; Países Baixos; De Vries; Tratadística; História dos Tratados

ABSTRACT

The article analyses Jan Vredeman de Vries's Perspective Treatise, a Dutch Renaissance architect, painter and engineer. De Vries would approach a late-Renaissance North European diction, but mainly Mannerist. The treatise exclusively on animated projects in perspective, being a compilation of engravings from different moments. The Dutch architect and painter masterfully demonstrates in this text his path towards an architectural direction of his own, which would later be appropriated by critics and internationally interpreted as Dutch.

Keywords: Perspective; Netherlands; DeVries; Treatises; History of the Treaties

¹ Professor da Pontifícia Universidade Católica – PUC/MG; Doutor em História pela Universidade de Leiden; Mestre em História pela UFMG; Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG / <https://orcid.org/0000-0002-0143-456X> / lisztvianna@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Este artigo aborda o tratado de perspectiva de Jan Vredeman de Vries e seu legado para a cultura arquitetônica norte-europeia. Ainda que não se verse profundamente sobre a teoria perspéctica, a obra desenvolveu uma dicção arquitetônica própria e extremamente difundida pelos Estados germânicos, escandinavos e britânicos. Nascido em 1526 em Leeuwarden, capital da Friesland, de Vries cresceu em uma família de músicos e artistas, sendo ele mesmo inicialmente formado como pintor - sendo pupilo em pintura em vidro sob a tutela de Reijer Gerbrants. Dedicando-se posteriormente à arquitetura, de Vries também atuou como decorador e projetista de arquiteturas efêmeras, engenheiro militar, projetista de fortes, e mais intensamente, como veremos, gravador.

Ainda que tratemos aqui de de Vries como tratadista da perspectiva, sua trajetória profissional é inextricável do contexto político de Flandres e das províncias neerlandesas. De sua cidade natal, Leeuwarden, onde se associou a Reijer Gerbrants, de Vries mudou-se para Kampen e Mechelen, trabalhando com Claude Dorici, se estabelecendo, entre complicadas idas e vindas, em Antwerpen - tendo Pieter Coecke van Aelst como mestre maior.

Com a expulsão dos protestantes de Antwerpen, de Vries foge pra Aix-La-Chapelle, Aachen e Liège, onde mora com Lucas e Maarten Valkenborgh. De Vries só retorna quando Antwerpen se liberta do domínio espanhol em 1575 - projetando fortificações militares e desenhando a entrada festiva e triunfal para o palácio de Guilherme de Orange. Frequentemente referido com Hans (ao invés de Jan), por sua longa trajetória artística em cidades germânicas, de Vries trabalhou em Wolfenbüttel, Brunswick, Hamburg, Danzig, Praga (Em 1596, sob o reinado de Rudolph II)².

² SCHNEEDE, Uwe M. **Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries**. Kiel: Dissertation, 1965, In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XVIII, 1967, pp. 125-167.

Retornando ao países baixos, mais especificamente Amsterdam e Den Haag, onde publica muitas de suas obras, de Vries tem suas ambições acadêmicas frustradas ao ser recusado para a cadeira de arquitetura pela Universidade de Leiden. Morrendo poucos anos depois, de Vries deixou como herdeiro seu filho Paul Vredeman de Vries, pintor, além do legado de seu pupilo, o pintor de interiores de igreja Hendrik van Steenwijk, e da influência de sua obra sobre os pintores arquitetônicos Emmanuel de Witte e Jan van der Heiden.

O *capo lavoro* e última obra de de Vries é “*Perspective*” - ou, segundo o próprio, “a mais famosa arte da visão ocular” - publicado em Den Haag e Leiden entre 1604-1605. De forma geral, seu tratado não apresenta considerações inéditas acerca de perspectiva, da geometria, da ótica, etc., - apenas se reportando a questões que já haviam sido bem estabelecidas pela tratadística italiana. Ainda que seus tratados sejam amplamente baseados em Vitrúvio e Serlio - De Vries refere-se também à influência de Dürer -, devemos sempre ter em mente a importância de seu mestre em Antwerpen, Pieter Coecke van Aelst. Ao contrário de suas outras obras, em “*Perspective*” de Vries praticamente não aborda o canônico tema das cinco ordens arquitetônicas. Na verdade, ele sequer se preocupa com os textos escritos nesta obra, temendo ser tedioso, se concentrando nas ilustrações, em sua clareza e interpretação auto-evidente³.

A explanação perspéctica de De Vries parece efetivamente prescindir de texto e alguns artifícios gráfico sintetizam ideias que em outros tratados se apresentariam no texto. Um exemplo curioso é o ornamento grotesco, um ciclope adotado à pilastra, que jocosamente representa o ponto de fuga único e o olho estático como prescrito por Albert [Figura 1]. Outra estratégia de de Vries apresenta o observador ideal como um objeto pictórico: de costas, o observador representa o corte do plano pictórico do quadro, ao mesmo tempo em que se integra ao quadro como objeto representado [Figura 2]. Ainda que algumas perspectivas pareçam forçadas, devido a inclinação extrema das figuras, as figuras humanas em escorço parecem

³ MIELKE, Hans. **Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stiles.** Dissertation, Berlin, 1967.

especialmente precárias - algo que revela o enfoque estritamente perspéctico e arquitetônico da obra de de Vries. Finalmente, a clareza da “explicação gráfica” do tratado é alcançada pela própria arquitetura representada. Ao exercitar a perspectiva, De Vries preza pela simplicidade arquitetônica, valendo-se de pilastras pouco adornadas, colunas toscanas simples - sendo os tríglifos e as balaustradas um dos poucos elementos decorativos presentes.

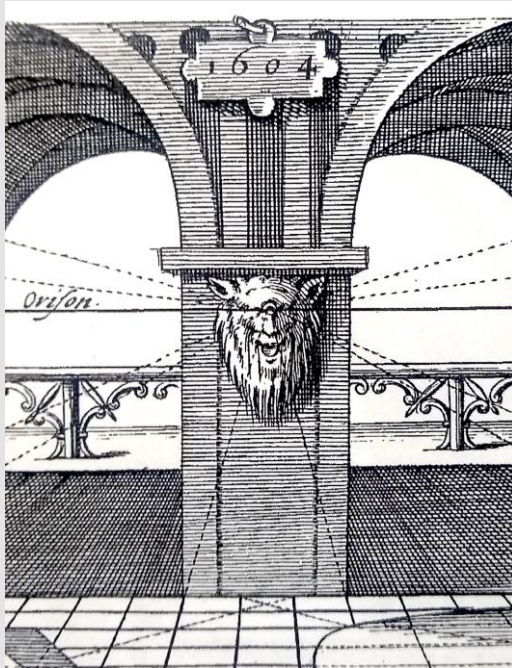


Figura 1 - Gravura de Perspective, de J. V. de Vries. **Fonte:** DE VRIES, Jan Vredeman. Perspective. Leiden, 1604.

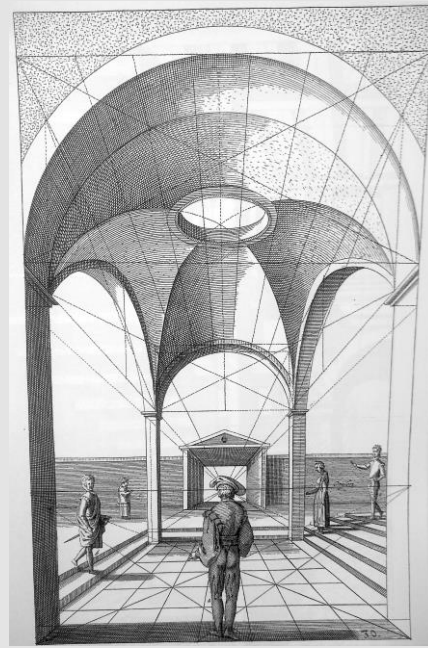


Figura 2 - Gravura de Perspective, de J. V. de Vries. **Fonte:** DE VRIES, Jan Vredeman. Perspective. Leiden, 1604.

Conhecido por ludibriar monarcas com seus *trompe l'oeil* convincentes, uma perspectiva de cúpula e uma construção perspéctica de teto octogonal (Figura III), ambos perceptivelmente descentralizados, parecem introduzir a obra à *quadratura* italiana - de forma não muito distinta das cúpulas desenhadas por Andrea Pozzo posteriormente. Devemos atentar, contudo, que a *quadratura* não necessariamente era a intenção de de Vries nesta gravura - o que é explicitado pela gravura seguinte, que representa uma perspectiva de átrio central visto de cima para baixo, algo que claramente não se aplicaria ao “engano perspéctico” de um piso. Ainda que fosse conhecido por seus *trompe l'oeil*, De Vries apresenta nessas gravuras alguns

exercício perspectivísticos nos quais elimina-se a linha do horizonte e a altura do observador⁴.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E DISCUSSÃO CRÍTICA

Tendo em visto a ampla circulação do tratado no Norte da Europa ao longo do século XVI, é sensível a falta de debates acadêmicos e a lacuna historiográfica em relação à obra de Vredeman de Vries. Desta forma, aspectos muitos fundamentais de seus tratados e da cultura arquitetônica neerlandesa do período permanecem como objetos inéditos de pesquisa. Alguns autores, no entanto, foram capazes de contextualizar seus tratados. Maillet, por exemplo, aborda a tradição da pintura arquitetural, que inclui de Vries, seus discípulos e seu filho Paul. Tendo em vista que de Vries atuou e publicou por décadas em Estados germânicos, a historiografia alemã produziu muito a seu respeito. Jantzen trata da obra de Vries no contexto de Braunschweig, enquanto Schneede trata de seus tratados a partir de seu legado pictórico. Já Forsman trata da questão das ordens arquitetônicas, sendo que Mielke se debruça monograficamente sobre a trajetória profissional de Vredeman de Vries.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, como vimos, de Vries não desponta como grande teórica da arquitetura e da perspectiva, seu grande legado se dá no âmbito da formação de um repertório arquitetônico neerlandês, quiçá norte-europeu. Tal “*maniera neerlandesa*” de de Vries se expressa no uso de *cartouches*, *grotesques*, *arabesque*, pergaminhos,

⁴ HEUE, Christopher P., *The City Rehearsed Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*. Amsterdam, 1968.

laços, guirlandas e fitas que conferem linearidade às suas composições arquitetônicas. Sabemos também que a experiência de de Vries como tratadista de arquitetura e perspectiva muito contribuiu para sua produção de arquitetura efêmera e arquitetura pintada - servindo de testemunho os ornamentos de paradas e festejos de Carlos V e Felipe II, da Espanha. As obras propriamente arquitetônicas de de Vries infelizmente não sobreviveram - e suas obras pictóricas, que alcançariam umas duas dezenas de exemplares, não possuem a relevância histórica de seus tratados⁵.

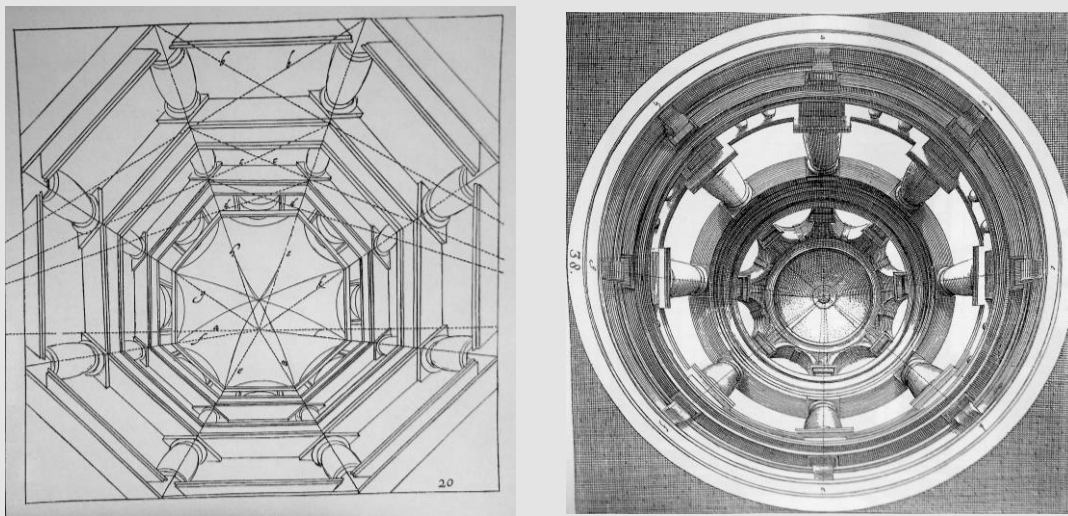


Figura III - Gravura de Perspective, de J. V. de Vries Fonte: DE VRIES, Jan Vredeman. Perspective. Leiden, 1604.

Ao longo de sua carreira, de Vries não desenvolveu apenas uma dicção arquitetônica *suis generis*, mas efetivamente formou um novo gênero de compêndios de gravuras arquitetônicas - gênero esse que se desenvolverá no *Grand Tour* europeu do século seguinte, alcançado Piranesi, na Itália. O trabalho de De Vries como gravurista, somado à centralidade de Antwerpen e de Amsterdam no campo das impressões, levará suas obras a circular amplamente pelo Norte da Europa - especialmente na Alemanha, Escandinávia, e na Inglaterra. Além da difusão de seus tratados pelo Norte da Europa, especificidades tipicamente neerlandesa, como canais e estruturas que remetem à construção naval

⁵ FORSMAN, Erik. *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und vorlagblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm: Jahrbuch des Instituts für Kunstwissenschaft, 1956.

dão a tônica independentista que o momento político demandava. Atento ao contexto político de Flandres e dos Países Baixos, de Vries sabiamente dedica sua *Perspective* a Maurice de Nassau.

Ainda que tenha extensa obra tratadística⁶ - relevante o suficiente para colocá-lo no epicentro das impressões de arquitetura e perspectiva norte europeus - de destaca, além de *Perspective*, a obra “*Variae Architecturae Formae*”. Se enquadrássemos forçosamente sua dicção arquitetônica à História do Estilo (*Stilgeschichte*), De Vries se aproximaria de uma dicção tardo-renascentista norte-europeia, mas principalmente maneirista - ainda que a arquitetura gótica se faça presente em arcos, abóbodas e frisos. O tratado se versa exclusivamente sobre projetos arquitetônicos em perspectiva, sendo um compilado de gravuras de três momentos distintos da carreira de De Vries: a primeira série tem formato oval, originalmente para serem inseridas em molduras de madeira; a segunda constava originalmente na publicação *Scenographiae Sive Perspectivae Ut Aedificia* (...) de 1560, sendo a terceira publicada dois anos depois desta, sem título. Caminhando em direção às “*Invenzione*”, Vries demonstra magistralmente nesse tratado seu caminho em direção a uma dicção arquitetônica bastante própria, que viria a ser apropriada pela crítica e interpretada internacionalmente como neerlandesa.

Recebido em:10/12/2021 – Aceito em 08/02/2022

⁶ Ainda que *Variae architecturae formae* (1562) seja um de seus primeiros tratados, ele é uma compilação de gravuras anteriores, e até mesmo um tratado anterior. Outros tratados que se seguiram foram *Caryatidum... centuria / Veelderleij diveres termen op de ordene der edifici...* (1565); *Das erst Buch, gemacht auff de zwey colomnen Dorica und Ionica...* (1565); *Das ander Buech, gemacht auff die zway Colonnen, Corinthia und Composita...* (1565); *Architectura*, ou *Bafstiment*, prins de Vitruve, & des anciens escrivains, traictant sur les cinq ordres des columnes (1577); *De oorden Tuschana...* (1578); *La joyeuse et magnifique entrée de Monseigneur François fils de France... en sa tres-renommée ville d'Anvers* (1582); *Differents pourtaicts de menuiserie...* (1583); **Hortorum viridariorumque** elegantes et multiplices formae (1583); sendo sua última obra *Perspective* (1604-05), e *Architecture* ou *La haulte & fameuse science consistante, en cinq manieres d'edifices ou fabriques...*, (1606) provavelmente uma obra póstuma.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

JANTZEN, Hans. **Das Niederländische Architekturbild, Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1910**

MAILLET, Bernard G. **La Peinture Architecturale des Ecoles du Nord: les Intérieurs d'Eglises 1580-1720**, Pandora Publishers Wijnegem, 2012,

HEUE, Christopher P., **The City Rehearsed Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries**. Amsterdam, 1968.

MIELKE, Hans. **Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stiles**. Dissertation, Berlin, 1967.

BALLEGER, J.P.C.M. **Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde**. 1967.

SCHNEEDE, Uwe M. **Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries**. Kiel: Dissertation, 1965, In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XVIII, 1967, pp. 125-167.

FORSMAN, Erik. **Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und vorlagblättern des 16. und 17. Jahrhunderts**. Stockholm: Dissertation, 1956.

HEDICKE, Robert. **Cornelis Floris und die Florisdekoration**. Berlin, 1913.