

DOSSIÊ:

ABORDANDO O MUNDO ANTIGO: ALGUMAS
POSSIBILIDADES E TRAJETÓRIAS
INTERPRETATIVAS



Universidade Federal de Minas Gerais

Departamento de História

Editor Chefe

Prof. Dr. Magno Moraes Mello – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Editor

Dr. Thainan Noronha de Andrade

Conselho Consultivo

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

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

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

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

Prof. Dr. Rafael Scopacasa – Universidade de São Paulo - USP;

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

Prof^a. 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;

Prof^a. Dra. Vanessa Borges Brasileiro – Universidade Federal de Minas Gerais;

Prof^a. Dra. Maria Helena Ochi Flexor – Universidade Federal da Bahia;

Conselho Científico Internacional

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

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

Prof^a. Dra. Fauzia Farneti – Università degli Studi di Firenze;

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

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

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

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

Prof^a. Dra. Maria Mercedes Fernández Martín – Universidad de Sevilla;

Prof^a. 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;

Prof^a. Dra. Sara Fuentes Lázaro – Universidad a Distância de Madrid;

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

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

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Prof^a. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Diretor: Prof. Dra. Thais Porlan de Oliveira

Departamento de História

Chefe: Prof^a. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta

Collegiado de Pós-Graduação

Coordenador: Prof. Dr. André Miatello

Edição e Diagramação

Dr. 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>

Conselho Científico Nacional

Prof^a. Dra. Alexandra Nascimento Passos – Centro Universitário UMA;

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

Prof^a. Dra. Carla Bromberg – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

Prof^a. Dra. Celina Borges – Universidade Federal de Minas Gerais;

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

Prof^a. Dra. Janaina Ayres – Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro;

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

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior – Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

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;

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

Perspectiva Pictorum [recurso eletrônico].- v.3, n.2 (2024-). Belo Horizonte, MG : Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História, 2022-

1 recurso online: il.

Publicação contínua a partir de 2022.

e- ISSN: 2965 - 1085

Disponível apenas online.

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390.

SUMÁRIO

EDITORIAL

A arte entre realidade visível e invisível.....	5
<i>Magno Moraes Mello</i>	

DOSSIÊ

Apresentação	10
<i>Rafael Scopacasa</i>	
A lente seletiva de Heródoto: conceitos de seca como marcadores de identidade não-grega	13
<i>César Augusto de Aquino Carvalho</i>	
Viagens no Mediterrâneo tardo-antigo e a difusão de modelos iconográficos paleocristãos.....	31
<i>Claudio Monteiro Duarte</i>	
Entre o verso e a imagem: Representações das Musas na literatura e iconografia da Antiguidade.....	50
<i>Ívina Silva Guimarães</i>	

Os mitos contra “a infâmia”: algumas considerações sobre os usos da mitologia na obra de Voltaire no contexto do combate aos abusos da religião	105
---	-----

Laís Pazzetti Machado

ARTIGOS LIVRES

Um Raro Plano Pictórico em Minas Gerais: A Capela da Ressaca no Contexto da Produção Artística Setecentista	122
---	-----

Alex Fernandes Bohrer

Maria Queiroz

A imagem dos trabalhadores na República: a fotografia como instrumento de representação do proletariado do campo e da cidade (1889 – 1899).....	141
---	-----

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira

A igreja matriz de Santiago do Iguape: presença cenográfica barroca à beira da Baía do Iguape, no Recôncavo Baiano	157
--	-----

Jamile Lima

Rodrigo Espinha Baeta

A pintura na era colonial: a questão da Escola Fluminense de Pintura	205
--	-----

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Bernardo Antonio Vittone e Paolo Antonio Massazza, due piemontesi al Concorso Clementino del 1732. L’importanza della formazione nella “divinissima Mattematica”	245
<i>Rita Binaghi</i>	

RESENHAS

Resenha: BARSALINI, Maria Silvia Ianni. <i>Mário de Andrade lê Padre Jesuíno do Monte Carmelo</i> . Curitiba: Appris, 2024. 205 p....	287
<i>Myriam Salomão</i>	

ENTREVISTAS

Entrevista com a arquiteta Dora Alcântara	293
<i>Janaina Ayres</i>	
<i>Helena Mendes dos Santos</i>	

TRADUÇÕES

Tradução: FOCILLON, Henri. <i>L’enseignement de l’histoire de l’art à Lyon</i>	299
<i>Lorennna Fonseca</i>	

EDITORIAL

A arte entre realidade visível e invisível...

É com satisfação que damos ao público mais um número do periódico *Perspectiva Pictorum*, com uma nova programação entre os artigos do dossiê e os textos livres, neste segundo semestre de 2024. O leitor terá a ocasião de vivenciar estudos específicos e outros mais livres que formam a nossa proposta de incentivar toda a manifestação da produção artística em geral.

Um momento para novas argumentações e questões específicas a partir de discursos interpretativos com ideias desenvolvidas neste volume, que vão desde a Antiguidade, até o período novecentista, entre pesquisas específicas e discussões sobre pintura, arquitetura, fotografia, e história cultural.

Nesta variedade de argumentos, abrimos com o dossiê sobre Antiguidade organizado pelo Prof.^º Dr. Rafael Scopacasa: *A lente seletiva de Heródoto: conceitos de seca como marcadores de identidade não-grega*, César Augusto de Aquino Carvalho; *Viagens no mediterrâneo tardo-antigo e a difusão de modelos iconográficos paleocristãos*, Cláudio Monteiro Duarte; *Entre o verso e a imagem: representações das musas na literatura e iconografia da antiguidade*, Ívina Silva Guimarães; *Os mitos contra “a infâmia”: algumas considerações sobre os usos da mitologia na obra de Voltaire no contexto do combate aos abusos da religião*, Lais Pazzetti Machado.

Os artigos livres são compostos por outras pesquisas como, *Um raro plano pictórico em minas gerais - a capela da ressaca no contexto da produção artística setecentista*, Alex Fernandes Bohrer e Maria Queiroz; *A imagem dos trabalhadores na república: a fotografia como instrumento de representação do proletariado do campo e da cidade (1889 – 1899)*, Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira, *A igreja matriz de Santiago do Iguape: presença cenográfica barroca à beira da Baía do Iguape, no Recôncavo Baiano*, Jamile Lima e Rodrigo Baeta; *A pintura na era colonial: a questão da escola fluminense*

de pintura, Marcus Tadeu Daniel Ribeiro; Bernardo Antonio Vittone e Paolo Antonio Massazza, due piemontesi al concorso clementino del 1732. l'importanza della formazione nella «divinissima mattematica», Rita Binaghi.

O campo da História da Arte no Brasil está, por alguns intelectuais, eclipsado por outras disciplinas que muitas vezes usam a imagem como ponto central de estudo da história ou do seu arcabouço cultural, não levando em conta a disposição formal e nem a estrutura compositiva das obras ou dos períodos artísticos. Escolher um tema e uma argumentação a ser desenvolvida é uma tarefa que implica uma série de questões no universo das Ciências Humanas, estrutura esta que abraça a história da arte, um trabalho não apenas pelo simples objeto, mas pela pujança multifacetada de análises. Deve ser dito que a falta de conhecimento nessa disciplina é um dos tópicos mais significativos para muitos especialistas verem a História da Arte como um apêndice de outras disciplinas e não de modo único e específico como falamos antes. Não podemos ver a História da Arte como um capítulo de outras disciplinas sociais, pois ela tem planos específicos de estudos. A História da Arte requer um foco pluridisciplinar, mas que muitas vezes vem confundido com o avançar de interpretações errôneas, subtraindo os efeitos da realidade visível, que é o marco inicial de qualquer presença artística. A partir dos autores referidos neste número optamos por fazer uma História da Arte operativa, isto é, a identificação formal, a elaboração de tipologias ou modelos interpretativos, a individualização dos temas em que os artistas se tornem os protagonistas: sem os artistas e suas emoções a arte não existe.

Na perspectiva de uma história metodológica para a qual orientamos as nossas análises, o historiador da arte está entre o conhecimento do objeto e a sua apreciação, assim, o ponto de partida é a interpretação, com um método de investigação para atingir os respectivos pressupostos. Em certo sentido teríamos duas caminhos a seguir: um descritivo e histórico e outro analítico/operativo.

Um objeto artístico tem uma presença física constituída por matéria e forma, é a partir daí que nos movemos aos conceitos estéticos. A partir daí avança-se para as investigações e os respectivos objetivos que se fundamentam

por fontes literárias e documentos específicos sobre a obra e seu autor. Para construir esta armação histórico/artística procura-se a ajuda de outras disciplinas, mas tendo como ponto fulcral de nossas preocupações a forma e o seu significado – é o conhecimento da obra ou do objeto artístico e o entendimento do seu universo cultural. Numa proposta de síntese temos – a História da Arte, a crítica de arte, a valorização estética e a valorização histórica. Tudo inseparável entre forma e conteúdo, tudo entre a biografia da obra e seus aspectos técnicos.

O leitor perceberá que o foco mais expressivo é o de dar a conhecer novas propostas visuais com interpretações baseadas nos campos da pintura ou da arquitetura. A par de todos esses conhecimentos, não podem ser transcuradas averiguações científicas e/ou geométricas a partir de tratados ou manuais sobre pintura, arquitetura ou perspectiva, como anteriormente afirmamos. Era a fase em que esses conhecimentos passavam a ser inseridos em contextos científicos próprios, diversificando suas especificidades desde os assuntos técnicos até a produção pictórica da forma. É esta a nossa sugestão em forma de dossiê que vem à luz neste segundo número em 2024 abordando uma disposição de quatro textos referente à cultura antiga organizada pelo Prof.^º Dr.^º Rafael Scopacasa da Universidade do Estado de São Paulo, apostando numa pesquisa voltada para uma nova proposta com textos profundos abordando desde a Antiguidade, a Antiguidade Tardia e o período Paleocristão. A proposta é oferecer ao leitor, especialista ou não, a possibilidade de novos caminhos a partir do universo entre a dinâmica dos períodos, entre uma sistemática cultural, formal entre um leque diverso de temas e sínteses interpretativas.

Neste número incluímos o livro, *Mario de Andrade lê padre Jesuíno do Monte Carmelo* da autora Maria Silvia Ianni Barsalini, resenha realizada pela Mestre Myriam Salomão¹ e ainda uma tradução, a partir da obra de Henri Focillon² sobre o ensino de História da Arte na França realizada pela mestre Lorenna Fonseca.

¹ BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade lê Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Curitiba: Appris, 2024.

² Henri Focillon and the Teaching of Art History in France.

Na entrevista contamos com a presença da Prof.^a Dr.^a Dora Alcântara. Uma das mais significativas e prestigiadas pesquisadoras do Brasil no estudo dos azulejos luso-brasileiro, entrevista feita por nossas colegas, a Prof.^a Dr.^a Janaína Ayres e juntamente de MSc. Helena Mendes dos Santos, ambas do Rio de Janeiro.

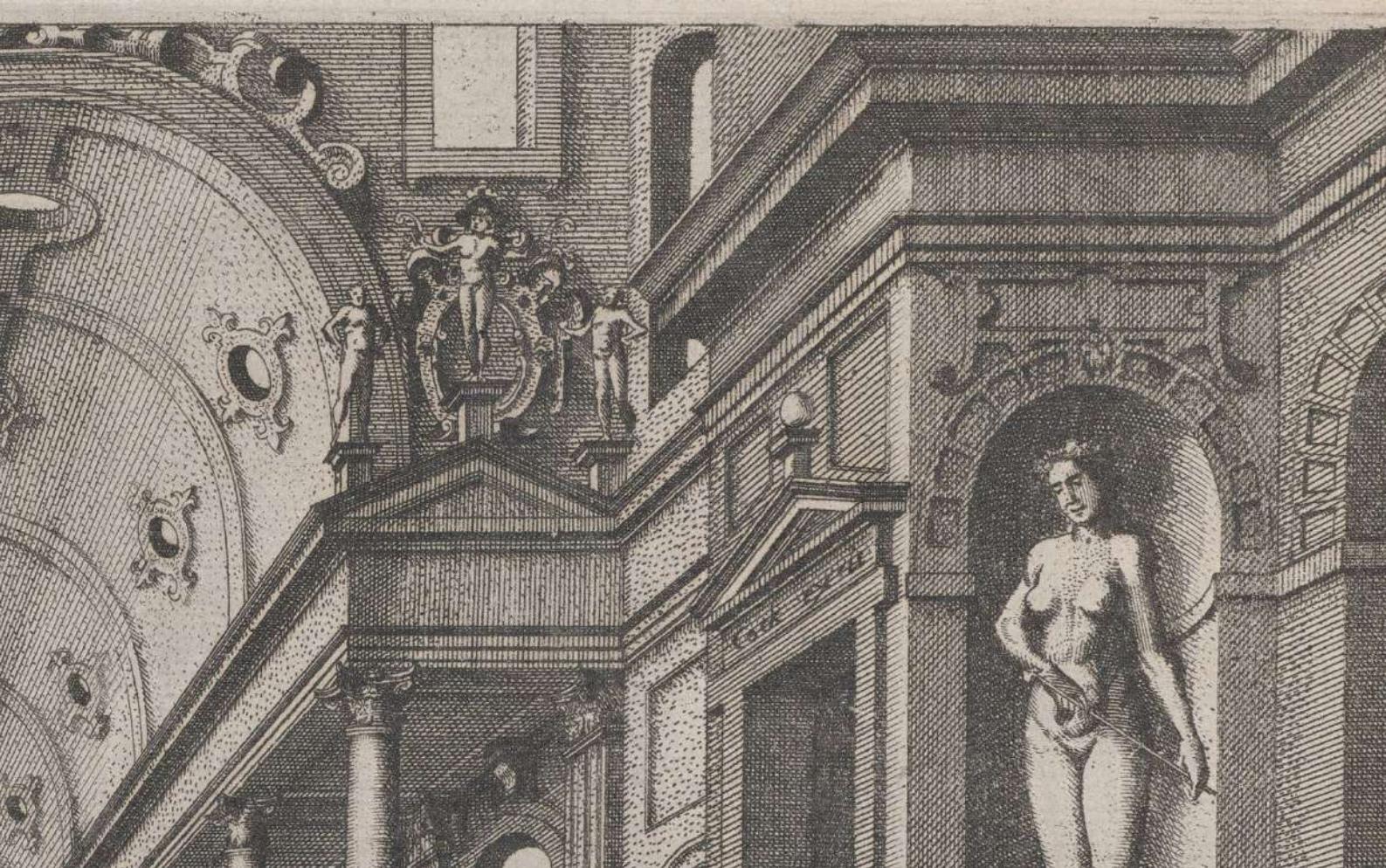
Agradecemos aos autores que participaram nesta publicação e esperamos que este número, com tanta diversidade, ofereça ao leitor uma contribuição profícua para futuros estudos e investigações.

Nossa intenção é criar possibilidades e dinâmicas interdisciplinares e propor uma melhor estabilidade analítica no campo da História da Arte, entre a forma e o significado cultural, entre a realidade visível e a invisível.

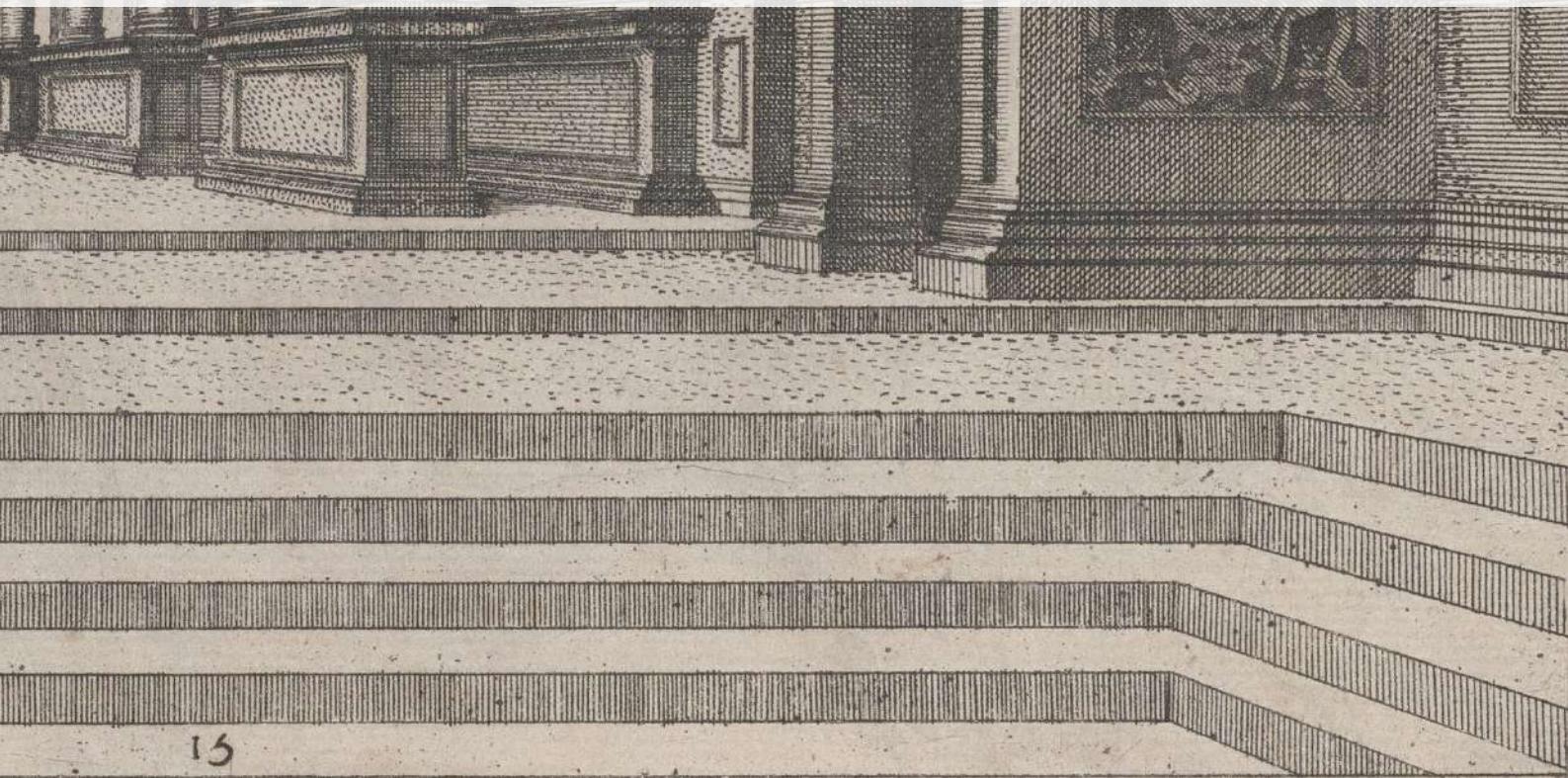
Magno Mello

Editor Chefe da Revista Perspectiva Pictorum

Belo Horizonte, 22 de março 2025



ABORDANDO O MUNDO ANTIGO: ALGUMAS POSSIBILIDADES E TRAJETÓRIAS INTERPRETATIVAS



Apresentação

Abordando o mundo antigo: algumas possibilidades e trajetórias interpretativas

O estudo do mundo antigo vem passando por profundas transformações. Os artigos reunidos no presente dossiê oferecem uma pequena amostragem de diferentes perspectivas, temáticas, problemáticas, abordagens e questões que se configuram na área de História Antiga atualmente. Trata-se de um conjunto de contribuições que, apesar de diversificadas e heterogêneas em termos de escopo e assunto, têm em comum o status de formar um apanhado razoavelmente representativo de algumas novas direções em que o estudo histórico da antiguidade vem caminhando, também em vista de suas conexões interdisciplinares.

O interesse historiográfico nos problemas socioambientais do passado tem se intensificado em anos recentes, no contexto de crise ecológica global em que nos encontramos. O artigo de César Aquino sobre descrições de secas em autores gregos do período clássico (Heródoto principalmente, e em menor medida, Tucídides, Xenofonte e Políbio) oferece uma contribuição importante para a nossa compreensão da maneira como eram percebidos, na Grécia antiga, os fenômenos climático-ambientais de queda de pluviosidade e falta d'água: o autor discute quais conceitos eram empregados para conceber e descrever esses fenômenos, bem como em que medida essas descrições, narrativas e representações nos informam sobre as culturas e sociedades em que foram produzidas, tanto em termos da relação com o meio-ambiente quanto em termos de outros aspectos sociais e culturais que caracterizam esses contextos históricos.

O artigo de Ivina Silva Guimarães é também focado no recorte cronológico e geográfico convencionalmente conhecido como “Grécia clássica”, de acordo com a periodização tradicional. Porém, o artigo remete a toda uma

outra constelação de problemáticas históricas, a saber: as maneiras em que as musas - consideradas aquelas personagens basilares da literatura grega antiga - foram diversamente imaginadas, pensadas, construídas e representadas em textos literários gregos de diferentes épocas e gêneros, desde a poesia épica de Homero e Hesíodo, até as reflexões filosóficas de Platão, passando por todo o corpus de produções em prosa e em verso do século 5 a.C., momento no qual a discussão de Guimarães tende a se concentrar. Ao reunir e examinar tais testemunhos literários, Guimarães consegue identificar variações e possíveis mudanças históricas na maneria como as musas eram imaginadas culturalmente e literariamente. Além disso, o artigo coteja representações escritas/textuais com representações visuais das musas em vestígios imagéticos e arqueológicos dos períodos em questão, o que permite que a autora identifique possíveis correspondências e discrepâncias entre os registros, dando margem para reflexões continuadas a respeito das implicações históricas de tais achados.

O artigo de Cláudio Duarte aproxima-se ao de Ivina Guimarães no que se refere à atenção dada a fontes visuais e materiais. No caso do estudo de Duarte, o objeto da análise é um conjunto de motivos iconográficos que caracterizam a produção visual paleocristã. Em sintonia com discussões sobre conectividades e globalizações na História pré-moderna, a abordagem de Duarte salienta oportunamente o aspecto móvel de tais motivos iconográficos, inserindo-os em suas redes de contratos e de circulações de pessoas, bens, ideias e representações visuais no contexto profundamente interligado do Mediterrâneo. Ao privilegiar a dimensão dos trânsitos de longa distância, o artigo alinha-se a tendências recentes na historiografia contemporânea no sentido de desenvolver e testar metodologias de pesquisa que ultrapassem os limites tradicionais de recortes geográficos nacionalistas, voltando-se mais efetivamente para a produção de conhecimento histórico que atravessa fronteiras nacionais. O Mediterrâneo, como é bem sabido, oferece um laboratório ideal para esse tipo de abordagem, de modo

que a escolha metodológica de Duarte faz bastante sentido e gera resultados profícuos.

Travessias de fronteiras são também relevantes para a reflexão desenvolvida por Laís Pazzetti Machado, na sua contribuição que fecha o dossiê; porém, as travessias em questão se dão não no espaço, mas no tempo: mais especificamente, trata-se de uma análise das apropriações e dos usos que o filósofo francês setecentista Voltaire faz de narrativas míticas da antiguidade grega. Machado foca sua análise nas leituras e interpretações de Voltaire a respeito de mitos envolvendo as figuras de Psique, Pandora e as musas - essas últimas fornecendo um elo temático com o artigo de Guimarães mencionado acima. Ao transitar entre os séculos que separam Voltaire do contexto grego antigo em que as narrativas mitológicas em questão originalmente circularam, Pazzetti desenvolve um estudo dinâmico que explora o caráter constantemente construído (e reconstruído) do passado.

Não se faz História sem abstrações, seleções e pressupostos; recortes devem ser questionados e renovados. O passado só pode ser estudado indiretamente, através dos vestígios que dele restaram e que chegaram até nós, mais ou menos fortuitamente. Tais vestígios, entretanto, não nos dão uma imagem completa da realidade passada que buscamos compreender: muitas práticas, ideias, visões e realidades não deixaram vestígio algum e, portanto, são totalmente desconhecidas, embora pudessem ser importantes originalmente. O problema é especialmente premente no estudo do mundo antigo, que é particularmente distante de nós no tempo e no espaço: os vestígios que sobreviveram são especialmente parcos, fragmentários e ambíguos. As quatro contribuições aqui reunidas, variadas como são, todas apontam - cada uma à sua maneira - para possibilidades interpretativas em pauta.

Rafael Scopacasa (DH-FFLCH-USP)

A lente seletiva de Heródoto: conceitos de seca como marcadores de identidade não-grega

The selective lens of Herodotus: concepts of drought as markers of non-Greek identity

César Augusto de Aquino Carvalho¹

Resumo

Na contemporaneidade, a inserção e recepção acadêmica do debate historiográfico ambiental é recente, no entanto, o campo tem contemplado nos últimos anos uma ampliação dos debates de maneira abrangente, compondo uma série de trabalhos e discussões na disciplina, que não exclusivamente se referem às questões do presente. Desse modo, o presente trabalho se propõe à abordagem da História Ambiental a fim de analisar e discutir os usos dos conceitos de seca e estiagem na historiografia grega antiga. O corpus literário selecionado se trata da obra “Histórias” de Heródoto que, datando do V a.C, apresenta-se como uma escrita da história de gregos e bárbaros e também dos espaços que ocupam, enfatizando as relações entre forças humanas e não-humanas acerca destes espaços. Nesse sentido, a partir do tratamento da fonte e o trabalho de François Hartog *O Espelho de Heródoto: Ensaio Sobre a Representação do Outro* (1999), é possível refletir sobre o uso dos conceitos seca como prováveis marcadores de identidade não-grega nas narrativas herodotianas, os quais funcionariam como pressupostos culturais para pintar uma imagem dos espaços narrados ao “público” de Heródoto.

Palavras-chave: Identidade; Secas; Heródoto.

Abstract

In contemporary times, the insertion and academic reception of the environmental historiographical debate is recent. However, in recent years the

¹ Graduando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

field has seen a broadening of the debates in a comprehensive way, making up a series of works and discussions in the discipline, which do not exclusively refer to the issues of the present. In this way, this paper proposes an approach to Environmental History in order to analyze and discuss the uses of the concepts of drought and drought in ancient Greek historiography. The literary corpus selected is Herodotus' *Histories* which, dating back to the 5th century BC, presents itself as a history of Greeks and barbarians and also of the spaces they occupy, emphasizing the relationships between human and non-human forces in these spaces. In this sense, based on the treatment of the source and the work of François Hartog *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History* (1999), it is possible to reflect on the use of dry concepts as probable markers of non-Greek identity in Herodotian narratives, which would function as cultural presuppositions to paint an image of Herodotus to the public.

Keywords: Identity; Droughts; Herodotus.

Introdução

O presente trabalho é resultado da iniciação científica intitulada “O impacto social das secas no Mediterrâneo Antigo visto através das fontes literárias” — realizado entre os anos de 2023 e 2024. Os resultados que serão aqui discutidos inclinam-se acerca do tratamento concedido por Heródoto no uso dos conceitos que se referem a ausência de água como atribuidores de identidade.

Heródoto nascido no século V a.C., aproximadamente 484 a.C., na cidade jônica de Halicarnasso, que na época encontrava-se sob domínio do Império Aquemênida, escrevera uma série de textos reunidos hoje numa obra intitulada *História* — historíai, traduzindo como investigações — através da qual se propôs escrever acerca dos grandes feitos “helenos” e “bárbaros” para que não fossem esquecidos no tempo e nem as causas bélicas entre eles.²³ Heródoto, um viajante, escrevia sobre os territórios que visitava tanto a partir de possíveis testemunhas

² LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. A greek-english lexicon. Oxford: At The Clarendon, 1968.

³ HERÓDOTO. Livro I: CLIO, 1. In. _____. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 19.

oculares quanto de relatos.⁴ Porém, encontram-se dificuldades na contemporaneidade sobre a questão da fidelidade do autor em relação a esses testemunhos e relatos e até mesmo a possibilidade de realmente ter realizado inúmeras viagens pelos territórios sobre os quais escreveu. Outro elemento que também compõe o debate acerca da fidelidade da historiografia de Heródoto são as intromissões ao longo das narrativas que ele opera, dizendo em alguns trechos “eu mesmo estou dizendo”, “isso eu ouvi” e “em minha opinião”.⁵

Nesse sentido, Heródoto foi reconhecido por vezes ao longo da história tanto como “Pai da História” quanto “Pai das Mentiras”, epítetos que partem de consciências históricas diferentes, não necessariamente lineares, e que dizem muito sobre a imagem da História nas respectivas temporalidades em que foram pensados. As diversas leituras de Heródoto são permeadas de críticas e/ou valorizações de certos aspectos da narrativa herodotiana, por exemplo da incorporação de alguns valores da escrita de seus predecessores — conhecidos como logógrafos — como genealogias, explicações míticas e lendárias acerca da realidade, percebidos como maneiras possivelmente suficientes de tentar preencher lacunas do que está sendo compartilhado na obra, além de suas intromissões em primeira pessoa.⁶ Considera-se também que *História* pretende contar e dizer acerca do mundo conhecido, abordando eventos e encontros de forma não cronológica, tendo enfatizado a necessidade de caracterizar espaços a fim de narrar eventos do passado, mas também de personalidades e populações sobre as quais se escreveram de maneira mais próxima a uma preocupação com a moral e religião do que política.⁷

A obra dividida em nove livros, nomeados a partir das musas — em ordem, Clio, Euterpe, Talia, Melpomene, Terpsícore, Erato, Polímnia, Urânia e

⁴ O tratamento da diferença entre o testemunho ocular e o relato é bastante nuançado. Parece dizer respeito ao ato de selecionar elementos dos inquéritos.

⁵ HERÓDOTO. Livro II: EUTERPE, 53-57. In. *_____ História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 106.

⁶ KURY, Mário da Gama. Introdução. In. HERÓDOTO. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 7-14.

⁷ *Ibidem*, p.11.

Calíope — descreve populações do mediterrâneo, do interior da África e da Ásia à Europa, mas também os espaços ocupados por estas, suas histórias de surgimento até o presente momento de escrita.⁸ Em Clio, as narrativas de Heródoto discorrem acerca do elemento fundamental para dividir a Grécia e a Ásia, sendo este os sequestros das mulheres — Io, Europa, Medéia e Helena — que culminaram na Guerra de Tróia. Esta foi tida pelos chamados “homens eruditos persas” como a justificativa de rivalidade entre helenos e persas, pois a primeira agressão teria sido à Ásia.⁹

Nos outros livros, Heródoto aborda outros diversos contextos históricos como o crescimento de Esparta como uma potência militar; os grandes reis da Lídia; a cultura e relatos persas; a história da Cítia e dos costumes dos nômades citas; e as batalhas das Guerras Greco-Persas, conhecidas como Guerras Médicas.¹⁰

Heródoto, ao longo de toda sua obra, se debruça em identificar os elementos dos espaços que os permitem de serem definidos. Dessa forma, o autor seleciona por meio dos testemunhos e relatos, e de suas próprias experiências, um determinado conjunto de características identificadoras para explicitar os traços dos povos que habitam tais espaços. Infere-se que, para o autor, as relações socio-ambientais podem ser tidas como aspecto fundamental para se explicar a história e convivência de uma população.

Assim, considerando a importância desse aspecto em Heródoto e os resultados que serão discutidos sobre a ausência de água, foi escolhido como referência principal o livro de François Hartog *O Espelho de Heródoto: Ensaio Sobre a Representação do Outro* (1999), a fim de discutir os conceitos de “retórica da alteridade” e “grade de inteligibilidade” nas narrativas identificadas.

⁸ KURY, Mário da Gama. Introdução. In. HERÓDOTO. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 7-14.

⁹ HERÓDOTO. Livro I: CLIO, 1-5. In. _____. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 19-20.

¹⁰ HERODOTUS. Book I: CLIO, 5. In: _____. *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

A tese de Hartog traça um paradigma de produção para Heródoto, o qual se fundamenta na premissa de que o autor escrevera a partir das relações diametralmente opostas entre dois e, em alguns casos como o dos citas, três termos, que são qualificados pelas diferenças em referência a um termo central e este seria os “gregos”.¹¹

Os conceitos do historiador francês de “retórica da alteridade” e “grade de inteligibilidade” foram elaborados para tentar explicar as formas de narração de Heródoto, propondo-as como fundamentadas a partir de meios de compreensão conhecidas pelos “gregos”. Isto significa dizer que há uma espécie de “lente comparativa” de entendimento sobre as experiências e testemunhos narrados. Tal lente serviria para selecionar, comparar e combinar formas de dizer e explicar o “outro” a partir daquilo que seria o “conhecido”. E, portanto, aquilo que não fosse, seria tratado como o oposto dos valores entre os gregos — não necessariamente ruim. Dessa forma, o espelho de Heródoto seria a própria narrativa herodotiana, que permitiria nos dizer mais acerca do autor e do público nessa temporalidade para qual escrevera do que dos povos, espaços e experiências narradas.

Localizando as narrativas em Heródoto

Na História foram identificados cinco conceitos que poderiam representar a ideia de seca, sendo *αὐχμός*, *ἄννδρος*, *όνομβρος*, *έξανταίνω* e *μαραίνω*. Contudo, para este artigo foram selecionados apenas exemplos de narrativas nas quais aparecem *ἄννδρος*, *αὐχμός* e *όνομβρος*, sejam juntas ou separadas, tendo em vista os modos como são utilizadas e possíveis relações sociais entre gregos e não-gregos que podem ser depreendidas por meio da historiografia de Heródoto. A justificativa para essa escolha se encontra no fato de tais palavras serem

¹¹ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

substantivos e adjetivos, isto é, elementos que nomeiam, classificam e qualificam, respectivamente.

Ao lidar com fontes em grego antigo, é esperado que as palavras utilizadas pelo autor não tenham um significado uniforme e que apresentem morfologias variadas — seja por uma questão de sintaxe ou até mesmo estilística. Como é o caso das palavras selecionadas: as traduções desses termos possuem variações importantes e constituem um arsenal de sentidos que podem ser apreendidos de uma mesma palavra. Isto significa dizer, que são termos polissêmicos e, portanto, dependem de elementos da ordem do contexto do autor, do momento em que se escreve a obra, para quem se escreve, do improviso, do estilo etc., que possivelmente pretendem pintar possíveis imagens dos espaços e dos povos, que são citados nas narrativas que compõem a obra, na mente do público leitor/ouvinte.

Para o primeiro caso, e este seria do palavra *ἄνυδρος*, em todas suas variações, as narrativas parecem se concentrar nos livros dois, três e quatro — Euterpe, Talia e Melpomene, respectivamente.¹² De acordo com o Dicionário Grego-Português da Ateliê Editorial (DGP) tal termo representa o significado de “(1) que não produz água, sem água; (2) que não recebe água, sem água, seco; (3) privado de água, não purificado por abluções”.¹³ A opção escolhida pelas traduções consultadas, geralmente, é de sem água ao invés de seco, pois partiria da própria morfologia da palavra, a qual se constitui de um alfa privativo (an-) que indica negação ou ausência de algo, no caso da palavra *νόδρος* que vem de água (*νέδωρ*).¹⁴

Foram detectadas seis ocorrências de *ἄνυδρον* (singular, masculino, acusativo), uma de *ἄνυδρα* (plural, neutro, nominativo), uma de *ἄνυδρῳ* (singular, masculino, dativo) e quatro de *ἄνυδρος* (singular, masculino,

¹² HERÓDOTO. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

¹³ MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Mora. Dicionário grego-português (DGP): vol. 1, São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pg 91.

¹⁴ LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. A greek-english lexicon. Oxford: At The Clarendon, 1968.

nominativo). É válido apontar que uma quantidade significativa das ocorrências detectadas envolve o uso da palavra como substantivo e como adjetivo, servindo como dispositivos de se referir a um espaço específico.

Nota-se, em particular, que os ambientes caracterizados como *ἄνυδρον* geralmente são apresentados como sendo privados de água em um sentido mais absoluto e permanente, ao contrário de espaços periodicamente afetados pelas secas.¹⁵ Nos capítulos 4, 5, 9 e 11 do livro três, *Talia*, Heródoto utiliza o termo *ἄνυδρον* para descrever e localizar aos leitores as condições físicas marcantes do territórios do Egito e da África. Os usos variam, e podem ser tratados como se fossem epítetos, isto é, como se servissem para reforçar o significado das palavras que as acompanham:

Embebêdo os seus guardas e fugiu para a Pérsia. Aí encontrou Cambises preparado para partir contra o Egito, mas com dúvidas quanto à sua marcha e à forma de atravessar o deserto sem água;¹⁶

E podem ser operados como recursos textuais de retomada do nome da região tratada no capítulo ou nos anteriores:

Depois de ter feito o juramento aos mensageiros vindos de Cambises, o árabe concebeu o seguinte expediente: encheu peles de camelo com água e carregou todos os seus camelos com essas peles; depois conduziu-os para a terra sem água e aí esperou o exército de Cambises. (...) Deste rio (diz-se) o rei dos árabes trazia água através de um aqueduto feito de couros de boi e outros couros cozidos e suficientemente extenso para chegar ao país seco;¹⁷

¹⁵ HERODOTUS. Book III: THALIA, 4-11. In: *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

¹⁶ Trad. livre do autor: “He made his guards drunk and so escaped to Persia. There he found Cambyses prepared to set out against Egypt, but in doubt as to his march, how he should cross the waterless desert;” (HERODOTUS. Book III: THALIA, 4 In: *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920).

¹⁷ Trad. livre do autor: “When, then, the Arabian had made the pledge to the messengers who had come from Cambyses, he devised the following expedient: he filled camel-skins with water and loaded all his camels with these; then he drove them into the waterless land and there awaited Cambyses' army. (...) From this river (it is said) the king of the Arabians brought water by an aqueduct made of sewn oxhides and other hides and extensive enough to reach to the dry country;” (HERODOTUS. Book III: THALIA, 9 In: *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920).

Para o caso do capítulo 6 do mesmo livro, deve-se notar que a palavra se encontra no nominativo plural, *τὰ ἄνηδρα*, acompanhada pelo artigo, o que pode ser um indício de uma construção de sentido que parta da ideia das “coisas sem água”, isto é, contemplando um coletivo. Então, nas traduções escolhidas aparecem como “regiões desérticas” e “terras áridas da Síria”.¹⁸¹⁹ (HERÓDOTO, 1985, III, 6) (HERODOTUS, 1920, III, 6). Algo similar ocorre com o aparecimento da palavra *ἄνηδρων*, tal é utilizada como recurso textual para recuperar a noção de “país”, traçando uma associação entre o território da África e a noção de falta de água.

Nos usos de *ἄνηδρος* (singular, masculino, nominativo) como adjetivos, têm-se os casos dos capítulos 32 e 149, e 185, referentes a trechos nos livros dois e quatro, respectivamente. No capítulo 32 do livro dois, Heródoto descreve o “último” nível do interior do território da Líbia como sendo privado de água — em oposição à costa mediterrânea, a qual é caracterizada como estando dividida entre várias tribos de líbios, fenícios e gregos e ao interior “médio” habitado por bestas selvagens:

(...) toda a orla marítima do norte da Líbia, desde o Egito até o promontório de Soloeis (o fim da Líbia), habitada em toda a sua extensão por líbios de numerosas tribos, à exceção da parte ocupada pelos helenos e fenícios —; o território da Líbia situado aquém do mar e dos habitantes do litoral é ocupado por animais selvagens, e para lá da região dos animais selvagens tudo é areia, extremamente desprovido de água e inteiramente deserto.²⁰

No capítulo 149 do livro dois, Heródoto procura enfatizar que a água do lago Môiris no Egito não poderia vir de fontes naturais, dado que o entorno da região desse lago é identificado como “extremamente carente de água”. Paralelamente a este, no capítulo 185 do livro quatro, o termo *ἄνηδρος* também é

¹⁸ HERÓDOTO. Livro III: TALIA, 6. *In. _____*. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 151.

¹⁹ Trad. livre do autor: “arid lands os Syria”. (HERODOTUS. Book III: THALIA, 6. *In. _____*. *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.)

²⁰ HERÓDOTO. Livro II: EUTERPE, 32. *In. _____*. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 98.

empregado na caracterização do território líbio, em sentido similar àquele apontado acima. É necessário notar, no entanto, que nesta parte Heródoto produz uma lista de coisas que não existem no interior da Líbia intimamente ligadas ao aspecto desértico: “o território é deserto, sem água, sem animais, sem chuva e sem árvores, e nele não há umidade alguma.”²¹

No capítulo 173 do quarto livro, no trecho encontrado a palavra *ἄνυδρος* é citada como consequência da força dos ventos que secaram as cisternas dos líbios conhecidos como psilos, povo vizinho aos nasamones, que habitavam a região central da Sírtis. Deste evento parte-se um possível fenômeno de imigração, o qual é decidido em coletivo de forma unânime:

Os vizinhos dos nasamones são os psilos. Eles pereceram da seguinte maneira: o vento sul secou-lhes os reservatórios de água com seu sopro, e toda a região situada no interior do Sírtis estava sem água. Depois de reunir-se para deliberar eles decidiram unanimemente partir em guerra contra o vento sul (repito as palavras dos líbios a este respeito), mas ao chegar à região arenosa o vento sul soprou e os sepultou sob a areia. Após o seu aniquilamento os nasamones lhes ocuparam o território.²²

Buscando-se uma análise contextual deste trecho, propõe-se relembrar que Heródoto não está sendo metafórico ou fazendo uso de uma linguagem figurada para a escrita desta passagem. O modo de narrativa herodoteana é marcada por intromissões do autor como possíveis explicações para as lacunas dos acontecimentos, dado os limites das próprias histórias das testemunhas destes eventos. O uso de *ἄνυδρος* parece expressar um fato observado, devido a força dos ventos, as águas à disposição secaram e transformaram a região da Sírtis em um território sem água. Deve-se visar uma nuance importante aqui: na narrativa, os psilos parecem ter ocupado a região em um tempo anterior, significando, hipoteticamente, que no tempo em que se escrevia a obra o lugar era desértico.

²¹ HERÓDOTO. Livro IV: MELPOMENE, 185. In. _____. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 251.

²² HERÓDOTO. Livro IV: MELPOMENE, 173. In. _____. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, p. 249.

O segundo caso, *αὐχμός*, expressa os sentidos de, segundo o dicionário DGP “(1) secura; seca (2) magreza; indigência (3) mau estado; sujeira”²³. No capítulo 13 do livro dois de Heródoto, o historiador grego narra uma reflexão sobre as diferenças de fontes de água entre gregos e egípcios, esses se provendo por chuvas e estes últimos pela água do rio Nilo. Heródoto dedicou-se a enfatizar no capítulo seguinte, que mesmo o Egito estando banhado pelo Nilo, poderia sofrer as consequências da seca e da fome, caso o rio não elevasse como esperado, supondo-se a partir do histórico de elevação da terra, dado ao aumento de sedimentos que são depositados pelo rio no solo.

A palavra *αὐχμός* aparece sob a forma de *αὐχμῷ* (substantivo, singular, masculino, dativo), sendo traduzida como “seca” tanto por Godley (1920) e Broca (1964), atribuindo sentido para o contexto maior de que as chuvas tinham um papel fundamental para a sociedade grega antiga. E tal elemento é explicitamente identificado pelo uso dativo, que localiza a possibilidade de acontecimentos de secas na Grécia, devido a dependência de chuvas mandadas pelos céus. No texto, gregos e egípcios são opostos em suas fontes de água — uma provém do céu e a outra da terra. O elemento identificador do Egito seria a dependência para com o Nilo. No entanto, mesmo sendo diferentes, a ideia que os justapõe é a mesma: a imprevisibilidade das expectativas não se corresponderem com as necessidades, a terra ser assolada pela seca e os mais vulneráveis morrerem de fome.

É curioso notar que existe uma diferença importante entre as traduções de Broca (1964) e Godley (1920) que consiste no uso da palavra “Zeus”. No original em grego, as palavras *ὁ θεὸς* e *Διὸς* são utilizadas para se especificar que a água das chuvas é provida pelos céus e que existe uma força superior, sendo esta a de Zeus, exercendo algum tipo de controle sobre esses eventos. Na tradução inglesa, Godley deixa claro esse sentido, no entanto, na língua portuguesa, o autor escolhe dizer que “Querem dar a entender com isso que, se

²³ MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Mora. Dicionário grego-português (DGP): vol. 1, pg 150, São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

em lugar de chover na Grécia, sobreviesse uma seca, o povo pereceria de fome por não possuir outro recurso senão a água do céu”²⁴. Portanto conferindo não explicitamente se Heródoto estaria apontando para a dádiva de Zeus ou apenas supondo-se de uma explicação mais empírica provinda de observação. A terceira tradução, de Mário da Gama Kury concorda com A.D. Godley, deixando bem explicita a relação entre a providência de Zeus e as chuvas na Grécia.

Para o caso do capítulo 198 no quarto livro, encontra-se a palavra *αὐχμοῦ* (substantivo, singular, masculino, genitivo) que é utilizada para se relacionar a ideia de “sem umidade” ao solo. De forma geral, o trecho descreve Cinips, a qual seria uma região da Líbia diferente do que já foi escrito, pois não ocorreriam secas no território, já que é banhado por diferentes nascentes e chuvas na primavera. Na tradução portuguesa de J. Brito Broca (1964) a palavra é praticamente excluída, já que se substituiu a ideia de seca por implicitamente colocá-la no excerto “É uma terra negra, regada por várias nascentes e beneficiada por constantes chuvas, que a fecundam sem lhe causar dano”²⁵.

Observa-se que em Heródoto, os usos da palavra *αὐχμός* estão diretamente ligados às ideias de ausência de água e sua relação íntima com o solo. Parecem ser formas de se identificar precisamente à ausência que afeta a terra. No terceiro e último exemplo, procurou-se satisfazer outras perspectivas, buscando-se termos conectados às ideias que dissessem respeito à privação de água por uma causa específica. Esse é o caso da palavra *ἀνομβρος* que expressa os sentidos de “1- sem chuva (região); 2- não alimentado pelas chuvas (curso d’água)”.²⁶ Registraram-se apenas 3 aparições do termo. Duas destas ocorrências, nos capítulos 22 e 25 do segundo livro, remetem à narrativa de Heródoto acerca do regime de chuvas e do volume de água do rio Nilo, que se desdobra entre os capítulos 22 a 27.

²⁴ HERÓDOTO. *HISTÓRIA*. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: W. M. JACKSON INC., pg 116, 1964.

²⁵ HERÓDOTO. *HISTÓRIA*. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: W. M. JACKSON INC., pg 373, 1964.

²⁶ MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Mora. Dicionário grego-português (DGP): vol. 1, pg 80, São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

Isso significa que essas duas ocorrências de *ἀνυδρός* (adjetivo, singular, fem. (1), masc (2), nominativo) serviram o propósito de caracterizar o espaço para o caso do primeiro uso e caracterizar uma qualidade de identificação do rio Nilo.²⁷ Desse modo, no primeiro caso, faz-se referência a palavra *ἡ χώρη*, que significa o espaço, mas é traduzida como “país” e “região”, e diz respeito ao território da Líbia. A palavra sem chuva parece ser como *ἄνυδρος*, é capaz de estabelecer uma espécie de característica fundamental deste espaço, funcionando como um adjetivo. No segundo caso, a palavra é utilizada para identificar o rio Nilo de modo a apontá-lo como o rio que “não conta com as águas da chuva e o sol evapora parte das suas ”.²⁸ É interessante perceber que, o Nilo é, nesse aspecto, um rio diferente, pois marca a ausência de uma relação que, provavelmente era tida como intrínseca aos gregos, isto é, a relação entre disponibilidade de chuvas e os rios.

A ocorrência do termo *ἀνυδρός* localizada no capítulo 185 do quarto livro, encontra-se também com 1 registro de *ἄνυδρος*. Neste caso, ambas palavras são designadas para se comentar descritivamente sobre as qualidades identitárias do ambiente natural da Líbia, localizada no norte da África entre as colunas de Hércules e Tebas no Egito — a Líbia é este território que designa toda a região ao norte da África que fica ao oeste do Egito. No que se refere ao contexto narrativo, ambas as ocorrências da palavra *ἀνυδρός* integram o relato de Heródoto sobre o clima das minas de sal e seus habitantes, que constroem casas de sal, dado que o meio natural em questão é caracterizado por Heródoto como uma região sem chuva e sem umidade nenhuma. Na primeira aparição, *ἀνυδρα*, designa uma ideia de coletivo e, portanto, da ordem da generalização, que no texto é tratado de maneira ambígua, seja pela não ocorrência de chuvas na região

²⁷ “ [5] But the Nile, being fed by no rain, and being the only river drawn up by the sun in winter, at this time falls far short of the height that it had in summer; (...).” (HERODOTUS. Book II: THALIA, 22 *In: _____*. *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920).

²⁸ Hdt. 2.25, tradução de J. Brito Broca (1964). HERÓDOTO. Livro II: EUTERPE, 25. *In: _____*. *HISTÓRIA*. Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: W. M. JACKSON INC., 1964.

em sua totalidade ou seja pelo não acontecimento de nenhuma quantidade de chuva. Na segunda aparição, *ἀνυδρος*, faz parte de uma lista de características ligadas a um imaginário grego de um lugar abastecido por chuvas que não têm lugar devido à característica desértica dessa região e, logo, seria oposta à Grécia, dado a falta de água das chuvas:

Há uma mina de sal a cada dez dias de viagem, e nela vivem homens. As suas casas são todas construídas com blocos de sal, porque estas são partes da Líbia onde não chove, pois as paredes, sendo de sal, não poderiam ficar firmes se houvesse chuva. (...) Para além deste cume, a parte sul e interior da Líbia é desolada e sem água: não há animais selvagens, não há chuva, não há florestas; esta região é totalmente desprovida de umidade.²⁹

De maneira geral, esses casos supracitados permitem levantar duas observações preliminares sobre o significado da palavra *ἀνυδρος* na narrativa de Heródoto:

- i) a possibilidade da palavra *ἀνυδρος* funcionar como uma espécie de marcador de identidade cultural não-grega, possivelmente integrando o repertório da “retórica da alteridade” que François Hartog discute em sua obra *O espelho de Heródoto* (1999); mais especificamente, parece existir a possibilidade de que a representação discursiva que Heródoto faz dos territórios em questão (Líbia, Egito, “Arábia”) esteja pautada em uma ideia de oposição climático-ambiental em relação à Grécia, no que se refere ao fato de que as regiões não-gregas em questão são caracterizadas primariamente como privadas de água, tanto de rios quanto da chuva. O Egito, em particular, é representado enfaticamente como um território árido, pois, ao contrário da Grécia, não se tem o corrimento de chuvas;
- ii) a palavra *ἀνυδρος*, ao menos em Heródoto, não necessariamente indica um momento ou episódio climático-ambiental específico de privação de umidade

²⁹ Trad. livre do autor: There is a mine of salt on it every ten days' journey, and men live there. Their houses are all built of blocks of the salt; for these are parts of Libya where no rain falls; for the walls, being of salt, could not stand firm if there were rain. (...) Beyond this ridge, the southern and inland parts of Libya are desolate and waterless: there are no wild beasts, no rain, no forests; this region is wholly without moisture. (HERODOTUS. Book IV: THALIA, 185. In: *The Histories*. Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920).

ou de água, isto é de seca, mas uma representação cultural associada a determinados lugares e ambientes naturais “não-gregos” entendidos como intrinsecamente privados de água.

ii.i) a palavra *ἄνυδρος* como substantivo designando uma recuperação da região que está sendo abordada no texto. E também com adjetivo, funcionando como um reforço, uma ênfase no aspecto do espaço ser “sem água”.

iii) o uso de *αὐγμός* como refinador do sentido de ausência de água para “ausência de umidade” ligada ao solo. Colocado nas passagens como elemento comparativo e também relacionado a outros eventos, como chuvas e disponibilidade de rios.

iv) *άνομβρος* como palavra que determina a ausência de um recurso fundamental para a obtenção de água ao que parece ser um certo tipo de “imaginário grego”. As regiões não abastecidas por água da chuva são tratadas como ausentes desse aspecto, além de também serem adicionadas a essa ideia de ausência, de falta, as características ambientais que estariam intrinsecamente ligadas à disponibilidade de chuva.

Considerações finais

A abordagem da História Ambiental é pertinente para repensar as formas de representação das relações socioambientais dos “antigos” para com os espaços, visto que o objetivo principal é descentralizar o ser humano das narrativas. Tal abordagem permite uma melhor compreensão das complexas redes de tensionamentos que se estabeleciam entre forças humanas e não-humanas sobre os espaços. Essa é uma forma de enfrentar uma corrente de percepção da realidade contemporânea que visualiza o mundo fora do escopo humano como um pano de fundo dos acontecimentos históricos.

Após esta breve análise dos entendimentos dos significados das palavras para seus contextos correspondentes, algumas questões foram produzidas. De que maneira o valor das palavras é usado pensando-se num contexto social? O público para quem se escreve reconhece o valor identitário utilizado nesses termos? Que público é este? De onde partem esses termos de identificação do espaço? Por que espaços caracterizados como sem água são considerados espaços solitários e desolados, mesmo quando se têm habitantes ou ainda quando possivelmente possuem uma circulação?

É possível refletir sobre como talvez o valor social destes termos e suas conexões com as identidades que são lidas e conferidas ao espaço estavam associadas a interpretações dos relatos de viajantes e histórias locais. Assim, como para o caso de Heródoto, baseando-se nos testemunhos e nos relatos daqueles que vivem naquela região ou que se configuraram como fontes confiáveis. Apesar de existirem certas nuances que estabelecem diferenças entre o testemunho e o relato para Heródoto, o autor tenta produzir sua obra com o máximo de fidelidade possível. No entanto, é interessante observar que existem relações de assimetria entre certos pares nas narrativas que tentam servir como um dito mundo de vocabulários gregos acerca das identidades do espaço³⁰. E possivelmente como recursos textuais imagéticos, isto é, que permitiriam aos leitores e ouvintes imaginarem os espaços evocados.

Portanto, ao se refletir acerca dos conceitos de Hartog e aos termos discutidos neste artigo, foi possível identificar uma determinada visualização de diferenças entre o espaço grego e os não-gregos — relacionando-se quase sempre de forma binomial — que se sobressaíram na escolha do próprio vocabulário. Este vocabulário seria das marcas das ausências. É notável que para tentar construir imagens de certos espaços, que se definem como o contrário do que seria a realidade vivida na Grécia, se optam por termos que exprimam na sua própria morfologia a marca de negação, de ausência como é o caso das três

³⁰ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

palavras selecionadas *ἄννδρος*, *αὐχμός* e *ἀνομβρος* — em todas é possível identificar o alfa privativo “an-” e “a-”. Portanto, existe a possibilidade de que as narrativas de Heródoto partiam desses pressupostos gregos e de que as palavras eram selecionadas de tal maneira contemplando duas prováveis hipóteses: (i) a escolha de termos conhecidos pelo público leitor/ouvinte, e o então convencimento dessas populações diante do que está sendo dito; (ii) o limite de vocabulário do próprio autor para expressar contextos, características e processos que sejam adversos da realidade conhecida.

No entanto, devido ao envelhecimento da obra de Hartog no campo acadêmico existe algumas questões problemáticas que não são bem respondidas por ele e que afetam permitir pensar um pouco além desse sistema de oposições entre “gregos” e “bárbaros”. Um desses problemas tange justamente a questão da identidade grega. Afinal, o que seria o “grego” em Heródoto? E, seria esse público leitor das narrativas herodoteanas gregos? Seria o próprio Heródoto considerado grego entre esses “gregos” contemporâneos a ele? Deve-se considerar que Heródoto nasceu na cidade de Halicarnassos, na época sob domínio persa e que detinha uma certa admiração por algumas figuras representantes desse período como a rainha de sua província, Artemisia³¹. Outras problematizações dizem a respeito da dificuldade em se aplicar o conceito da “retórica da alteridade” em alguns casos, nos quais não se encontram comparações ou uso de superlativos que cumpram o papel de marcadores de identidade.

Recebido em: 24/01/2025 - Aceito em: 15/02/25

Referências

³¹ HERÓDOTO. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval. Fazer defeitos nas memórias: para que servem o ensino e a escrita da história. In: GONÇALVES, Márcia et all (Org.). *Qual o valor da História Hoje?* Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 21-39.

CATROGA, Fernando. Ainda será a história mestra da vida? In: RIOS, Kênia Sousa e FURTADO FILHO, João Ernani (Org.). *Em Tempo. História, memória, educação.* Fortaleza: Imprensa Universitária, 2008. p. 9-38.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A Escrita da História.* Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp. 55-105.

COLLINGWOOD, R. G. *A Ideia de História.* Tradução de Alberto Freire. Portugal, Queluz de Baixo: Editorial Presença.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto.* Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

HERÓDOTO. *HISTÓRIA.* Tradução de J. Brito Broca. São Paulo: W. M. JACKSON INC., 1964.

_____. *História.* Introdução e tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

_____. *História: O retrato clássico da guerra entre Gregos e Persas.* Estudo crítico por Vítor de Azevedo. Tradução de J. Brito Broca. 2º ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

_____. *The Histories.* Tradução para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. *A greek-english lexicon.* Oxford: At The Clarendon, 1968.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Mora. *Dicionário grego-português (DGP): vol. 1-5,* São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2010.

MARINCOLA, John. *Historiography.* In: Andrew Erskine (Ed.). *A companion to ancient history.* Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2009, p. 13-22.

POLEO, Daniel. *¿Cambio climático o variabilidad climática? Historia, ciencia y política en el clima mesoamericano.* *Revista de Ciencias Ambientales (Trop J*

Environ Sci), Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica (EUNA), (Junio, 2016). EISSN: 2215-3896. Vol 50(1): 25-39.

THOMMEN, L. *An Environmental History of Ancient Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

WORSTER, Donald. Para fazer história ambiental. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 198-215, 1991. [original 1988].

Viagens no Mediterrâneo tardo-antigo e a difusão de modelos iconográficos paleocristãos

Travels in the Late Ancient Mediterranean and the Diffusion of Early Christian Iconographic Models

Claudio Monteiro Duarte¹

Resumo

Este artigo busca relacionar um importante aspecto do Mediterrâneo tardo-antigo, que são as viagens (peregrinações e outras), e a questão da difusão dos modelos iconográficos na arte paleocristã, até hoje envolta em mistério. Será utilizado o conceito de cultura visual. Esta é mais ampla que a cultura artística ou figurativa, pois abrange também as expectativas em relação às imagens não artísticas, como a aparência das pessoas, das cidades, dos edifícios, etc. Também será utilizado o conceito de habitus, derivado de Pierre Bourdieu e Norbert Elias, e o conceito de iconologia de Panofsky.

Palavras-chave: Peregrinações, iconografia paleocristã, Antiguidade tardia.

Abstract

This paper aims to relate an important aspect of the late ancient Mediterranean, which is travel (pilgrimages and others), and the issue of the diffusion of iconographic models in early Christian art, which until today is shrouded in mystery. The concept of visual culture will be used. This is broader than artistic or figurative culture, as it also encompasses expectations regarding non-artistic images, as the appearance of people, cities, buildings, etc. The concept of habitus, derived from Pierre Bourdieu and Norbert Elias, and Panofsky's concept of iconology will also be used.

¹ Residente pós-doutoral pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutor em História pela mesma universidade / claudiomonteiroduarte@gmail.com

Keywords: pilgrimages, early Christian iconography, Late Antiquity.

De início, vamos considerar a iconografia tardo-gótica de Santa Maria Madalena hirsuta, trazendo a proposta de uma origem paleocristã para a mesma, e a possível influência do monasticismo, e outras formas de liderança feminina na Igreja antiga, como forma de explicação do seu surgimento. O tema envolve uma devoção cara aos medievais: Santa Maria Madalena. Quando se pensa nesse personagem, a maioria dos historiadores da arte logo pensa nas representações barrocas, com Madalena a refletir com uma caveira nas mãos, como no célebre quadro de Georges de La Tour, da metade do século XVII.

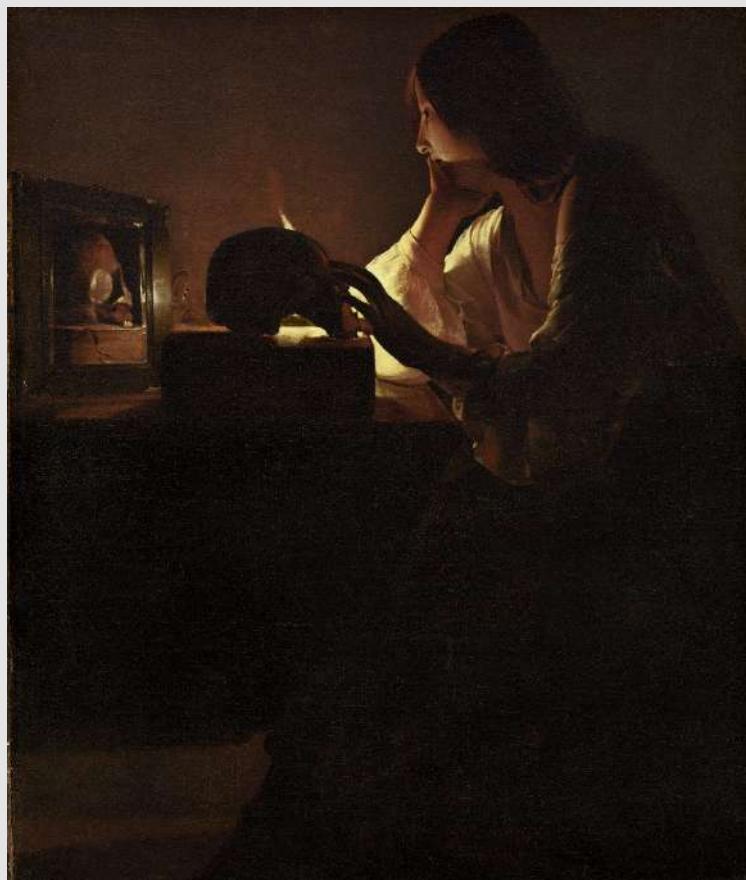


Figura 1. Georges de La Tour – Santa Maria Madalena ao espelho – 1635-1640. National Gallery of Art. Washington. Fonte: Wikimedia Commons. Domínio público. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Georges_de_La_Tour_006.jpg?uselang=fr. Acesso em 18/05/2023.

Mas, no período tardo-gótico, e também no Renascimento, esteve em voga uma iconografia de Maria Madalena muito curiosa: a santa hirsuta, ou com longuíssimos cabelos, a envolver todo o seu corpo, e às vezes sendo elevada aos céus por um grupo de anjos. É uma outra faceta do tema da Madalena penitente, mas é de uma asceta que se trata aqui, de uma espécie de eremita. Temos alguns exemplos interessantes no Renascimento, como a conhecida estátua de Donatello, de meados do século XV.



Figura 2. Donatello – Santa Maria Madalena penitente – 1453-1455. Museo dell’Opera del Duomo. Florença. Fonte: Wikimedia Commons. Domínio público. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Donatello%2C_maria_maddalena_02.JPG. G. Acesso em 18/05/2023.

Há também o quadro de Pollaiuolo, mais ou menos da mesma época, em que se vê a santa sendo elevada por anjos, e o conjunto escultórico de Tilman Riemenschneider, escultor alemão do século XV, em que se percebe ainda forte influência gótica. Existem também numerosas iluminuras com o motivo. Mas há exemplos mais interessantes, por serem mais antigos, como o relevo polícromo anônimo do século XIV, na Basílica de São João Batista e São João Evangelista, agora uma catedral, na cidade polonesa de Toruń, no qual um grupo de seis anjos eleva Maria Madalena, com o corpo coberto de cabelos, para o céu.



Figura 3. Anônimo - A elevação de Santa Maria Madalena – século XIV. Catedral de São João Batista e São João Evangelista. Toruń, Polônia. Fonte: Wikimedia Commons. Domínio público.

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Torun_SS_Johns_Mary_Magdalene.jpg.

Acesso em 18/05/2023.

Finalmente, o retábulo de madeira pintada do século XIII, hoje na Galleria dell'Accademia em Florença, atribuído a um “Mestre da Madalena”, no qual um painel de corpo inteiro de Maria Madalena, usando uma espécie de vestido de

cabelos, é ladeado por cenas de sua vida, extraídas tanto dos evangelhos quanto de materiais lendários e apócrifos.

De onde vem essa iconografia, e essa associação de Madalena com a prática eremítica? Bem, esta é uma história complexa, mas uma de suas fontes imediatas está na *Legenda Áurea*, ou *Lenda Dourada*, a famosa coletânea de histórias hagiográficas escrita pelo arcebispo genovês Jacopo de Varazze, compilada por volta dos anos 1260. Ali se pode ler:

Por esse tempo, a beata Maria Madalena, desejosa de entregar-se à vida de contemplação das coisas do alto, dirigiu-se a um deserto austeríssimo e num lugar preparado pelas mãos dos anjos permaneceu incógnita por trinta

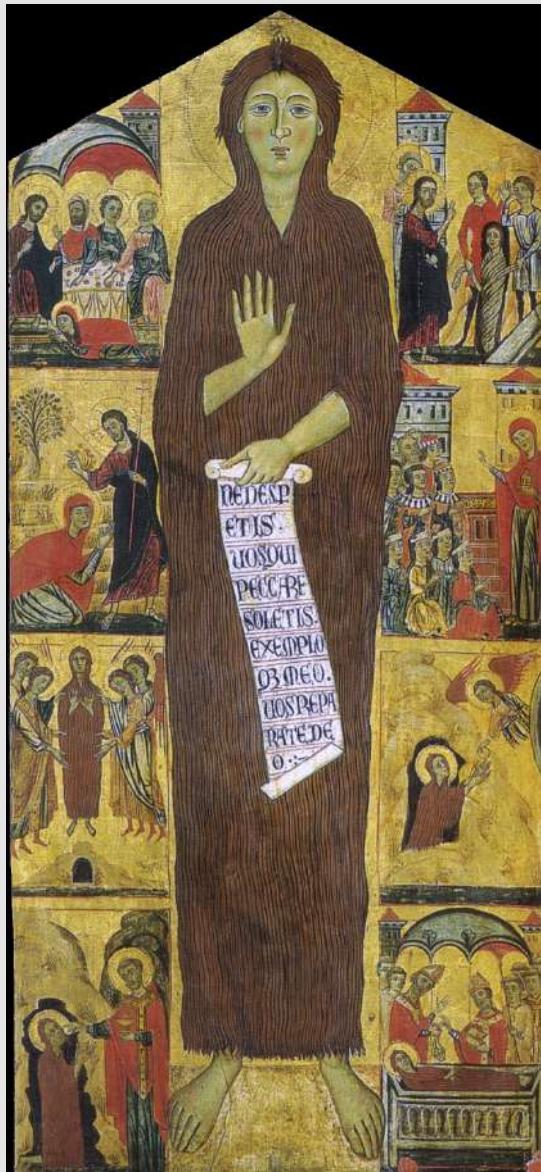


Figura 4. Mestre da Madalena – Painel de Santa Maria Madalena penitente e oito cenas da sua vida – 1280-1285. Galleria dell'Accademia. Florença. Fonte: Wikimedia Commons. Domínio público.

Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Maestro_della_maddalena_%2C_maddalena_e_otto_storie_della_sua_vita%2C_1280-1285_178x90c%2C.jpg.
Acesso em 18/05/2023.

anos. Naquela região não havia fontes, árvores e ervas, para que ficasse claro que ela não tomou ali alimentos terrenos e sim que nosso Redentor fez com que se saciasse com banquetes celestiais. Todos os dias, nas sete horas canônicas,

era elevada pelos anjos ao Céu etéreo onde com seus ouvidos corporais ouvia a harmonia de vozes dos gloriosos exércitos celestiais. Todos os dias era saciada com iguarias agradabilíssimas até ser levada de volta a seu lugar pelos anjos. Por isso não sentia a menor necessidade de alimentos corporais (LEGENDA ÁUREA, 2019, p. 549).²

Nessa obra do século XIII, portanto, menciona-se a vida eremítica de Maria Madalena e sua elevação aos céus pelos anjos, mas nada se fala sobre os longos cabelos. Mas na narrativa da Legenda Áurea há outro detalhe interessante: Maria Madalena é identificada com Maria, irmã de Lázaro e de Marta. Essa identificação entre as duas personagens já existe desde a Antiguidade, embora nos evangelhos nada lhe confirme.

E isso pode nos dar uma pista: em seu catálogo sobre os sarcófagos paleocristãos da Espanha, Giuseppe Bovini mostra um fragmento de sarcófago curiosíssimo, proveniente de Alcaudete, em Jaén, com a ressurreição de Lázaro e, ao seu lado, talvez a primeira representação de uma Madalena arrependida e penitente. Ela jaz por terra diante de Cristo, e se pode ver uma grande massa de cabelos, um vestido e um rosto feminino. Bovini atribui à obra o século V ou o início do VI. Em sua descrição, lemos:

A Madalena arrependida - A Madalena com os seus longos cabelos desfeitos é representada completamente prostrada no chão, aos pés de Cristo, que estende o braço direito para ela num gesto de perdão. Atrás de Cristo, vêem-se lado a lado cinco personagens, todas elas, com exceção da primeira, representadas na mesma atitude: são talvez cinco apóstolos (BOVINI, 1954, p. 145).³

² JACOPO DE VARAZZE. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

³ *La Maddalena pentita* – La Maddalena com i capelli lunghi discolti è raffigurata completamente distesa a terra ai piedi di Cristo che tende verso di lei il braccio destro nel gesto del perdono. Dietro a Cristo si scorgono, l'uno accanto all'altro, cinque personaggi, i quali tutti, ad accezione del primo, sono rappresentati nel medesimo atteggiamento: sono forse cinque Apostoli (BOVINI, 1954, p. 145). Tradução nossa.



Figura 5. Fragmento de sarcófago de Alcaudete, Jaén – século V ou VI. Museu Arqueológico Nacional, Madri. Fonte: Site Palios. Disponível em: <https://palios.wordpress.com/2015/10/15/el-sarcofago-paleocristiano-de-alcaudete-jaen/>. Acesso em 18/05/2023.

Já temos aqui, portanto, em tempos paleocristãos, uma figura de penitente com longos cabelos, que pode ou não representar Maria Madalena. Repete-se a pergunta: de onde veio essa figura de longos cabelos, prostrada aos pés de Cristo, e por que ela é tão rara na iconografia paleocristã, aparecendo apenas no século V? Ora, onde era possível encontrar penitentes com longos cabelos desfeitos na Cristandade do século V? Nos desertos da Síria, da Palestina e do Egito, cheios de eremitas, tanto homens quanto mulheres! Assim como existiam os *Pais do deserto*, existiam, no dizer de uma historiografia recente, as *Mães do deserto*. Por exemplo, temos a figura de *Maria do Egito*, ou *Santa Maria Egípcia*, que teria vivido entre os séculos IV e V, cuja vida foi descrita por *Sofrônio*, patriarca de Jerusalém, no século VII. Sobre Maria do Egito também circulavam lendas sobre o crescimento miraculoso dos cabelos, para proteger sua nudez. É possível, então, que os eremitas, monges e monjas, tenham impactado o imaginário cristão

com seus feitos, com sua própria presença física nos ermos das províncias orientais. Não só a figura madura de Cristo pode ter sido inspirada nesses ascetas, e também em suas versões mais moderadas, os monges cenobitas, mas também à figura de Santa Maria Madalena foi, retrospectivamente, dada uma aparência ascética nesse fragmento de sarcófago do século V. Existiam também as peregrinas, que partiam de Roma, mas também da Gália e da Hispânia, em trabalhosas e dispendiosas peregrinações para conhecer os lugares santos, e também para conhecer os santos do deserto e os mosteiros do Oriente. É o caso de Egéria, cujo diário de peregrinação, do século IV, foi reencontrado no final do século XIX.

Depreende-se que a cultura visual cristã, em vias de formação, foi modificada, em certo sentido, moldada, pelo movimento ascético, eremítico e cenobítico, em curso nos desertos, entre os séculos III e VI. A pintura mural do Monastério de Apa Jeremias, dos séculos VI ou VII, ajuda a vislumbrar essa influência. Note-se que todos os monges representados usam barba, e o eremita representado à esquerda tem, além de longas barbas, longos cabelos. Esse pode ser um testemunho, embora tardio, do surgimento de uma nova cultura visual, que pode ter inspirado iconografias, tanto masculinas quanto femininas, não só sob a forma de penitentes, mas também em formas gloriosas e santificadas.



Figura 6. Pintura mural no Monastério de Apa Jeremias – séculos VI ou VII. Saqqarah, Egito.

Fonte: BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.

O que se defende aqui é que há uma relação entre os dois processos: a fama, o prestígio e a doutrina dos padres do deserto teriam influenciado, de maneira não intencional, as formas de representação artística. A era dos mártires terminara com a cristianização do Império, e os ascetas e monges tomaram seu lugar como novo modelo de santo. Seu modo de vida e sua aparência moldaram uma nova concepção de santidade e de como um santo deveria se parecer; sua doutrina, que pregava o desapego dos bens materiais, a reclusão solitária (ou comunitária) e a concentração mental, contínua e exclusiva no divino, geraram novas maneiras de contemplação religiosa, um novo modo de se encarar a Deus, frontalmente, sem intermediários, como se o fiel estivesse face a face com o Senhor, o que pode ajudar a explicar o surgimento da frontalidade na iconografia. Por fim, seus esforços ascéticos prolongados e, muitas vezes, espetaculares, alimentaram um novo imaginário maravilhoso, dando ensejo ao surgimento de inúmeras lendas, inclusive sobre imagens miraculosas “que não tinham sido feitas por mãos humanas”, que viriam, no século VI, a justificar plenamente a iconografia de Cristo inspirada por aqueles ascetas.

Paradoxalmente, o impacto de suas proezas, e a própria presença desses ascetas nas províncias onde viviam, onde poderiam ser encontrados, pessoal e concretamente, por viajantes e peregrinos, alimentaram não só um imaginário maravilhoso, mas também um desejo de verossimilhança histórica na Cristandade. Estar diante desses santos que tanto se assemelhavam aos profetas de outrora certamente atiçava a imaginação de muitos; era como se uma miríade de novos Batistas erguesse novamente “uma voz que clama no deserto”, vestidos de peles de animais, alimentando-se de ninharias, chamando a todos ao arrependimento e à contemplação de Deus. Com isso, surgiu uma nostalgia dos tempos apostólicos e o desejo de reconstituir com maior precisão a pessoa e os detalhes da vida do Messias, o que explica o ímpeto, por parte dos imperadores, de patrocinar escavações arqueológicas na Terra Santa, as intensas discussões teológicas a respeito da natureza precisa da pessoa do Salvador, e também, junto

a tudo isso, a tendência a uma representação iconográfica mais “historicizada” daquele, deixando-o mais semelhante a um profeta ou a um patriarca semita do que a um pedagogo grego ou romano, e aproximando-o da aparência dos próprios eremitas. Foi uma época de profundas transformações culturais. Assim que se considera que o século IV é a época da ascensão dos padres do deserto, tudo faz sentido.

Para se verificar essa hipótese, o método iconológico, ao lado da análise iconográfica, permite uma abordagem em que a forma e o conteúdo se tornam indissociáveis. Com efeito, uma mudança qualquer na forma implica automaticamente uma mudança de conteúdo. Do mesmo modo, um novo conteúdo demanda uma nova forma. As diferentes maneiras de se representar Cristo são, por esse motivo, modos diferentes de se concebê-lo. É um discurso diferente sobre Cristo que se passa a enunciar no século IV. É verdade que, ao longo da Antiguidade tardia, os modos de representação são de uma grande variedade, e cada imagem pode ser tomada como um discurso em si mesmo. Mas existem as grandes mudanças, as inflexões mais profundas, que ocorrem em determinadas épocas. Se não fosse assim, não existiria história dos estilos nem história da iconografia.

E o período que vai do século IV ao VI é certamente um desses períodos. Ao longo desse tempo, não só a iconografia de Cristo se transformou, mas foi se fixando em poucas tipologias, desembocando na arte dos ícones bizantinos. Até as feições foram sendo padronizadas, reduzidas a variações mínimas, e uma estilização geométrica cada vez maior foi sendo adotada, beirando a abstração. Tal não ocorreu somente com os retratos de Cristo; em todas as artes visuais percebe-se a mesma tendência crescente para o hierático e o frontal. Talvez exista um nexo entre a influência crescente dos monges, as mudanças na iconografia de Cristo e as transformações no estilo artístico:

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser

o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados com a obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras (PANOFSKY, 2007, p. 63).

É possível dizer, nesse sentido, que aquelas várias tendências possam ser consideradas símbolos culturais de uma mesma visão de mundo em formação. Não se defende aqui uma suposta unidade da cultura, um “espírito da época” ou coisa que o valha. Mas simplesmente que alguns processos históricos podem estar relacionados. A geometrização da arte pode ter relação direta com a doutrina da quietude interior, que começava a tomar forma com os padres do deserto. Essas técnicas contemplativas não deixam de ser uma tentativa de sair da história, de não sofrer o devir do mundo e do tempo. Da mesma forma, a estilização artística tende a excluir da obra o movimento e, portanto, a sensação da passagem do tempo.

Obviamente, não se defende aqui que o conceito de santidade tenha começado com os eremitas, ou que o maravilhoso cristão tenha surgido apenas com eles, nem tampouco que a única fonte da iconografia cristã seja o ascetismo eremítico. O que se defende é apenas que houve uma intensificação do imaginário maravilhoso, uma mudança na concepção dos santos e, principalmente, que houve uma transposição do maravilhoso para o terreno das imagens, imprimindo-lhe uma marca definitiva, mas sobre uma cultura figurativa que já existia. Da mesma forma, o cristianismo não inventou o maravilhoso, pois os cultos pagãos já eram permeados por ele. Com efeito, Jesus Cristo já era representado de várias maneiras nas catacumbas, nos sarcófagos e nos mosaicos,

através de vários símbolos, inclusive o simbolismo antropomórfico do mestre e do sábio, jovem ou mais velho. A grande mudança foi que, aos poucos, o simbolismo já não bastava, e buscava-se um retrato fidedigno do Mestre. O mesmo se deu em relação aos santos: já havia algumas homenagens funerárias nas catacumbas desde o século III, e não se pode esquecer que há indícios de que recolher os corpos dos mártires e conservar seus ossos foram práticas cristãs comuns na era das perseguições. E, assim como se deu com o retrato de Cristo, do século IV em diante as simples homenagens fúnebres já não bastavam, e começaram a surgir imagens que buscavam maior semelhança com o modelo retratado, que pudessem ser veneradas, e para as quais se pudessem dirigir orações e petições. Na cultura romana, já havia precedentes importantes de homenagens funerárias, inclusive os famosos retratos de romanos que eram mumificadas no Egito, encontrados, em sua maioria, na cidade de Fayum.

Após descrever o estado de inquietude que abalou a Cristandade no século V, tanto no Ocidente, onde o Império estava à beira de sua dissolução, com os ataques constantes de tribos germânicas e convulsões sociais, quanto no Oriente, sacudido por controvérsias teológicas, a historiadora italiana Tania Velmans corrobora a ideia proposta aqui, ao afirmar que os primeiros ícones foram os retratos dos ascetas:

Esse estado de coisas não está em contraste com a tese, bem documentada, segundo a qual os primeiros ícones teriam sido os retratos do século V que representavam alguns santos estilitas e que eram distribuídos [...] aos peregrinos que afluíam às colunas sobre as quais estavam esses santos. É de se notar a admiração dos cristãos por essas formas extremas de ascese, bem como seu hábito de levar para casa as piedosas recordações de suas viagens (VELMANS, 2008, p. 12).

Com efeito, o peregrino chega à Síria e tem diante de si a presença de um santo vivo, vivendo sobre uma coluna há muitos anos; e ele sabe que, ao contrário do santo, não conseguiria realizar feito semelhante. Aquele é um

homem de Deus, autor de milagres e várias maravilhas. Ele quer, portanto, levar consigo uma recordação, um retrato que porte a semelhança daquele santo. Algumas placas com a imagem de São Simeão, o primeiro dos estilitas, foram conservadas. Uma delas está no Museu do Louvre, uma placa de prata com douramentos, proveniente da Síria, mostrando o asceta com longa barba e longos cabelos.

Defende-se aqui, no entanto, que a influência dos ascetas já havia começado antes do século V, ou seja, que em meados do século IV a fama dos eremitas já influenciou a transformação da representação de Jesus Cristo, nos afrescos das catacumbas, nos sarcófagos e nos mosaicos. Não se trata de dizer que eles foram tomados como modelo direto, uma vez que Jesus não era um eremita como João Batista, e o próprio Evangelho estabelece claramente a distinção entre os dois. Mas os ascetas, com certeza, impactaram a imaginação da época com suas atitudes. Os mártires não tinham uma aparência diferente das outras pessoas, e ninguém podia dizer, entre vários cristãos, quais iriam fraquejar e quais se tornariam mártires. Os monges e eremitas, ao contrário, se destacavam, tinham uma aparência peculiar, usavam trapos ou hábitos, e tinham longos cabelos e barbas. De forma inconsciente, criaram um modelo para a aparência de um santo, que poderia ser aplicada a Jesus, guardadas as devidas proporções. Com efeito, evitava-se representá-lo sujo, nu ou vestindo trapos, mas não haveria problema em atribuir-lhe uma barba e longos cabelos.

Mas, para que essa hipótese faça sentido, é necessário considerar a questão da mobilidade e das viagens na Antiguidade tardia. Maribel Dietz, em uma obra relativamente recente, aponta que os últimos séculos da Antiguidade foram marcados por intensa mobilidade, e especialmente as viagens de caráter ascético:

Entre os séculos IV e VIII, houve muitos incentivos que levaram os cristãos a uma vida de movimento. Fuga de hostilidades, fuga de pressões sociais, fuga do mundano, e o desejo de comunhão com homens e mulheres

santos, tanto vivos quanto mortos – tudo isso era motivo para viajar [...]. Evidências de uma grande variedade de fontes apontam para o valor religioso especial colocado nas viagens pelos monges e outras figuras religiosas [...]. Muitas dessas primeiras viagens religiosas cristãs eram focadas não num lugar sagrado específico, mas sim na viagem como um meio prático de visitar santos vivos e mortos (DIETZ, 2005, p. 2).⁴

Perpassando todos esses temas propostos, está o conceito de *cultura visual*. Esta é mais ampla que a cultura artística ou figurativa, pois abrange também as expectativas em relação às imagens não artísticas, e à aparência das pessoas, das cidades, dos edifícios, etc. É importante ressaltar que a expressão cultura visual não diz respeito somente a imagens, artefatos religiosos e obras artísticas, mas também a atitudes mentais. Um estudo histórico atento aos problemas visuais não precisa ser necessariamente uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual (MENESES, 2003: 28).

Nesse sentido, fontes escritas podem ser testemunhos fundamentais para o conhecimento de uma cultura visual, da mesma forma que obras visuais podem atestar a existência de crenças e ideias. O conceito de cultura visual é de difícil definição, pois se trata de um campo de estudos relativamente novo na História e nas ciências sociais em geral, mas, nas últimas décadas, vem sendo cada vez maior “o reconhecimento de uma dimensão da cultura associada à visualidade” (MENESES, 2003: 16). O estudo de uma cultura visual envolve a percepção dos

⁴ Between the fourth and eighth centuries there were many incentives leading the Christian toward a life of movement. Escape from hostility, escape from social pressures, escape from the mundane, and the urge to commune with holy men and women, both living and dead – these were all motives for travel. [...] Evidence from a wide variety of sources points to the special religious value placed on travel by monks and other religious figures. [...] Much of this early Christian religious travel focused not on a particular holy place, but rather on travel as a practical way of visiting living and dead holy people (DIETZ, 2005, p. 2). Tradução nossa.

aspectos que se espera que estejam presentes nas imagens; quais são as expectativas em relação a elas. Seria possível dizer que existe um conjunto de *expectativas visuais*, que compõem a cultura visual, e, assim como o *horizonte de expectativas*, conceito derivado da fenomenologia de Husserl e Gadamer e muito usado nos estudos literários, é parte intrínseca de uma cultura. Pode-se pensar também no *universo dos possíveis* de Bourdieu, dentro do qual a visualidade terá, obviamente, um lugar importante.

Pode-se também evocar aqui um conceito que tem um parentesco com o de cultura visual: o conceito de *habitus*, utilizado por sociólogos como Pierre Bourdieu e Norbert Elias, mas que deriva de Panofsky, ao falar de *habito mental*, e remonta na verdade a Tomás de Aquino. O *habitus* é o conjunto das disposições adquiridas a partir das vivências individuais do homem em sociedade, gerando uma predisposição a certas reações, a certos automatismos, e também a certas obras e realizações. Existem então, por certo, várias formas de *habitus* cristão, pois ele muda ao longo do tempo, e o *habitus* do cristão antigo e medieval talvez seja detectável nas fontes escritas, bem como nas iconográficas.

E, quando se fala de arte paleocristã e medieval, ainda considero de grande valor o estudo das obras de Erwin Panofsky, especialmente suas reflexões acerca da *iconologia*, o estudo dos *significados intrínsecos* de uma obra de arte. Para ele, o modo como um determinado tema (ou assunto) recebe uma determinada configuração formal, através de uma dada gramática de linhas e cores, pode ser analisado como a manifestação de *sintomas* ou *símbolos culturais*. Panofsky diz que a *iconologia* é uma *iconografia* que se torna interpretativa, ao buscar desvendar esses conteúdos *simbólicos* presentes nas obras de arte (PANOSFKY, 2007, pp. 19-22).

Recebido em: 25/01/25 – Aceito em: 10/02/25

Referências

Textos antigos e medievais

BÍBLIA SAGRADA. CASTRO, O.F.M., Frei J. J. Pedreira de (org.). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Mardsous, Bélgica (1957). São Paulo: Ave Maria, 1999.

EVAGRIUS SCHOLASTICUS. *The Ecclesiastical History*. Trad.: Michael Whitby. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. Coleção Translated Texts for Historians.

ITINERARIO DE LA VIRGEN EGERIA (381-384). Agustín Arce (org.). Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

JACOPO DE VARAZZE. *Legenda áurea: vidas de santos*. Tradução de Hilário Franco Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

HISTORIA MONACHORUM IN AEGYPTO. Tradução para o inglês: Norman Russel. *The Lives of the Desert Fathers*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

The sayings of the Desert Fathers: the alphabetical collection (1975). Tradução de Benedicta Ward, SLG. Trappist: Cistercian Publications, 1984.

ST ATHANASIUS. *Life of Antony*. ELLERSHAW, Rev. H. (trad.); ROBERTSON, Archibald, SCHAFF, Philip e WACE, Henry (orgs.). *A Select Library of Nicene and Post-nicene Fathers*. Series II, Volume 4 (1891). Nova York: Charles Scribner's Sons, 1903.

ST ISAIAH the Solitary. *On Guarding the Intellect*. ST NIKODIMOS; ST MAKARIOS (orgs.); PALMER, G. E. H.; WARE, Kallistos; SHERRARD, Philip (trads.). *The Philokalia: the complete text*. Volume 1 (1979). Nova York: Faber and Faber, 1983.

TEODORET OF CYRRHUS. *A History of the Monks of Syria* (1985). Trad.: R. M. Price. Trappist: Cistercian Publications, 2008.

Livros e artigos

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.

BRANDENBURG, Hugo. *Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione*. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.

BROCK, Sebastian. *The Luminous Eye: the spiritual world vision of Saint Ephrem the Syrian* (1985). Kalamazoo: Cistercian Publications, 1992.

BROWN, Peter. *Corpo e sociedade*: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo (1990). Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico*: de Marco Aurélio a Maomé. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). *El mundo cristiano hasta el siglo XI. Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.

CRUZ, Marcus Silva da. A vida monástica nas cartas de São Jerônimo. *Revista do Departamento de História*, n.º 7. Belo Horizonte: UFMG, 1988, pp. 116-20.

DIETZ, Maribel. *Wandering Monks, Virgins, and Pilgrims*: ascetic travel in the Mediterranean world, A.D. 300-800. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 3: o cuidado de si (1984). Trad.: Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.

HARMLESS, William, S.J. *Desert Christians*: an introduction to the literature of early monasticism. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HEVELONE-HARPER, Jennifer L. *Disciples of the Desert*: monks, laity, and spiritual authority in sixth-century Gaza. Baltimore: John Hopkins University Press, 2005.

JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

KIILERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015: pp. 99-134.

KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3rd-7th century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus* (1961). Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina* (1966). Trad.: Álvaro Cabral *et alli*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s/d. Coleção O mundo da arte.

MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.

McNARY, Bernadette. *Pre-Theodosian Ascetic Piety in Fourth-Century Egypt: a study of the ascetical letters of bishops and monks*. Tese de doutoramento. Toronto: University of Toronto, 1997.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAPP, Claudia. *Holy Bishops in Late Antiquity: The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*. Berkeley: University of California Press, 2005.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

RUBENSON, Samuel. *The Letters of St. Antony*: origenist theology, monastic tradition and the making of a saint. Lund: Lund University Press, 1990. Biblioteca Historico-ecclesiastica lundensis, 24.

SHERIDAN, Mark. Early Egyptian Monasticism: ideals and reality or the shaping of the monastic ideal. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 7. Toronto: 2015.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. O caráter simbólico do deserto no Ocidente cristão medieval: o caso de Gonzalo de Berceo. *Anais do VIII Encontro Regional da ANPUH-RJ*. Rio de Janeiro: 1998.

SPIESER, Jean-Michel. *Invention du portrait du Christ*. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.

SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.

WARD, Benedicta, SLG. Introduction. *The Lives of the Desert Fathers: Historia monachorum in Aegypto*. Trappist: Cistercian Publications, 1980.

WARD, Benedicta, SLG. *Harlots of the Desert: a study of repentance in early monastic sources*. Trappist: Cistercian Publications, 1987.

ZANKER, Paul; EWALD, Björn. *Living with Myths: the imagery of Roman sarcophagi* (2004). Oxford: Oxford University Press, 2012.

Entre o verso e a imagem: Representações das Musas na literatura e iconografia da Antiguidade

Between verse and image: Representations of the Muses in ancient literature and iconography

Ívina Silva Guimarães¹

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar e analisar aspectos das representações das Musas nas obras literárias e iconográficas produzidas entre os séculos VI a.C. e II d.C. O estudo busca compreender as variações relacionadas à origem, funções e imagem dessas divindades, considerando as particularidades de cada período histórico, gênero literário, estilo iconográfico ou vertente de pensamento que influenciaram sua interpretação. A pesquisa propõe uma abordagem sistemática, organizando as fontes em categorias específicas, de modo a identificar padrões de permanência e transformação nas representações ao longo do tempo. Essa análise permite traçar um panorama mais amplo sobre o papel das Musas na cultura grega e sua evolução simbólica na Antiguidade.

Palavras-chave: Musas. Grécia Antiga. Literatura grega.

Abstract

This study aims to present and analyze aspects of the representations of the Muses in literary and iconographic works produced between the VI b.C. e II a.C. The research seeks to understand the variations related to the origin, functions, and image of these deities, taking into account the specificities of each historical period, literary genre, iconographic style, or school of thought that influenced their interpretation. The study adopts a systematic approach, organizing the sources into specific categories to identify patterns of continuity and transformation in their representations over time. This analysis provides a

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais.

broader perspective on the role of the Muses in Greek culture and their symbolic evolution in antiquity.

Keywords: Muses. Ancient Greece. Greek literature.

Introdução

A figura das divindades denominadas Musas se faz constantemente presente no imaginário da sociedade grega antiga. Os gregos atribuíam às Musas o resgate da memória de grandes feitos e de grandes homens, de um passado às vezes longínquo, repleto de glórias e riquezas. Entre o fim da sociedade palaciana micênicas da Idade do Bronze (c. 1200 a.C.) e o chamado “renascimento” do século VIII a.C., acredita-se que a escrita era inexistente na Grécia. Nesse contexto, a poesia oral se tornou um importante instrumento de conservação de memórias culturais e identidades de grupo no mundo grego. A poesia era um dos principais meios responsáveis por recordar e reutilizar as tradições. Logo, a narrativa poética levava, intrínseca a si, a incumbência de preservar e transmitir a visão de mundo e consciência da própria história dessa sociedade.

As Musas são figuras de grande importância no mundo das artes e na cultura da Grécia Antiga, mas sua influência ultrapassa o universo da antiguidade grega. A constante presença das Musas em produções acadêmicas e nas esferas de cunho cultural, permite pensar na relevância do papel desempenhado pelas deusas na construção cultural da sociedade ocidental dos séculos XX e XXI. Enquanto representações femininas, filhas do líder do panteão grego e ícones dos principais instrumentos da esfera artística, as Musas foram rememoradas, reinterpretadas e reutilizadas em diferentes épocas da Grécia Antiga e em períodos históricos posteriores.

A presente pesquisa dedica-se ao estudo das Musas e suas representações culturais na literatura e na iconografia da Antiguidade. Isto é, a propõe-se

identificar e analisar de que forma essas deusas eram representadas, imaginadas e/ou caracterizadas na literatura grega antiga dos períodos arcaico e clássico e na iconografia entre os séculos VI a.C. e II d.C.

As epopeias constituem a fonte primordial para estudiosos da antiguidade que se dedicam a análise da formação sociocultural dessa singular sociedade grega antiga. São numerosos os estudos contemporâneos relativos às Musas na epopeia grega, tendo Homero e Hesíodo como uma das principais fontes de conhecimento sobre essas divindades, e sobre a maneira como elas eram imaginadas. Não existe consenso entre os estudiosos helenistas quanto a datação dos poemas homéricos Ilíada e Odisseia, mas conclusões a esse respeito tendem a oscilar entre o final do século VIII e o século VI a.C.² Já os textos hesiódicos – Teogonia e Os trabalhos e os dias – podem ser situados no século VII a.C. A esse século e o seguinte (VI a.C.) pertencem outros autores que também fazem referências às Musas, como Arquíloco, Álcman, Sólon, Safo, entre outros/as. Junto de Homero e Hesíodo, esses são autores imprescindíveis para o entendimento de como as Musas eram representadas e imaginadas na sociedade grega arcaica – além de serem fontes da qual beberam outros renomados autores gregos de séculos posteriores.

A presença das Musas, porém, transcende o período arcaico e o gênero da epopeia. As deusas são invocadas e aclamadas em diferentes gêneros literários documentados em períodos posteriores a Homero e Hesíodo. As Musas transitam entre diferentes gêneros literários e artísticos, como a comédia, a tragédia, os epinícios, os ditirambos, a filosofia e a poesia lírica e iâmbica, desde as odes de vitória de Píndaro e Baquílides, até a comédia de Aristófanes e a tragédia de Eurípides, onde são invocadas e louvadas:

Μοῦσα χορῶν ἱερῶν: ἐπίβηθι καὶ ἔλθε, ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὄψομένη λαῶν.
Musa, dá início aos coros sagrados,

² MORAES, Alexandre Santos de. *A Palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos*. (Dissertação de Mestrado em História). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, p.12.

vem trazer beleza ao nosso canto³.

καὶ νῦν ἐπ' εὐτυχοῦντι Τρωϊκῶι στρατῷ
ἡκω πορεύοντος ἄνδρα σοι μέγαν φίλον,
τῆς ύμνοποιοῦ παῖδα Θρήικιον θεᾶς
[Μούσης· πατρὸς δὲ Στρυμόνος κικλήσκεται].
Agora à tropa troiana de boa sorte
venho te conduzindo grande amigo
filho trácio da Deusa que faz hinos
Musa, e tem nome do pai Estrímon⁴.

εῦθυν' ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα, οὐρον ἐπέων
εὐκλέα. παροιχομένων γὰρ ἀνέρων
ἀοιδαὶ καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ' ἐκόμισαν,
Βασσίδαισιν ἢ τ' οὐ σπανίζει:
Come, Muse, give a straight course to the glorious wind of song for
this man. For when men pass away songs and stories preserve their
fine deeds for them, and there is no shortage of these in the house of
the Bassids⁵.

λευκώλενε Καλλιόπα,
στᾶσον εὐποίητον ἄρμα
αὐτοῦ: Δία τε Κρονίδαν
ūμνησον Ὄλύμπιον ἀρχαγὸν θεῶν,
τόν τ' ἀκαμαντορόαν
Ἀλφεόν, Πέλοπός τε βίαν,
καὶ Πίσαν, ἔνθ' ὁ κλεεννὸς
ποσσὶ νικάσας δρόμῳ
ἢλθεν Φερένικος ἐς εὐπύργους Συρακόσ-
σας Ιέρωνι φέρων
εὐδαίμονίας πέταλον.
χρὴ δ' ἀλαθείας χάριν
αἰνεῖν, φθόνον ἀμφοτέραισιν
χερσὶν ἀπωσάμενον,
εἴ τις εῦ πράσσοι βροτῶν.

White-armed Calliope, stop your well-made chariot right there. Sing
of the Olympian ruler of the gods, Zeus son of Cronus, [180] and the
untiring stream of the Alpheus, and the strength of Pelops, and Pisa,
where glorious Pherenicus won victory in the race with his feet, and
returned to Syracuse with its fine towers, [185] bringing to Hieron the
leaf of good fortune. For the sake of truth we must give praise,

³ ARISTÓFANES. *As Rãs*, v.675-676. Trad. Silva, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/31788>. Acesso em: 09 maio 2018.

⁴ EURÍPIDES. *Reso*, v.649-652. TORRANO, JAA. A Tragédia Reso de Eurípides. Fragmentum, v.1, n.38, Laboratório Corpus: UFSM, jul./set. 2013.

⁵ PÍNDARO. *Odes Neméias*, ode 6, v.29-32. PINDAR. Odes. Trad. Diane Arnsen Svarlien, 1990. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0162>. Acesso em: 06 jul. 2018.

pushing away envy with both hands, [190] if any mortal man does well⁶.

É imprescindível compreender que as Musas retratadas por Homero e Hesíodo possuem algumas diferenças aparentemente marcantes em relação às Musas encontradas em outros gêneros literários e na iconografia de períodos posteriores. As transformações ocorridas na cultura e sociedade gregas entre a antiguidade Arcaica, Clássica e Helenística, provocam questionamentos pertinentes às Musas. Sobretudo no que se refere às variações na maneira como elas foram imaginadas e representadas durante esse intervalo cronológico.

O caráter incompleto do corpus literário grego que sobreviveu aos dias de hoje – assim como a natureza fragmentária de muitos textos literários gregos individuais – dificultam bastante a identificação de mudanças históricas na caracterização das Musas na literatura grega antiga. Por exemplo: entre os autores do período clássico, encontramos algumas instâncias em que as Musas parecem ser representadas de maneiras significativamente diversas daquelas de textos anteriores do período arcaico. Em um fragmento de Sólon e na comédia *As Rãs* de Aristófanes, as Musas aparecem não como cantoras, ou como fonte de inspiração, ou ainda para conceder conhecimento para o canto do poeta; mas como público ouvinte do canto de outrem⁷. Como saber em que medida a imagem das Musas como ouvintes trata-se de uma peculiaridade de Sólon e Aristófanes, ou se tal concepção já existia antes, mas não está documentada nos textos que chegaram até nós?

A análise das representações iconográficas das Musas também enfrenta diversos desafios semelhantes, como à fragmentação e ao estado de deterioração em que muitos artefatos arqueológicos chegaram até os dias atuais. Esculturas, vasos pintados, relevos e outras obras que retratam essas e outras divindades frequentemente apresentam danos significativos, como peças faltantes ou perda

⁶ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.176-190. BACCHYLIDES. Odes. Trad. Diane Arnson Svarlien, 1991. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0064>. Acesso em: 06 jul. 2018.

⁷ SÓLON. *Fragmento 13*, v.1; ARISTÓFANES. *As Rãs*, v.874.

de detalhes essenciais, dificultando a identificação precisa das figuras representadas e suas atribuições específicas. Além disso, a ausência de inscrições claras ou elementos contextuais em muitos desses achados complica ainda mais a interpretação, levando a debates entre estudiosos sobre certas imagens representam de fato as Musas ou outras figuras femininas. Esse cenário é agravado pela natureza limitada das fontes materiais disponíveis, uma vez que grande parte do patrimônio artístico da Grécia Antiga foi perdida ao longo dos séculos. Assim, reconstruir as representações iconográficas das Musas exige uma combinação cuidadosa de análise arqueológica, comparações estilísticas e estudos literários para suprir as lacunas deixadas pela história.

As origens das Musas

A presença das Musas em parte considerável dos gêneros poéticos desde o período arcaico confirma que é antiga a associação dessa divindade com a poesia. Hesíodo é o primeiro autor conhecido a nomear e distinguir cada uma das Musas, legando a Calíope o lugar de destaque entre suas irmãs. Sendo filhas da Memória e de Zeus, a quantidade de vezes em que Zeus se deitou com a Memória, resultou igualmente na quantidade de filhas que a Memória pariu:

τὰς ἐν Πιερίη Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγεῖσα
Μνημοσύνη, γοννοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,
λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.
ἐννέα γάρ οἱ νυκτὸς ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς
νόσφιν ἀπ' ἀθανάτων ιερὸν λέχος εἰσαναβαίνων:
ἀλλ' ὅτε δή ρ' ἐνιαυτὸς ἔην, περὶ δ' ἔτραπον ὕραι
μηνῶν φθινόντων, περὶ δ' ἥματα πόλλ' ἐτελέσθη,
ἡ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας ὄμόφρονας, ἦσιν ἀοιδὴ
μέμβλεται ἐν στήθεσσιν, ἀκηδέα θυμὸν ἔχούσαις,
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὄλύμπου.
A elas, na Piéria unida ao pai, filho de Crono, pariu
Memória, dirigente das ladeiras de Eleuteros,
como esquecimento de males e suspensão de afãs.
Por nove noites com ela uniu-se o astuto Zeus
longe dos imortais, no sacro leito subindo;
mas quando o ano chegou, e as estações deram a volta,

os meses finando, e muitos dias passaram,
ela gerou nove filhas concordes, que do canto
no peito se ocupam com ânimo sem aflição,
perto do mais alto pico do Olimpo nevoso:
lá têm reluzentes pistas de dança e belas moradas⁸.

Já em Homero não encontramos nenhuma menção referente à mãe das Musas, nem o nome de cada deusa. Nas obras homéricas, o poeta se refere às deusas ora no singular, ora no plural, distinguindo-as enquanto nove entidades apenas uma vez, no funeral de Aquiles:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida⁹.

ώς τότε μὲν πρόπαν ἥμαρ ἐς ἡέλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἔστης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ' αὖ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπι καλῇ.
Por todo o dia então, até o pôr do sol,
juntos banquetearam-se; de seu quinhão
nenhum privou-se, nem da lira multilinda
de Apolo, nem das Musas, alternando vozes¹⁰

τίς τὰρ τῶν ὅχ' ἄριστος ἔην σύ μοι ἐννεπε Μοῦσα
αὐτῶν ἡδ' ἵππων, οἱ ἄμ' Ἀτρεΐδησιν ἐποντο.
Mas entre eles quem era o melhor diz-me agora tu, ó Musa
entre homens e cavalos, que seguiram com os dois Atridas¹¹.

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῇ
θρήνεον: ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
Ἀργείων: τοῖον γὰρ ὑπάρορε Μοῦσα λίγεια.
As nove Musas, todas elas, entoaram com bela voz o treno
antifonal: não terias visto qualquer Aqueu que não chorasse,
de tal forma lhes comoveu o espírito a Musa de límpido canto¹².

William Smith revela que originalmente as Musas eram consideradas ninfas de fontes inspiradoras, onde eram adoradas sob diferentes nomes¹³.

⁸ HESÍODO. *Teogonia*, v.53-62 (Perseus). Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

⁹ HOMERO. *Iliada*, canto I, v.1. Tradução F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

¹⁰ HOMERO. *Iliada*, canto I, v.601-604. Tradução H. de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

¹¹ HOMERO. *Iliada*, canto II, v.761-762. Trad. Lourenço, 2013.

¹² HOMERO. *Odisseia*, canto XXIV, v.60-62. Tradução F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

¹³ SMITH, William (ed.). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. v.2. London: John Murray printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street, 1849.

Existem várias versões sobre a origem e quantidade das Musas, visto que parece não haver consenso quanto a genealogia das deusas entre os gregos antigos. Smith apresenta a origem das deusas enquanto filhas de Pieros e uma ninfa Pimpleiana, a qual Cícero chamava de Antíope. Também menciona versões em que as Musas são filhas de Apolo, ou de Zeus com Plusia, ou ainda, de Zeus com Moneta (provavelmente uma tradução de Μνημοσύνη ou Μνήμην), na qual elas são chamadas de “Mnemonides”¹⁴. Ademais, existe a variante em que as Musas são consideradas filhas de Zeus com “Minerva”, e por fim, filhas de Éter e Gaia¹⁵.

Luis Krausz apresenta parte dos fragmentos de Álcman, na qual o poeta trata de duas genealogias das Musas¹⁶. Uma as identifica como filhas de Zeus, a outra como filhas de Urano e Gaia. Mimnermo e Aristarco também consideravam as Musas filhas de Urano e Gaia. Pausânias fala de duas tradições quanto aos nomes, quantidade e local de culto as Musas¹⁷. Pausânias atribui o Hélicon como local sagrado e nomeia três Musas: Μελέτην (“Prática”), Μνήμην (“Memória”) e Άοιδήν (“Canto”). Em seguida, fala de outra tradição em que as Musas são conhecidas enquanto nove.

ταῦτα μὲν δὴ ἔχοντά ἔστιν οὕτω, θῦσαι δὲ ἐν Ἐλικῶνι Μούσαις πρώτους καὶ ἐπονομάσαι τὸ ὄρος ιερὸν εἶναι Μουσῶν Ἐφιάλτην καὶ Ωτὸν λέγουσιν, οίκισαι δὲ αὐτοὺς καὶ Ἀσκρην: καὶ δὴ καὶ Ἡγησίνους ἐπὶ τῷδε ἐν τῇ Ἀθίδι ἐποίησεν, “Ἀσκρη δ’ αὖ παρέλεκτο Ποσειδάων ἐνοσίγθων,
ἡ δὴ οἱ τέκε παῖδα περιπλομένων ἐνιαυτῶν
Οἴοκλον, ὃς πρῶτος μετ’ Ἀλωέος ἔκτισε παίδων
Ἄσκρην, ἡ θ’ Ἐλικῶνος ἔχει πόδα πιδακόεντα.
[2] [...] οἱ δὲ τοῦ Ἀλωέως παῖδες ἀριθμόν τε Μούσας ἐνόμισαν εἶναι τρεῖς καὶ ὄνόματα αὐταῖς ἔθεντο Μελέτην καὶ Μνήμην καὶ Άοιδήν.
[3] χρόνῳ δὲ ὕστερόν φασι Πίερον Μακεδόνα, ἀφ’ οὗ καὶ Μακεδόσιν ὠνόμασται τὸ ὄρος, τοῦτον ἐλθόντα ἐς Θεσπίας ἐννέα τε Μούσας καταστήσασθαι καὶ τὰ ὄνόματα τὰ νῦν μεταθέσθαι σφίσι. ταῦτα δὲ

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aentry%3Dmusae-bio-1>. Acesso em: 27 out. 2019.

¹⁴ OVIDIO. *Metamorfoses*, livro 5 *apud* SMITH, 1849.

¹⁵ Sobre tais origens das Musas ver: Isid. Orig. 3.14, e Hygin. Fab. Praef. *apud* SMITH, 1849.

¹⁶ KRAUSZ, Luiz S. *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

¹⁷ Ver Pausânias livro 9, capítulo 29. Pausanias Description of Greece. Trad. W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A. Cambridge, MA: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1918.

ἐνόμιζεν οὕτως ὁ Πίερος ἡ σοφώτερά οἱ εἶναι φανέντα ἡ κατά τι μάντευμα ἡ παρά του διδαχθεὶς τῶν Θρακῶν

The first to sacrifice on Helicon to the Muses and to call the mountain sacred to the Muses were, they say, Ephialtes and Otus, who also founded Ascra. To this also Hegesinus alludes in his poem *Athis*: — 'And again with Ascra lay Poseidon Earth-shaker, / Who when the year revolved bore him a son Oeoclus, / who first with the children of Aloeus founded / Ascra, which lies at the foot of Helicon, rich in springs.' [2] [...] The sons of Aloeus held that the Muses were three in number, and gave them the names of Melete (Practice), Mneme (Memory) and Aoede (Song). [3] But they say that afterwards Pierus, a Macedonian, after whom the mountain in Macedonia was named, came to Thespiae and established nine Muses, changing their names to the present ones. Pierus was of this opinion either because it seemed to him wiser, or because an oracle so ordered, or having so learned from one of the Thracians¹⁸.

Marcel Detienne comenta a versão das três Musas de Pausâncias¹⁹. Cada deusa corresponderia a um aspecto essencial da função poética: a musa Μελέτην seria a disciplina, a concentração, a atenção e o exercício mental, características estas indispensáveis ao aprendizado do aedo. Μνήμην estaria relacionada à recitação e à improvisação. E por último, Ἀοιδήν seria o resultado das funções de suas irmãs, isto é, o poema terminado. Musaio (Museu) também afirmava existir duas gerações de Musas, as mais antigas do reinado de Cronos, em número de três, e as nove mais jovens do reinado de Zeus (Fig. 1)²⁰. Tal como salienta Krausz, “Considerá-las filhas de Urano e Gaia aponta para a antiguidade da crença nas Musas, enquanto vê-las como filhas de Zeus e da Memória aponta para sua importância no sentido do mundo estabelecido pelo filho de Cronos, que elas sempre estão prontas a comemorar”²¹.

¹⁸ PAUSÂNIAS. *Description of Greece*, livro 9, capítulo 29 (Perseus). Trad. Jones, 1918.

¹⁹ DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p.15-32.

²⁰ KRAUSZ, 2007.

²¹ KRAUSZ, 2007, p.157.



Figura 1. Escola de Praxíteles, séc. IV a.C. Baixo-relevo de pedestal em mármore, Acervo: Museu Arqueológico de Atenas²².

Como pôde ser visto, são vários os nomes atribuídos às Musas ao longo da história antiga. Smith apresenta algumas outras nomenclaturas dessas deusas, como *Πολυμάθεια*, nome de uma das três Musas reconhecidas em Sicião²³. Em Delfos (talvez durante um certo período de tempo), seus nomes correspondiam aos acordes *Νεάτη* (“mais baixo”), *Μέση* (“do meio”) e *Υπάτη* (“mais alto”) da lira.²⁴ Enquanto as três filhas de Apolo, seus nomes seriam *Κηφισώ* (“Cefiso”),

²² A imagem possibilita duas interpretações: a representação seria das três Musas titânicas *Μελέτην*, *Μνήμην* e *Ἄοιδήν*, ou uma representação de três das nove musas olimpianas. “Bas-relief d'un piédestal, en marbre, provenant de Mantinée en Arcadie. Il s'agissait du décor de la base d'un groupe statuaire de la trinité délienne Léto, Apollon et Artémis, ou d'un autel. La plaque présente trois des neuf muses tenant des instruments de musique et des rouleaux de parchemins. Les reliefs sont de style praxitélien et sont probablement l'œuvre d'un disciple du grand sculpteur.” Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA_3_Muses.jpg>. Acesso em: 25 nov. 2024. Disponível em: <https://mitographos.blogspot.com/2015/02/as-musas.html>. Acesso em: 25 nov. 2024.

²³ Plut. *Sympos.* 9.14 *apud* Smith, 1849.

²⁴ Plut. *l.c.* *apud* Smith, 1849.

Ἀπολλωνίς (“Apolonis”) e *Βορυσθενίς* (“Borístenes”)²⁵. Segundo Cícero, as quatro Musas filhas de Zeus e Plusia chamavam-se *Ἄρχή* (“Arché”), *Μελέτη* (“Melete”), *Ἄοιδή* (“Aoide”) e *Θελξινόη* (“Thelxinoe”)²⁶. *Ἄρχή* seria o princípio e a origem, tão procurados pelo canto do *aedo*, já *Θελξινόη* seria o encantamento exercido pela palavra cantada. Como as sete Musas filhas de Pieros, seus nomes seriam *Νειλώ* (“Neilos”), *Τριτώνη* (“Tritone”), *Ἄσωπώ* (“Asopos”), *Ἐπτάπορα* (“Heptapora”), *Ἄχελωίς* (“Aquelois”), *Τιποπλώ* (“Tipoplos”) e *Ροδία* (“Rhodia”).²⁷ Por fim, Smith menciona uma versão reconhecida em Atenas, na qual as Musas eram oito no total.²⁸ Por outro lado, Krausz aponta a teoria de Robert Graves, na qual uma única deusa estava na origem de todas as divindades femininas, uma Musa original, posteriormente dividida em três entidades que representavam os três aspectos da lua, que depois se dividiu em nove divindades.²⁹ Apesar dos vários nomes e quantidades atribuídos às Musas ao longo do tempo, a genealogia apresentada por Hesíodo parece ter sido a mais difundida na Grécia. Segundo o poeta, as nove Musas eram *Κλειώ*, *Εύτερπη*, *Θάλειά*, *Μελπομέενη*, *Τερψιχόρη*, *Ἐρατώ*, *Πολύμνια*, *Ούρανίη* e *Καλλιόπη*³⁰.

ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἀειδον, Ὄλύμπια δώματ' ἔχουσαι,
ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγανῖαι,
Κλειώ τ' Εύτερπη τε Θάλειά τε Μελπομέενη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Ούρανίη τε
Καλλιόπη θ': ή δὲ προφερεστάτη ἐστίν ἀπασέων.
ἢ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
Isso as Musas cantavam, que têm casas olímpias,
As nove filhas do grande Zeus geradas,
Glória, Aprazível, Festa, Cantarina,
Dançapraz, Saudosa, Muitacanção, Celeste
E Belavoz: essa é a superior entre todas.
Pois essa também reis respeitados acompanha³¹.

²⁵ Tzetz. l.c.; Arnob. 3.37; Serv. ad Virg. Eclog. 7.21; Diod. 4.7 *apud* Smith, 1849.

²⁶ Cic., Arnob., Tzetz. ll. cc.; Serv. ad Aen. 1.12 *apud* Smith, 1849.

²⁷ Tzetz. Arnob. ll. Cc *apud* Smith, 1849.

²⁸ Arnob. L.c.; Serv. Ad Aen. 1.12; Plat. De Re Publ. P. 116 *apud* Smith, 1849.

²⁹ KRAUSZ, 2007, p.107.

³⁰ HESÍODO. *Teogonia*, v.76-79. Em português: Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Terpsícore e Urânia.

³¹ HESÍODO. *Teogonia*, v.75-80. Trad. Werner, 2013.

Na cultura grega antiga, as Musas estavam, geralmente, associadas ao mundo das artes. Na Teogonia de Hesíodo, cada uma das nove deusas possui o nome referente ao seu encargo. De forma simplificada, as Musas e suas funções são: Calíope musa da poesia, Clio da história, Polímnia dos hinos e da pantomima, Euterpe da flauta, Terpsícore da dança e da poesia ligeira, Érato da lírica coral, Melpômene da tragédia, Tália da comédia e Urânia da astronomia.

A partir do que sobreviveu das fontes literárias gregas, temos acesso a certos encargos atribuídos às Musas dentro da sociedade antiga. Enquanto filhas da Memória e de Zeus, resultado da união e mescla das entidades, as Musas seriam memória, mas não exclusivamente. Como relembra Jacyntho Brandão³², as Musas foram criadas para o esquecimento dos males e pausa das preocupações³³, seu traço fundamental então não seria lembrar, mas fazer esquecer e fazer cessar. Esse esquecimento não seria total, nem negação da memória, mas seletivo, entregando apenas os males ao esquecimento. Tal traço impõe limites à memória, já que se as Musas fossem apenas memória, sem pausa e esquecimento, poderiam ser entidades letais como as sereias. Sob essa perspectiva, devido ao seu pai Zeus, as deusas corresponderiam a uma memória organizada, dirigida, com limites impostos. As Musas consistiriam no resultado da mistura entre memória e não-memória, sendo a pausa e o esquecimento traços da herança de Zeus. Segundo JAA Torrano³⁴, a raiz do poder das Musas reside na possibilidade de decidir pela revelação ou pelo esquecimento, “porque este é o poder que configura o mundo e que em cada momento e em cada situação configura, portanto, todas as possibilidades de existência do homem no mundo assim configurado”³⁵.

Para além da memória e do esquecimento, as Musas exercem outras funções na religião grega. Marcel Detienne trabalha com um contexto de grande

³² BRANDÃO, Jacyntho L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

³³ HESÍODO. *Teogonia*, v.55.

³⁴ TORRANO, 2011.

³⁵ TORRANO, 2011, p.30.

prestígio para as deusas: o louvor dos grandes feitos³⁶. Nas sociedades antigas em que a proeza guerreira era intensamente valorizada, o poeta (através da sua ligação com as Musas) ocupava um papel de destaque por ser o responsável pelo louvor ou pela censura dos atos dos guerreiros. Detienne utiliza Esparta como exemplo de comunidade marcada pela cultura guerreira. Para o autor, na antiga Esparta as Musas eram de grande importância, pois eram duplamente honradas, “primeiro como protetoras dos flautistas, dos liristas e dos citaristas, já que a música faz parte da educação espartana e que as marchas e encargos militares se fazem ao som da flauta e da lira”³⁷. Segundo, as Musas também teriam sido cultuadas por guerreiros e reis, que ofereciam a elas sacrifícios para que seus atos e façanhas fossem dignos de serem celebrados e transformados em “memória ilustre”. Tomasz Mojsik é outro autor que levanta a discussão acerca dos cultos e sacrifícios realizados por reis espartanos em homenagem às Musas³⁸. Mojsik apresenta passagens de Plutarco nas quais pode-se confirmar o costume de reis espartanos realizarem sacrifícios dedicados às Musas antes de batalhas.

Torrano destaca outra esfera da personalidade das Musas³⁹, ligada à persuasão, sedução, beleza e ao apelo sexual. Em sua morada no Olimpo, as divindades iniciam o coro e a festa, acompanhadas das Χάριτές (“Graças”) e do Ιμερος (“Desejo”), com suas vozes amáveis⁴⁰. O canto se inicia com o nome das Musas, sem a invocação a elas não seria possível o canto começar, pois as deusas encarnam no seu próprio nome, o nome é seu ser, e elas se pronunciam quando seu nome é falado. De acordo com Torrano, a força e a presença das deusas são o que assegura sentido, força, direção e presença ao canto, não são a voz, nem a

³⁶ DETIENNE, 1988.

³⁷ DETIENNE, 1988, p.19.

³⁸ Ver MOJSIK, Tomasz. *The Muses and Sacrifice before Battle*. In: BURLIGA, Bogdan (ed.). *Xenophon: Greece, Persia, and beyond*. Gdańsk University, 2011b, p.85-96. Ver também MOJSIK, Tomasz. *Some reflections on the Muses and the cult of the dead*. *Przegląd Humanistyczny*, n.2, 2013, p.80.

³⁹ TORRANO, 2011.

⁴⁰ HESÍODO. *Teogonia*, v.64-67.

habilidade humana do aedo, os responsáveis. Eric Havelock⁴¹ também apresenta tal lado da personalidade das Musas, destacando a relação da poesia com prazer, erotismo, desejo, sexualidade, sensações essas que remeteriam ao nome de cada musa.

A relação entre as Musas e os aedos/poetas na epopeia

Representantes das Musas no mundo humano, os aedos eram os responsáveis por colocar em prática o ofício das deusas. Para além da performance diante de uma plateia, em um período marcado pela tradição oral, jazia implícita sob a figura do aedo a preservação e a transmissão da memória dos gregos, assim como seus hábitos, costumes, cultos e mitos. É inegável a existência de uma conexão entre Musas e aedos. Para os antigos, o “saber” estava relacionado ao “ver”. Posto isto, as Musas possuíam conhecimento absoluto daquilo que já aconteceu ou que ainda acontecerá, pois viram e presenciaram tudo, enquanto os mortais possuíam conhecimento apenas daquilo que testemunharam⁴². Como as epopeias arcaicas retratam um passado longínquo e inalcançável, os aedos (e por meio deles, as Musas) se tornaram o único elo entre os gregos e seu passado. Ao receber o dom das Musas, o aedo era inspirado a cantar sobre deuses, heróis e fatos do passado e do presente.

Ao analisar a tradição poética homérica e hesiódica, é pertinente pensar na relação de dependência entre aedo e Musas. Dentro da concepção presente nos épicos homéricos e hesiódicos, o canto do aedo não existia sem o conhecimento

⁴¹ HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução E. A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

⁴² HOMERO. *Ilíada*, canto II, v.484-493. ““Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas – / pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, / ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –, / quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis. / A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear, / nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas, / uma voz indefectível e um coração de bronze, / a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide, / me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ilion. / Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus”. Trad. Lourenço, 2013.

das deusas, e a palavra das Musas não existia no plano mortal sem a voz dos aedos. Os versos de invocação às filhas de Μνημοσύνη (Mnemosine) no início de cada canto, compõem uma marca poética e oral da tradição homérica. Tal marca adquiriu tamanha importância e acabou por se propagar para os cantores e poetas de períodos posteriores. Conforme assume Alexandre Moraes, o aedo acreditava que seu conhecimento era concedido pelas Musas. Deste modo, ele afastava de si o conhecimento e se fazia de interlocutor das deusas: “em alguns momentos o poeta parece se abster completamente de sua individualidade para creditar às Musas o real conhecimento do canto”⁴³. A conexão privilegiada com seres divinos era um dos elementos que concedia prestígio e respeito para os aedos em uma sociedade aristocrática que prezava grandes feitos e glória.

Hesíodo foi o primeiro poeta a narrar sua iniciação pelas Musas, entre os autores que temos conhecimento. Para Luis Krausz⁴⁴, o dom que Hesíodo recebeu era mágico e instantâneo. Antes mesmo de cantar, as Musas já lhe entregaram um cetro, confiando assim na vastidão de seu próprio poder, e dispensando qualquer preparação. Apenas o dom concedido por elas era o suficiente para transformar Hesíodo em um grande poeta. O papel de Hesíodo ao receber essa dádiva era quase que passivo, pois todo o episódio foi dirigido e ordenado pelas Musas. A imagem da iniciação distingue e separa o poeta das pessoas comuns que não receberam um dom das Musas ou de outro deus, e de outros poetas que não passaram por uma iniciação. Mojsik salienta que a iniciação os diferenciava de outros membros da sociedade, devido a sua habilidade em tocar, cantar e ter o dom da fala. Mas o dom mais importante era o conhecimento do passado, e o prestígio que permitia que o poeta tivesse autoridade para falar de passado, presente e futuro.

Atributos visuais e auditivos conferidos às Musas na literatura

⁴³ MORAES, 2009, p.115.

⁴⁴ KRAUSZ, 2007.

Era uma prática comum entre os autores dos períodos arcaico e clássico atribuir características aos deuses e a personagens na cultura e mitologia gregas. Esses atributos são expressos através de epítetos⁴⁵, adjetivos, elogios e descrições relacionados com a aparência física, comportamento, personalidade, ou ainda com adereços e objetos utilizados pelas divindades e outras personagens.

No que se refere às Musas, objeto de interesse do presente estudo, tal prática aparece com frequência considerável para se destacar. Algumas dessas características se repetem nas obras de um mesmo autor, enquanto outras parecem ultrapassar as fronteiras temporais e de “gênero literário” (epopeia, comédia, tragédia, lírica, odes, filosofia etc.). Em geral, são belas formas de complementar uma descrição ou uma menção. É um método que nos instiga a imaginar as divindades da maneira como os autores pensaram, ou como eram conhecidas na cultura da época. Seja com encantadores cabelos “violetas”, elegantes tiaras de ouro, ou em suas deslumbrantes carruagens, as Musas alcançam nossos pensamentos e fazem brilhar os olhos daqueles que se deparam com formas tão graciosas de se expressar.

Voz e canto

As características mais comumente atribuídas às Musas na literatura grega antiga relacionam-se com a voz ou com o canto. Os elogios feitos à voz das Musas variam entre termos gregos que podem ser traduzidos como “bela”, “límpida” e “doce” – sendo que, em geral, são utilizadas variações da raiz grega λιγύ-. Nos poemas épicos – aqui representados pelos Hinos Homéricos e as obras de Homero e Hesíodo –, o termo grego mais frequentemente utilizado para caracterizar o canto é λιγύς, que pode ser traduzido como algo próximo a um som

⁴⁵ Alguns epítetos não são de uso exclusivo de certo deus, e podem aparecer relacionados a outras divindades.

claro ou doce. Outros termos gregos também são utilizados para falar sobre a voz das Musas, tais como *καλός* e *ἡδυεπής*.

”Ηφαιστον κλυτόμητν ἀείσεο, Μοῦσα λίγεια
Musa melodiosa, canta a Hefesto, de talento notável⁴⁶

μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
ῦμνει, Μοῦσα λίγεια, Διὸς θυγάτηρ μεγάλοιο,
ἢ κροτάλων τυπάνων τ' ιαχὴ σύν τε βρόμος αὐλῶν
εῦαδεν ἡδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων
οὐρεά τ' ἡχήντα καὶ ὑλήντες ἔναντοι.
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἀμα πᾶσαι ἀοιδῆ.
Canta, musa harmoniosa, filha do grande Zeus,
à Mãe de todos os deuses e de todos os homens,
à qual o ressoar do tambor e dos crótalos, com o vibrar da flauta,
apraz, e o uivo dos lobos e o rugir dos leões de olhares brilhantes,
como também as sonoras montanhas e os vales cobertos de bosques.
Desse modo, a ti saúdo, nesse canto, do mesmo modo que a todas [as deusas juntamente⁴⁷.

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῇ
Θρήνεο
As nove Musas, todas elas, entoaram com bela voz o treno /
antifonal⁴⁸.

θεαὶ δ' ἔξηρχον ἀοιδῆς
Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὸν μελπομένης ἐικυῖαι.
Also the goddesses, the Muses of Pieria were beginning a song like
clear-voiced singers⁴⁹.

νῦν δὲ γυναικῶν φῦλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι
Μοῦσαι Ὄλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοι.
Agora cantai a tribo das mulheres, doce palavra
Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-élide⁵⁰.

Na Odisseia de Homero, encontramos *λιγύς* (ligus) utilizado para caracterizar a voz das Musas, a lira⁵¹ e a voz das Sereias:

ὅς τις ἀιδρείη πελάσῃ καὶ φθόγγον ἀκούσῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα

⁴⁶ *Hinos Homéricos*. Hino 20, v.1. RIBEIRO JR, W. A. (org.). Tradução, notas e estudo E. B. da Rosa, F. B. dos Santos, F. R. Marquetti, M. C. C. Dezotti, M. L. G. Massi, S. M. S. de Carvalho e W. A. Ribeiro Jr. São Paulo: UNESP, 2010.

⁴⁷ *Hinos Homéricos*. Hino 14, v.2 (Perseus). Trad. Rosa [et al.], 2010.

⁴⁸ HOMERO. *Odisseia*, canto XXIV, v.60-61. Trad. Lourenço, 2011.

⁴⁹ HESÍODO. *Escudo de Héracles*, v.205-206. TLG. EVELYN-WHITE, Hugh G. Hesiod, the Homeric hymns, and Homeric. Cambridge, Mass.: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1914.

⁵⁰ HESÍODO. *Teogonia*, v.1021-1022. Trad. Werner, 2013.

⁵¹ HOMERO. *Iliada*, canto IX, canto XVIII. *Odisseia*, canto VIII, canto XXII, canto XXIII.

οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,
ἀλλά τε Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ἀοιδῇ
ῆμεναι ἐν λειμῶνι, πολὺς δ' ἀμφ' ὄστεόφιν θὶς
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ρίνοι μινύθουσι.
Quem delas se acercar, insciente, e a voz das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes⁵².

ἀλλ' ὅτε τόσσον ἀπῆμεν ὅσον τε γέγωνε βοήσας,
ρίμφα διώκοντες, τὰς δ' οὐ λάθεν ὠκύαλος νηῦς
ἐγγύθεν ὄρνυμένη, λιγυρὴν δ' ἔντυνον ἀοιδήν:
Quando estávamos à distância de alguém, gritando, se poder
fazer ouvir, a rápida nau navegando depressa não passou
despercebida às Sereias, que entoaram o seu límpido canto⁵³

Álcman utiliza *λίγα* (liga) e *λίγηα* (ligea) para se referir ao canto da Musa em seus fragmentos.⁵⁴ Em Platão, na obra *Fedro*,⁵⁵ *λίγειαι* é utilizado para caracterizar o canto das deusas (“Musas de canto cristalino”). Em contraste com os autores mencionados acima, as caracterizações que descrevem a voz das Musas com adjetivos que possuem a raiz *λιγύ-* (“voz clara”) são raramente empregadas por Baquílides e Píndaro. Nas obras desses autores, é mais comum encontrar os adjetivos *εῦφωνος* (“de boa voz”), *γλυκύς* (“doce”), *μελίφθογγος* (“voz doce ou de mel”) e *μαλθακόφωνος* (“voz suave”).

οὐτε δύσηρις ἐὼν οὗτ' ὃν φιλόνικος ἄγαν,
καὶ μέγαν ὄρκον ὁμόσσαις τοῦτο γέ οἱ σαφέως
μαρτυρήσω: μελίφθογγοι δ' ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι.
Though I am not prone to quarrel, and not overly fond of victory, I
would even swear a great oath, and on this point at least I will clearly
bear witness for him; and the honey-voiced Muses will give their
consente⁵⁶.

Já no período clássico, o poeta trágico Eurípides utiliza *ἡδύθροος* (“doce”) e *μελωδός* (“melodiosa”) para caracterizar a voz das Musas.

ῆκεις, ὡ ποταμοῦ παῖ,
ῆκεις, ἐπλάθης Φιλίου πρὸς αὐλὰν

⁵² HOMERO. *Odisseia*, canto XII, v.41-46. Trad. Lourenço, 2011.

⁵³ HOMERO. *Odisseia*, canto XII, v.181-183. Trad. Lourenço, 2011.

⁵⁴ ÁLCMAN. *Fragmento 28*, subfragmento 1 (*λίγ' ἀείσομα*); *Fragmento 14*, subfragmento a, v.1 (*λίγηα*).

⁵⁵ PLATÃO. *Fedro*, 237a, v.7.

⁵⁶ PÍNDARO. *Odes Olímpicas*, ode 6, v.19-21. Trad. Svarlien, 1990.

ἀσπαστός, ἐπεί σε χρόνῳ
Πιερὶς μάτηρ ὁ τε καλλιγέφυ-
ρος ποταμὸς πορεύει
Στρυμών, ὃς ποτε τᾶς μελω-
δοῦ Μούσας δι’ ἀκηράτων
δινηθεὶς ὑδροειδής κόλπων
σὸν ἐφύτευσεν ἥβαν.
σύ μοι Ζεὺς ὁ φαναῖος
ἥκεις διφρεύων βαλιαῖσι πώλοις.
νῦν, ὡς πατρὶς ὁ Φρυγία,
ξὺν θεῷ νῦν σοι τὸν ἐλευθέριον
Ζῆνα πάρεστιν εἰπεῖν.
Vens, ó filho do flúmen,
vens, bem-vindo ao âmbito
de Amigo, porque a tempo
te encaminham mãe Piéride
e o rio Estrímon de belas
pontes, o qual, no intacto
ventre da melodiosa Musa,
rodopioso, visível na água,
plantou a tua juventude.⁵⁷

Ainda relativo às musicalidades das deusas, outras caracterizações fazem referência à lira e à flauta. Nas Odes Píticas, Píndaro fala da *χρυσέα φόρμιγξ* (“lira dourada”) das deusas, e Aristófanes menciona as *εὐλυροί τε Μοῦσαι* (“Musas de belas liras”).

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ιοπ' λοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει
μὲν βάσις ἀγ' λαῖας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν
ἀγησιχόρων ὀπόταν προοιμίων
ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.
Golden lyre, rightful joint possession of Apollo and the violet-haired
Muses, to which the dance-step listens, the beginning of splendid
festivity; and singers obey your notes, whenever, with your quivering
strings, you prepare to strike up chorus-leading preludes⁵⁸.

Βάτραχοι
εἰκότως γ' ὡς πολλὰ πράττων.
ἐμὲ γάρ ἔστερξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι
καὶ κεροβάτας Πάν ὁ καλαμόφθογγα παίζων:
προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμικτὰς Ἀπόλλων,
ἔνεκα δόνακος, ὃν ὑπολύριον
ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.
βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ.

⁵⁷ EURÍPIDES. *Reso*, v.346-359 (Perseus). Trad. Torrano, 2013.

⁵⁸ PÍNDARO. *Odes Píticas*, ode 1, v.1-4 (TLG). Trad. Svarlien, 1990.

Rās (redobrando de intensidade no coaxar): E com muita honra, ouviste, ó tu que metes o bedelho onde não és chamado! Por isso gozo da estima das Musas de belas liras, e de Pã de pés de cabra, que se delicia com o toque da flauta. Mais ainda, sou os encantos de Apolo, o citarista, graças ao canavial que sustento, nos pântanos, para a construção da sua lira. Brekekekex, coax, coax!⁵⁹.

Em seus Epinícios, Baquílides escreve sobre as Musas invocarem o *γλυκεῖαν αὐλῶν καναχάν* (“doce som de flautas”). Sófocles, por sua vez, se refere às deusas como as *φιλαύλους μούσας* (“Musas que amam a flauta”).

Καλεῖ δὲ Μοῦσ' αὐθιγενῆς
γλυκεῖαν αὐλῶν καναχάν,
γεραίρουσ' ἐπινικίοις
Πανθείδα φίλον νιόν.

The native Muse summons the sweet clang of flutes, honoring the dear son of Pantheides with victory songs.⁶⁰

παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους
γυναῖκας εὐιόν τε πῦρ,
φιλαύλους τ' ἡρέθιζε μούσας.
For he had sought to quell the god-inspired women and the Bacchanalian fire, and he angered the Muses who love the flute.⁶¹

Atributos visuais

Alguns autores utilizavam a aparência física das Musas para fazer suas caracterizações. Nas obras dos períodos arcaico e clássico, é possível encontrar descrições físicas das Musas que proporcionam ilustrações das imagens das deusas. No Hino Homérico aos Dióscuros, as Musas são retratadas com olhos brilhantes (*έλικώπιδες*).⁶² Em um trecho dos Epinícios, Baquílides utiliza a palavra *ιοβλεφάρων* para descrever as Musas, que pode ser traduzida como “de olhos violeta”.

ἀμφὶ Διὸς κούρους, ἔλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι

⁵⁹ ARISTÓFANES. *As Rās*, v.228-235. Trad. Silva, 2014.

⁶⁰ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 2, v.11-14. Trad. Svarlien, 1991.

⁶¹ SÓFOCLES. *Antígona*, v.963-965. SOPHOCLES. *The Oedipus at Colonus* of Sophocles. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 1889.

⁶² *Hinos Homéricos*, Hino 33, v.1.

Musas de vivo olhar, entoai vossos cantos aos filhos de Zeus⁶³

Δόξαν, ὡς χρυσαλάκατοι Χάρι[τ]ες, πει-
σύμβροτον δοίητ', ἐπεὶ
Μουσᾶν γε ιοβλεφάρων θεῖος προφ[άτ]ας
εύτυκος Φλειοῦντά τε καὶ Νεμεαίου
Ζηνὸς εὐθαλὲς πέδον
νύμνειν, ὅθι μηλοδαΐκταν
θρέψεν ἀ λευκώλε[νο]ς
Ἡρα περι[κλει]τῶν ἀέθλων
πρῶτον [H]ρ[α]κλεῖ βαρύφθογγον λέοντα.

Graces with golden distaffs, give fame, which moves the minds of men; for the divinely inspired prophet of the violet-eyed Muses is ready to sing the praises of Phlius and the flourishing plain of Nemean Zeus, where white-armed Hera reared the sheep-slaughtering, deep-voiced lion, the first of Heracles' far-famed labors.⁶⁴

A menção de adereços também é uma forma recorrente de caracterização das Musas. Os adereços utilizados na cabeça ou no cabelo são os mais frequentemente mencionados. O uso de uma coroa ou tiara dourada (*χρυσάμπυξ*) aparece em autores diferentes, em períodos distintos e distantes no tempo, tais como Hesíodo, Teógnis, Simônides, Píndaro e Baquílides.⁶⁵ Píndaro fala de *χρυσέα κόμας ἀναδήσαντες* (“cabelos com ramos de louro dourado”). Já Teógnis, Simônides e Baquílides mencionam *ιοστέφανος* (“coroas violeta” ou “de violetas”), e *ιοπλόκαμος* (“cabelos entrelaçados de violetas”).

μνημοσύνης δ' ἐξαῦτις ἐράσσατο καλλικόμοιο,
ἐξ ἡς οἱ Μοῦσαι χρυσάμπυκες ἐξεγένοντο
ἐννέα, τῆσιν ἄδον θαλίαι καὶ τέρψις ἀοιδῆς.
Por Memória então se enamorou, a bela-coma,
e dela as Musas faixa-dourada lhe nasceram,
nove, às quais agradam as festas e o gozo do canto.⁶⁶

Μοῖσα δ' οὐκ ἀποδαμεῖ
τρόποις ἐπὶ σφετέροισι: παντὰ, δὲ χοροὶ παρθένων
λυρᾶν τε βοαὶ καναχαί τ' αὐλῶν δονέονται:
δάφνᾳ τε χρυσέᾳ κόμας ἀναδήσαντες εἰλαπινάζοισιν εὐφρόνως.

⁶³ *Hinos Homéricos*, hino 33, v.1. Trad. Rosa [et al.], 2010.

⁶⁴ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 9, v.1-9. Trad. Svarlien, 1991.

⁶⁵ HESÍODO. *Teogonia*, v.916. PÍNDARO. *Odes Ístmicas*, de 2, v.1. BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.13.

⁶⁶ HESÍODO. *Teogonia*, v.915-917. “Por Memória então se enamorou, a bela-coma, / e dela as Musas faixa-dourada lhe nasceram, / nove, às quais agradam as festas e o gozo do canto”. Trad. Werner, 2013.

The Muse is not absent from their customs; all around swirl the dances of girls, the lyre's loud chords and the cries of flutes. They wreath their hair with golden laurel branches and revel joyfully.⁶⁷

Τοὶ δὲ πόλι]ν πέρσαντες ἀοίδιμον [οἴκαδ' ᾧ]κοντο
φέρτατοι ἡρ[ώων ἀγέμαχοι Δαναοί],
οῖσιν ἐπ' ἀθά]νατον κέχυται κλέος ἀν[δρὸς] ἔκητι
ὅς παρ' ιοπ]λοκάμων δέξατο Πιερίδ[ων
πᾶσαν ἀλη]θείην, καὶ ἐπώνυμον ὡπ]λοτέρ]οισιν
ποίησ' ἡμ]ιθέων ὠκύμορον γενεή[n].
Então, após queimar a cidade nutriz de canções, à casa voltam
Dânaos que lutam lado a lado
sobre eles recai a fama imortal graças ao homem
que das Musas da Piéria, cabelos entrelaçados de violetas
recebeu toda a verdade, e guardou o nome da raça de breve vida
dos semideuses às gerações vindouras.⁶⁸

εῦμοιρε Συρακοσίων
ἱπποδινήτων στραταγέ,
γνώσει μὲν ιστεφάνων
Μοισᾶν γλυκύδωρον ἄγαλμα, τῶν γε νῦν
αἱ τις ἐπιχθονίων,
ὅρθῶς
Fortunate in your fate, commander of the Syracusans, riders of
whirling horses: you, if any man on earth today, will rightly
understand this honor, sweet gift of the violet-garlanded Muses⁶⁹

Píndaro e Baquílides são os autores que utilizam o recurso ilustrativo com maior frequência para descrever atributos visuais das Musas. O mais comum é encontrarmos representações que fazem alguma referência ao que seria à cor e/ou à flor “violeta” (*ιό-*). Como pode ser visto acima, Baquílides parece falar de “olhos violeta” em um trecho de Epinícios.⁷⁰ As Musas são também descritas com *ιόπλοκος* (“cabelos violeta”) em duas passagens de Píndaro e em uma de Baquílides.⁷¹ Além desses dois poetas, os autores Simônides e Teógnis descrevem as Musas com termos que são normalmente traduzidos como

⁶⁷ PÍNDARO. *Odes Píticas*, ode 10, v.37-40. Trad. Svarlien, 1990.

⁶⁸ SIMÔNIDES. *Fragmento 11*, v.14-18. BROSE, Robert. Os fragmentos atenienses de Simônides: Um estudo das fontes epigráficas anteriores a 480 a. C. (Dissertação de Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

⁶⁹ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.1-6. Trad. Svarlien, 1991.

⁷⁰ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 9, v.3.

⁷¹ PÍNDARO. *Odes Ístmicas*, ode 7, v.23; *Odes Píticas*, ode 1, v.2. BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 3, v.71.

referências à cor “violeta”. Simônides e Teógnis descrevem as Musas com “coroas violeta:

Οσο[ι] <γε> μὲν Ἐλλάδ' ἔχουσιν, [ο]ὗτι[ζ,] ὃ μεγαίνητε ἱέρων, θελήσει [φάμ]εν σέο πλείονα χρυ- σὸν [Λοξῖ]α πέμψαι βροτῶν. Ἐν λέγειν πάρεστιν ὅσ[τις] [μ]ὴ φθόνῳ πιαίνεται, [—]λη φίλιππον ἄνδρ' ἀ[ρ]ήι- ον [—]ίου σκᾶπτρον Διὸ[ζ] [ιοπλό]κων τε μέρο[ζ] ἔχοντ]α Μουσᾶν· [—]μαλέαι ποτ[ὲ —]. ἢ ιων [—]νος ἐφάμερον α[—]. [—]α σκοπεῖς· βραχ[ύ]ς ἐστιν οιών·] πτερόεσσα δ' ἐλπὶς ὑπ[—]όημα, [ἐφαμ]ερίων

And of all mortal men who live in Greece, not one, o greatly-praised Hieron, will be willing to say that he has sent more gold than you to Loxias. Every man who does not fatten himself with envy may praise a ... warlike man, a lover of horses, who has the scepter of ... Zeus, and a share of the violet-haired Muses. ... once ... ephemeral ... you consider; [life is] brief. But winged hope loosens the wits of ephemeral creatures⁷²

αἴ οἱ ἐπ' ἄνθρωπους ὄνομα κλυτὸν ἀγλαάν τε νίκαν θεοῦ θ' ἔκατι θῆκαν ιστεφάνων τε Μοισᾶν.
the which have bestowed upon his men name and fame and splendid victory by aid of the God and the violet-crowned Muses.⁷³

καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῆς πολυκωκύτους εἰς Ἀΐδαο δόμους,
οὐδέποτ' οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
ἄφθιτον ἄνθρωποις αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ' Ἐλλάδα γῆν στρωφάμενος ήδ' ἀνὰ νήσους,
ἰχθυόεντα περῶν πόντον ἐπ' ἀτρύγετον,
οὐχ ἵππων νάτοισιν ἐφήμενος, ἀλλά σε πέμψει
ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ιστεφάνων
πᾶσιν ὄσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδὴ
ἔσση ὁμῶς, ὅφρ' ἡ γῆ τε καὶ ἡέλιος.

And when thou comest to go down to the lamentable house of Hades in the depths of the gloomy earth, never, albeit thou be dead, shalt thou lose thy fame, but men will think of thee as one of immortal name, Cygnus, who rangeth the land of Greece and the isles thereof — crossing the fishy unharvestable deep not upon horseback mounted⁶⁴ but sped of the glorious gifts of the violet-crowned Muses unto all that

⁷² BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 3, v.63-76. Trad. Svarlien, 1991.

⁷³ SIMÔNIDES. *Epigrammata*, livro 13, epigrama 28, v.11-12. Trad. Edmonds, 1934.

care to receive thee; and living as they thou shalt be a song unto posterity so long as Earth and Sun abide.⁷⁴

Além de elementos associados às flores e/ou à cor “violeta”, também é possível encontrar ilustrações das Musas que envolvem ouro ou a cor dourada. Na *Teogonia*, Hesíodo utiliza *χρυσοστέφανον* (“coroa de ouro” ou “filete de ouro”) para falar das Musas:

μνημοσύνης δ' ἐξαῦτις ἐράσσατο καλλικόμοιο,
ἐξ ἦς οἱ Μοῦσαι χρυσάμπυκες ἐξεγένοντο
ἐννέα, τῆσιν ἄδον θαλίαι καὶ τέρψις ἀοιδῆς.
Por Memória então se enamorou, a bela-coma,
e dela as Musas faixa-dourada lhe nasceram,
nove, às quais agradam as festas e o gozo do canto⁷⁵

No *Hino Homérico a Afrodite*, *χρυσοστέφανον* aparece para se referir à deusa do amor:

αἰδοίην, χρυσοστέφανον, καλὴν Ἀφροδίτην
ἀσομαι, ἡ πάσης Κύπρου κρήδεμνα λέλογχεν
εἰναλίης.
Cantarei a bela Afrodite de coroa de ouro,
Deusa veneranda que se tornou Senhora de todos os adornos de Chipre, que fica junto ao mar.⁷⁶

Píndaro apesenta uma caracterização semelhante: nas *Odes Ístmicas* o poeta fala das *χρυσαμπύκων* (“tiaras douradas”) das Musas. A mesma descrição aparece nas *Odes Píticas*, e nos *Epinícios* de Baquílides para descrever a musa Urânia.

οἱ μὲν πάλαι, ὡς Θρασύβουλε, φῶτες, οἵ χρυσαμπύκων
ἐξ δίφρον Μοισᾶν ἔβαινον κλυτῷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
ρίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυνας ὅμνους,
ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἀφροδίτας
εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὄπώραν.
The men of old, Thrasybulus, who mounted the chariot of the Muses with their golden headbands, joining the glorious lyre, lightly shot forth their honey-voiced songs for young men, if one was handsome and had the sweetest ripeness that brings to mind Aphrodite on her lovely throne.⁷⁷

ἢ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας

⁷⁴ TEÓGNIS. *Elegias*, livro I, v.244-252. Trad. Edmonds, 1931.

⁷⁵ HESÍODO. *Teogonia*, v.915-917. Trad. Werner, 2013.

⁷⁶ *Hinos Homéricos*, hino 6, v.1-3. Trad. Rosa [et al.], 2010.

⁷⁷ PÍNDARO. *Odes Ístmicas*, ode 2, v.1-5. Trad. Svarlien, 1990.

ῦμνον ἀπὸ ζαθέας
νάσον ξένος ὑμετέραν πέμ-
πει κλεεννὰν ἐς πόλιν,
χρυσάμπυκος Οὐρανίας κλει-
νὸς θεράπων

a hymn, woven with the help of the deep-waisted Graces, is sent from the holy island¹ to your glorious city by your guest-friend, the brilliant servant of Ourania with her golden headband.⁷⁸

Por fim, nas *Odes Ístmicas*, Píndaro se refere à Musa *χρυσέαν* (“dourada”).

τῶ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχ' νύμενος
θυμόν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι
Μοῖσαν.

Therefore I too, though grieving in my heart, am asked to invoke the golden Muse.⁷⁹

Nos *Epinícios* de Baquílides, a musa Calíope é ilustrada com *λευκώλενε* (“braços alvos”). Tal descrição também é dada por Empédocles à “Musa” (não particularmente a Calíope):

λευκώλενε Καλλιόπα,
στᾶσον εὐποίητον ἄρμα
αὐτοῦ:

White-armed Calliope, stop your well-made chariot right there.⁸⁰

ἀλλὰ θεοὶ τῶν μὲν μανίην ἀποτρέψατε γλώσσης,
ἐκ δ' ὄσιων στομάτων καθαρὴν ὄχετεύσατε πηγήν
καὶ σέ, πολυμνήστη λευκώλενε παρθένε Μοῦσα,
ἀντομαι, ὃν θέμις ἐστὶν ἐφημερίοισιν ἀκούειν,
πέμπε παρ' Εὐσεβίης ἐλάουντ' εὐήνιον ἄρμα.
Mas deuses, desviai a loucura de minha língua,
e de bocas sagradas fazei confluir uma fonte pura,
e a ti, Musa atraente, virgem de braços cônscios,
rogo, do que é justo aos efêmeros ouvir,
enviares por Piedade o carro de rédeas dóceis.⁸¹

Outra ilustração que parece ser utilizada apenas por Píndaro e Baquílides está relacionada à *ἄρμα* ou *δίφρος* (“carruagem”) das Musas. Píndaro fala sobre a carruagem das deusas em duas de suas *Odes Ístmicas*, e em um momento das *Odes Olímpicas*. Em uma passagem das *Odes Píticas*, Píndaro descreve a

⁷⁸ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.9-14. Trad. Svarlien, 1991.

⁷⁹ PÍNDARO. *Odes Ístmicas*, ode 8 v.5-6. Trad. Svarlien, 1990.

⁸⁰ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.176. Trad. Svarlien, 1991.

⁸¹ EMPÉDOCLES. *Fragmento 3*, v.8. Fragmentos e Testemunhos, parte 1. Tradutores Jean-Claude Picot, Xavier Gheerbrant, Fernando Santoro. Anais de Filosofia Clássica, v.6, n.11, 2012.

carruagem das deusas com quatro cavalos.⁸² Baquílides fala da carruagem de Calíope em um trecho dos *Epinícios*.

εἴην εύρησιεπής ἀναγεῖσθαι
πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφρῳ:
τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφής δύναμις
ἔσποιτο.

May I be a suitable finder of words as I move onward in the Muses' chariot; may boldness and all-embracing power attend me.⁸³

πέποιθα ξενίᾳ προσανεῖ Θώρακος, ὅσπερ ἐμὰν ποιπνύων χάριν
τόδ' ἔξευξεν ἄρμα Πιερίδων τετράορον,
φιλέων φιλέοντ', ἄγων ἄγοντα προφρόνως.

I trust in the gentle friendship of Thorax; he made busy efforts for my sake, and yoked this four-horse chariot of the Pierian Muses, a friend for a friend, going gladly arm in arm.⁸⁴

λευκώλενε Καλλιόπα,
στᾶσον εὐποίητον ἄρμα
αὐτοῦ

White-armed Calliope, stop your well-made chariot right there⁸⁵

Ainda que Aristófanes mencione as Musas várias vezes ao longo de suas obras, o autor não apresenta descrições das deusas, seja da voz, da dança ou de características físicas/visuais. O mais próximo de uma caracterização aparece em *As Rãs*, na qual o autor fala das Musas “de bela lira”. Mesmo nesse caso, a descrição se refere a um adereço das deusas, e não trata de um atributo físico que faça parte delas. Platão, por sua vez, apresenta descrições apenas sobre o canto e a voz das Musas.

ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι
καὶ κεροβάτας Πὰν ὁ καλαμόφθογγα παίζων:

Por isso gozo da estima das Musas de belas liras, e de Pã de pés de cabra, que se delicia com o toque da flauta.⁸⁶

ΣΩ. Ἀγετε δή, ὦ Μοῦσαι, εἴτε δι' φόδης εἰδος λίγειαι,
εἴτε διὰ γένος μουσικὸν τὸ Λιγύων ταύτην ἔσχετ' ἐπωνυμίαν
Sócrates: invoco-vos, Musas de canto cristalino, quer este epíteto vos venha da suavidade do vosso canto, quer da vocação musical do povo lígio⁸⁷

⁸² PÍNDARO. *Odes Ístmicas*, ode 2, v.2 (δίφρον); ode 8, v.61 (ἄρμα). *Odes Olímpicas*, ode 9, v.81. *Odes Píticas*, ode 10, v.65.

⁸³ PÍNDARO. *Odes Olímpicas*, ode 9, v.80-83. Trad. Svarlien, 1990.

⁸⁴ PÍNDARO. *Odes Píticas*, ode 10, v.64-66. Trad. Svarlien, 1990.

⁸⁵ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 5, v.176-178. Trad. Svarlien, 1991.

⁸⁶ ARISTÓFANES. *As Rãs*, v.229-230. Trad. Silva, 2014.

Por fim, pontuo aqui caracterizações ou atributos das Musas que aparecem apenas uma vez em certa obra ou autor, sendo mais exceção do que regra. Em suas odes, Píndaro descreve a Musa como *πότνια* (“rainha”),⁸⁸ e fala da deusa com *ἀδύπνοος* (“respiração doce”).⁸⁹ Nos *Epinícios* de Baquílides, encontramos a ilustração das Musas utilizando *φοινικοκραδέμνοις* (“véus carmesim”).⁹⁰ Na tragédia *Reso*, Eurípides fala da Musa *ἀκηράτων κόλπων* (“de ventre virgem”), da *νύμνοποιοῦ θεᾶς Μούσης* (“deusa Musa que faz hinos”), e da Musa que tem *σοφοῖς τιμὰς* (“honra entre os sábios”).⁹¹ Nas comédias de Aristófanes, o autor menciona a Musa *κομψοπρεπῆ* (“engenhosa”), a *Μῆτρα Λάκαινα* (“Musa espartana”), e a *Μοῦσα λοχμαία* (“Musa dos bosques/rústica”).⁹² Em Platão, encontramos a *μούσῃ φιλοσόφῳ* (“musa filosófica”), e a descrição do amor belo e celestial da musa Urânia, e do amor popular da musa Polimínia.⁹³

Variações nas características visuais e auditivas atribuídas às Musas

Nas menções às Musas apresentadas anteriormente, em vários trechos o nome das deusas é seguido por algum tipo de atributo, seja físico, em relação aos seus dons, ou ainda sobre algum adereço que ilustre a imagem das divindades. Ao analisar as aparições das Musas nos poemas homéricos, Penelope Murray trabalha com a perspectiva da presença incorpórea das deusas.⁹⁴ Para Murray, as Musas possuem pouca existência física nas epopeias homéricas, aparecendo em

⁸⁷ PLATÃO. *Fedro*, seção 237a. PLATÃO. *Fedro ou da Beleza*. Tradução e Notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

⁸⁸ PINDARO. *Odes Nemeias*, ode 3, v.1.

⁸⁹ PINDARO. *Odes Olímpicas*, ode 13, v.22.

⁹⁰ BAQUÍLIDES. *Epinícios*, ode 13, v.189.

⁹¹ EURÍPIDES. *Reso*, versos 352, 652 e 891, respectivamente.

⁹² ARISTÓFANES. *As Nuvens*, v.1030; *Lisístrata*, v.1298; *As Aves*, v.737, respectivamente.

⁹³ PLATÃO. *Filebo*, seção 67b; *O Banquete*, 187d-e, respectivamente.

⁹⁴ MURRAY, Penelope. *The Muses: creativity personified?* In: STAFFORD, Emma; HERRIN, Judith. *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium*. London/New York: Routledge, 2017, p.147-160.

forma física apenas uma vez para Tâmiris na *Ilíada*. As Musas também são mencionadas lamentando no funeral de Aquiles, episódio que destaca a voz das deusas capazes de comover todos os argivos e fazê-los chorar, mas nada é falado sobre a aparência das deusas. Nas invocações de Homero as Musas, há pouco senso de “personificação”, já que não é mencionada aparência ou quaisquer atributos das Musas. Murray traz o pensamento de Rosemary Harriott,⁹⁵ que discorre sobre a diferença entre Homero e autores posteriores quanto à presença de descrições ou atributos visuais referentes às Musas. Segundo Harriott, quando a Musa é invocada, ela pode ser honrada com seus títulos ou com uma descrição complementar. Ainda que o propósito do poeta ou da obra não seja informativo, encontramos descrições que ilustram a imagem das deusas. Nos casos em que a descrição é fortemente visual, é razoável assumir que o poeta tem uma imagem mental da Musa. Em Homero parece não existir preocupação em descrever precisamente a aparência das deusas, visto que nos episódios em que o *aedo* anuncia a presença delas, nada é dito a respeito da imagem, fisionomia, formas, trajes ou outros aspectos visuais das Musas.

Na *Teogonia*, Hesíodo fornece descrições e atributos físicos e/ou visuais das Musas. Logo no início da obra, o poeta faz um relato imagético das deusas no monte Hélicon, onde dançam com pés macios de forma adorável, e cantam com uma linda voz.

μουσάων Ἐλικωνιάδων ἀρχόμεθ' ἀείδειν,
αἴθ' Ἐλικῶνος ἔχουσιν ὅρος μέγα τε ζάθεόν τε
καὶ τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
ὅρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος,
καὶ τε λοεσσάμεναι τέρενα χρόα Περμησσοῖο
ἢ Ἰππου κρήνης ἢ Ὄλμειοῦ ζαθέοιο
ἀκροτάτῳ Ἐλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο
καλούς, ἴμερόεντας: ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
Pelas Musas do Hélicon começemos a cantar,
elas que o Hélicon ocupam, monte grande, numinoso,
em volta de fonte violácea com pés macios
dançam, e do altar do mui possante filho de Crono;
tendo a pele delicada no Permesso banhado,
na fonte do Cavalo ou no Olmeio numinoso,

⁹⁵ MURRAY, 2017, p.151.

no cimo do Hélicon compõem danças corais belas, desejáveis, e fluem com os pés.⁹⁶

Murray destaca que nas descrições hesiódicas das Musas, em especial na passagem em que é narrado o nascimento das deusas,⁹⁷ as Musas são totalmente antropomorfizadas. “They are presented as the archetypal female chorus, with much emphasis on the loveliness of their voices and the sound of their feet as they dance”,⁹⁸ as Musas são retratadas de forma virginal, com grande beleza, e associadas à natureza.

Como foi visto, nas epopeias do período arcaico, a maioria das caracterizações das Musas se baseia em quesitos relacionados à voz ou dança, como os pés dançantes das deusas descritos por Hesíodo. Já em autores posteriores, principalmente Píndaro e Baquílides, a descrição das Musas aparece de forma mais visual, dando-lhes atributos físicos como olhos e cabelos de cor violeta (e/ou associados às flores chamadas “violetas” de diferentes maneiras, assim como acessórios dourados e tiaras. Píndaro e Baquílides chegam a falar das Musas utilizando carruagem. Parece ser mais fácil construir a imagem visual e aparência detalhada das Musas a partir dos textos posteriores ao período arcaico (ou que datam do final dele), do que na literatura arcaica propriamente. Vale lembrar que existem exceções, como Teógnis e Simônides, e alguns trechos dos Hinos Homéricos e de Hesíodo, já citados acima. Além disso, os autores mais tardios não deixaram de falar dos aspectos vocais e dançantes das Musas. Entretanto, o que se observa a partir do exame realizado neste estudo, é que tais autores parecem ter acrescentado ou enfatizado outras descrições visuais, que podem ter possibilitado a construção mais detalhada e/ou vívida de imagens visuais das Musas.

As representações iconográficas das Musas na antiguidade podem ser encontradas em cerâmica, estátuas em pedra ou bronze, estatuetas em pedra,

⁹⁶ HESÍODO. *Teogonia*, v.1-8 (Perseus). Trad. Werner, 2013.

⁹⁷ HESÍODO. *Teogonia*, v.60-80.

⁹⁸ MURRAY, 2017, p.152.

bronze ou terracota, estelas funerárias, moedas, mosaicos e murais.⁹⁹ O presente estudo tem como foco fontes iconográficas produzidas na Grécia e em Roma, entre os séculos VI a.C. e II d.C.

A partir de diversas análises da iconografia das Musas ao longo dos séculos realizadas por diferentes pesquisadores contemporâneos, foi possível notar alguns atributos e símbolos dedicados a cada musa. Entre os símbolos mais conhecidos e frequentes, podemos listar para cada deusa: Calíope – pergaminho e tábua para escrita; Clio – rolo de pergaminho e tábua para a escrita; Érato – lira; Euterpe – flauta; Melpômene – máscara de tragédia, bastão, faca e botas de couro (tradicionalmente utilizadas por atores trágicos); Polímnia – geralmente representada em uma posição pensativa ou meditativa; Terpsícore – lira; Tália – máscara cômica e cajado de pastor; Urânia – globo terrestre, compasso e vestes azul ou com estrelas. Tais atributos, contudo, são variáveis, podendo ou não aparecer nas representações das deusas. Outros símbolos também podem ser encontrados na iconografia, mas com menor recorrência ou expressividade.

Na imagem abaixo (Fig. 2), podemos ver uma representação das Musas com seus devidos atributos em um sarcófago romano em relevo, datado do século II d.C. A peça foi encontrada em 1698 sob as ruínas de um vinhedo, perto da Via Ostiense (Roma).

⁹⁹ CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. A arte das Musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga. *Classica - revista brasileira de estudos clássicos*, v.34, p.173-185, 2021. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/49>. Acesso em: 13 nov. 2024.



Figura 2. Artista desconhecido, “Sarcófago das Musas”, séc. II d.C. Relevo em Mármore, Acervo: Museu do Louvre, Paris¹⁰⁰.

O painel superior retrata uma cena de banquete em que, provavelmente, um dos personagens represente o falecido. Já no painel inferior estão representadas as nove Musas,¹⁰¹ da esquerda para a direita, com os seguintes atributos (ou ausência deles):

1. Calíope lendo um rolo de papiro ou pergaminho;
2. Tália segurando uma máscara cômica;
3. Terpsícóre sem atributos;
4. Euterpe segurando um aulo;
5. Políminia sem atributos;
6. Clio segurando uma tabuinha;
7. Erato segurando uma cítara;
8. Urânia com um globo aos seus pés;
9. Melpômene usando uma máscara trágica.

¹⁰⁰ RIBEIRO JR., Wilson A. *O relevo das musas*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: greciantiga.org/img.asp?num=0346. Acesso em: 13 nov. 2024.

¹⁰¹ “Acreditava-se, desde o século -IV, que a prática das letras e da filosofia, i.e., o constante relacionamento com as musas, assegurava a saúde da alma e facilitava a passagem para o outro mundo. Essas ideias tiveram grande influência na arte funerária romana entre os séculos II e IV”. RIBEIRO JR. Disponível em: <greciantiga.org/img.asp?num=0346>. Acesso em: 13 nov. 2024.

Representações visuais das Musas não eram inexistentes no período arcaico. Desde a poesia épica, já existia a intenção de antropomorfizar as Musas, como quando Hesíodo fala das deusas dançando com seus pés macios. Também existe a representação das Musas de forma antropomórfica na iconografia do período arcaico. A título de exemplo, podemos ver a antropomorfização das Musas e de outros deuses no chamado “dinos de Sophilos”: trata-se de um recipiente de vinho feito de cerâmica, com decoração de figura negra, datado aproximadamente em 580 - 570 a.C., que é atribuído à oficina do ateniense Sophilos e que atualmente se encontra no Museu Britânico em Londres (Fig. 3 e 4). Nesse vaso arcaico, é ilustrado a cena das Musas e de outros deuses dirigindo-se para o casamento de Peleus e Tétis.

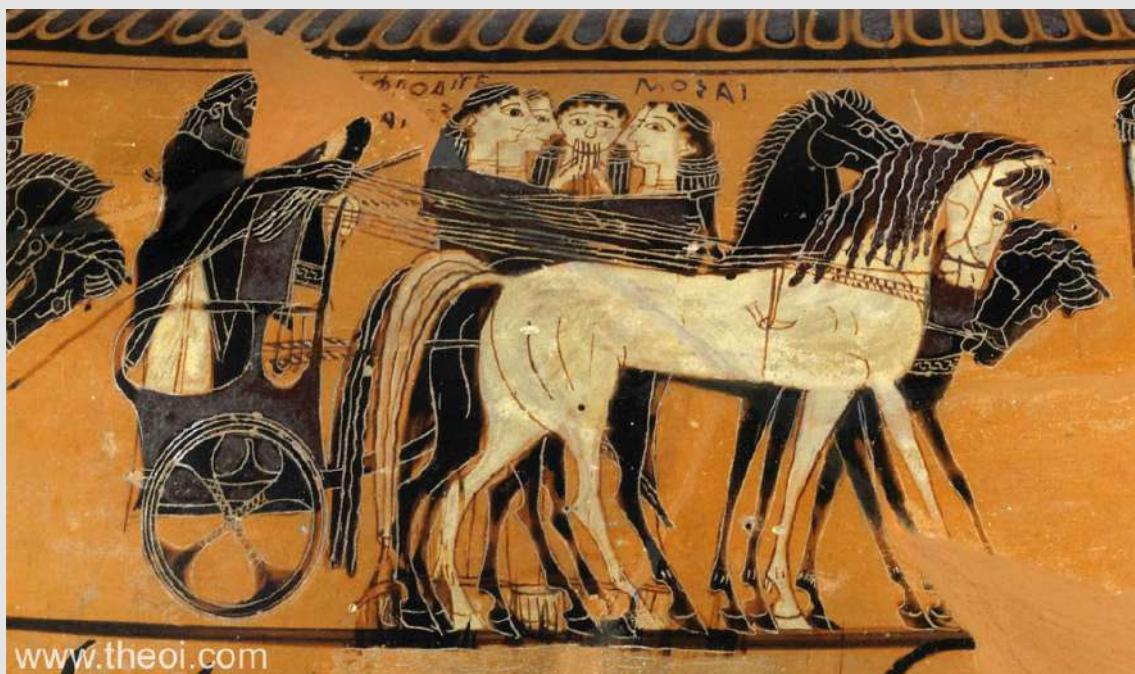


Figura 3. Assinado por Sophilos, “Ares, Afrodite e as Musas”, séc. VI a.C. Cerâmica de figuras negras, Acervo: Museu Britânico, Londres¹⁰².

¹⁰² Disponível em: <<https://www.theoi.com/Gallery/K20.11A.html>>. Acesso em: 14 set. 2020.



Figura 4. Assinado por Sophilos, “Hermes, Apolo e as Musas”, séc. VI a.C. Cerâmica de figuras negras, Acervo: Museu Britânico, Londres¹⁰³.

As figuras acima ilustram lados diferentes do mesmo vaso. Na Figura 1, vemos a imagem de Ares, Afrodite e cinco Musas. A terceira Musa deste grupo, posicionada entre suas irmãs, parece estar tocando um conjunto de flautas, além de ser a única figura voltada para a frente na pintura. Na Figura 2, os deuses Hermes e Apolo cavalgam em uma carroça puxada por quatro cavalos, Hermes segurando as rédeas e Apolo uma lira. Três (ou possivelmente quatro) Musas caminham ao lado da carroça, ligeiramente a frente dos deuses.

Ainda que o vaso seja do período arcaico e ilustre as Musas, o que permite pensar que já existia a intenção de representar as deusas através de imagens nesse período, a representação mostrada é de Musas muito parecidas uma com as outras. Não parece existir nenhum atributo específico ou algum aspecto diferencial que faça distinção das Musas entre si (excetuando a Musa que toca a flauta), ou em relação com outras deusas, ou até mesmo com mulheres mortais. Na literatura do período clássico, encontramos descrições mais visuais, como a

¹⁰³ Disponível em: <<https://www.theoi.com/Gallery/K20.11B.html>>. Acesso em: 14 set. 2020.

cor “violeta” dos cabelos e olhos, mas é pertinente pensar que essas descrições também aparecem para falar de outras deusas ou mulheres.

Entre as representações iconográficas das Musas, é possível destacar suas aparições relacionadas ao mito de Tâmiris, um poeta ou aedo trácio conhecido por ter desafiado as Musas, afirmado ser superior as deusas e disposto a provar suas habilidades, e assim cometendo a *hybris*. Porém, ao perder a contenda, acabou castigado pelas deusas, cego, sem voz para o canto e sem saber tocar a cítara. A primeira menção a Tâmiris ocorre na Ilíada de Homero (II.591-600), na qual é relatado o desafio entre poeta e deusas. A contenda também é retratada na peça Thamyras de Sófocles, possivelmente encenada em 460 a.C.¹⁰⁴. O motivo e o castigo de Tâmiris podem ser interpretados de duas formas. A primeira defende que o poeta desafia as Musas por acreditar que suas habilidades são mérito próprio, de forma que seu canto e seu conhecimento da arte da cítara tenham sido adquiridos sem a influência das deusas e, com isso, o Tâmiris não deva nada a elas.

οἱ δὲ Πύλον τ’ ἐνέμοντο καὶ Ἀρήνην ἐρατεινὴν
καὶ Θρύον Ἀλφειοῖο πόρον καὶ ἐῦκτιτον Αἰτὺ
καὶ Κυπαρισσήντα καὶ Ἀμφιγένειαν ἔναιον
καὶ Πτελεὸν καὶ Ἔλος καὶ Δώριον, ἐνθά τε Μοῦσαι
ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήικα παῦσαν ἀοιδῆς
Οἰχαλίηθεν ιόντα παρ’ Εύρύτου Οἰχαλιῆος:
στεῦτο γάρ εὐχόμενος νικησέμεν εἴ περ ἀν αὐταῖ
Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο:
αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν
εσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν:
Os que habitavam Pilos e a agradável Arena,
Tríon, travessia do Alfeu, e o bem fundado Épi;
eles que habitavam Ciparisseis e Anfigeneia,
Ptéleo e Helo e Dórión, lá onde as Musas
encontraram Tâmiris, o Trácio, e o canto lhe calaram,
vindo da Ecália, de casa de Êurito, o Ecálio –
pois ufanara-se ele de as vencer, se contra ele cantassem
as Musas, filhas de Zeus detentor da égide;

¹⁰⁴ CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. *Do encanto à hybris: Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em <<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30849>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

mas elas na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram o canto sortílego, fazendo esquecer a arte da lira¹⁰⁵.

Já a outra interpretação presume que Tâmiris é castigado não por acreditar que seu exercício de aedo poderia ser feito sem total auxílio das Musas. Ele não nega a necessidade da influência da deusa: seu castigo veio por se proclamar superior a elas. O episódio de Tâmiris serve de exemplo tanto para que os aedos endossem e prestem as devidas reverências às Musas, quanto para os mortais que devem sempre respeitar e temer os deuses. Segundo o Luis Krausz, era comum em cerâmicas do século V a.C. a representação de competições poéticas nos santuários das Musas¹⁰⁶. A mais antiga de que se tem conhecimento é uma hídria de 470 a.C., analisada por Jean Marcadé (Fig. 5, 6, 7 e 8).

¹⁰⁵ HOMERO. *Iliada*, canto II, verso 591-600. Trad. Lourenço, 2013.

¹⁰⁶ KRAUSZ, 2007, p.149-151.

De acordo com Marcadé, a contenda entre Tâmiris e as Musas é representada em um santuário das deusas, o que pode ser indicado pelas imagens da palmeira, pelo altar com volutas e pela coluna com um tripé, além dos três monumentos esquemáticos às Musas, chamados xoana, ao fundo. O santuário seria a céu aberto, possivelmente no Hélicon, contudo, também pode ser interpretado como um santuário de Apolo. Observa-se ainda a presença de um troféu, destinado ao vencedor da disputa. Na cerâmica, uma das cenas mais retratadas do desafio de Tâmiris é o exato momento da competição em que o



poeta se encontra entre as deusas tocando seu instrumento. Uma dessas representações pode ser vista no fragmento de píxide que se encontra no Museu Nacional de Atenas, datado de 425 a 375 a.C. (Fig. 9 e 10).

Figura 5. Hídria de figuras vermelhas, 470 a.C.¹⁰⁷

Figura 6. Hídria de figuras vermelhas, 470 a.C.¹⁰⁸



¹⁰⁷ MARCADÉ, Jean. Une représentation précoce de Thamyras et les Muses dans la céramique attique a figures rouges. *Révue Archéologique*, 1982, p.224-225.

¹⁰⁸ MARCADÉ, 1982, p.224-225.

Figura 7. Hídria de figuras vermelhas, 470 a.C.¹⁰⁹

Figura 8. Hídria de figuras vermelhas, 470 a.C.¹¹⁰



Figura 9. À maneira do pintor de Mídias, séc. V e IV a.C. Píxide de figuras vermelhas, Acervo: Museu Nacional de Atenas¹¹¹.

¹⁰⁹ MARCADÉ, 1982, p.224-225.

¹¹⁰ MARCADÉ, 1982, p.224-225.

¹¹¹ CARDERARO DOS SANTOS, 2015, p.CLXXXIII.



Figura 10. À maneira do pintor de Mídias, séc. V e IV a.C. Píxide de figuras vermelhas, Acervo: Museu Nacional de Atenas (detalhe).

Segundo a análise de Lidiane Carderaro dos Santos, no canto esquerdo pode-se ver Musaio segundando uma harpa e Apolo, logo abaixo, com uma coroa de louros. As quatro figuras femininas no centro da peça são as Musas, em pé a esquerda uma Musa segura um manto sobre seus ombros, abaixo outra Musa sentada com um rolo de papiro aberto nas mãos, a terceira Musa está sentada com uma coroa de louros na mão esquerda, e a última Musa está com uma lira nas mãos¹¹². No canto direito encontra-se Tâmiris, sentado com uma cítara na mão esquerda e o plectron na mão direita, vestindo um chitonisco (chiton curto). De acordo com José Roberto de Paiva Gome, a expressão facial de Tâmiris revela espanto, podendo ser interpretada como o reconhecimento do poeta de sua derrota¹¹³. Outro momento da contenda é retratado em uma hídria de figuras vermelhas, datada entre 475 e 425 a.C., presente no Museu Ashmolean de Oxford (Fig. 11).

¹¹² CARDERARO DOS SANTOS, 2015, p.198.

¹¹³ PAIVA GOMES, José Roberto de. A inter-relação entre Arqueologia e História e a construção de um discurso imagético. *NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo*, v.14, n.1, 2022, p.62.



Figura 11. Grupo de Polignoto, séc V a.C. Hidria de figuras vermelhas. Acervo: Ashmolean Museum, Oxford¹¹⁴.

De acordo com a análise apresentada José Roberto de Paiva Gome¹¹⁵, a cena retrata o momento da derrota de Támiris, em que o poeta em um gesto típico atribuído ao derrotado em competições musicais, joga ao chão seu instrumento, uma cítara trácia. À esquerda de Támiris está sua mãe Argóiphe, com as mãos levadas à cabeça, em sinal de lamento pelo destino e punição do filho. Já à direita vê-se uma Musa voltada para Támiris, trazendo na mão uma lira de sete cordas. Em uma hídria datada de 475 a 425 a.C. e atribuída ao Pintor da Fiale, hoje encontrada no Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, encontra-se mais uma representação da disputa (Fig. 12).

¹¹⁴ CARDERARO DOS SANTOS, 2015, p.CLXVI.

¹¹⁵ PAIVA GOMES, 2022, p.65.



Figura 12. Pintor da Fiale, 475-425 a.C. Hidria de figuras vermelhas. Acervo: Museu Gregoriano Etrusco, Vaticano¹¹⁶.

Na hídria temos a representação de duas Musas à esquerda, de Tâmiris no centro e de sua mãe, Argíope, à direita. Carderaro dos Santos assinala as vestimentas tráctias de Tâmiris, enquanto segura em gesto de execução uma cítara trácia ou lira na mão esquerda e o plectron na mão direita. Já Argíope de cabelos brancos e com uma coroa de louros na mão direita, aparece estar coroando seu filho, o que nos leva a acreditar que o momento representado antecede a competição¹¹⁷. Krausz, por sua vez, destaca na hídria as três xoana no alto, ao fundo, que seria a representação do templo das Musas. Para além das representações de mitos, as Musas também aparecem sozinhas na iconografia antiga, como pode ser visto abaixo (Fig. 13 e 14).

¹¹⁶ CARDERARO DOS SANTOS, 2015, p.CLXVII.

¹¹⁷ CARDERARO DOS SANTOS, 2015, p.77.



Figura 13. Pintor de Hesíodo, “Musa afinando duas cítaras”, 470 – 460 a.C. Cálice ático de figuras vermelhas e fundo branco, Acervo: Museu do Louvre, Paris¹¹⁸.

¹¹⁸ RIBEIRO JR., Wilson A. Musa afinando duas cítaras. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/img.asp?num=0848. Acesso em: 23 nov. 2024.



Figura 14. Pintor de Aquiles, “Musa com cítara”, 440 – 430 a.C. Lécito ático de figuras vermelhas e fundo branco, Acervo: Coleções Estatais de Antiguidades, Munique¹¹⁹.

Considerações finais

A presente pesquisa procurou contribuir para a compreensão histórica das Musas, figuras tão icônicas da cultura grega antiga. Para tal, foram abordados diferentes aspectos que envolvem a representação dessas divindades, incluindo seus nomes, as funções a elas atribuídas, suas descrições e atributos característicos, além das variações mitológicas presentes em suas narrativas. O principal resultado deste estudo reside na consciência de que as Musas foram

¹¹⁹ “Uma das musas, sentada ao pé do Monte Hélikon, toca a cítara. A posição do corpo e dos dedos da mão esquerda sugerem que uma melodia está em execução. As inscrições estão visíveis: na parte inferior direita da figura, ΕΛΙΚΟΝ, ‘Hélico’; na parte superior esquerda, ΑΧΕΙΟΠΕΙΘΗΣ ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΜΑΧΟ, ‘Axiopites, filho de Alcímaco, é bonito’”. RIBEIRO JR., Wilson A. Musa com cítara. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/img.asp?num=0205. Acesso em: 23 nov. 2024.

concebidas de maneira plural, dinâmica e variável na cultura grega antiga, em vista da diversidade detectável nas invocações e caracterizações das Musas em obras literárias e iconográficas entre os séculos IV a.C. e II d.C.

Tendo em vista tantos dados, obras, fragmentos, citações e caracterizações; o que pode ser inferido quando pensamos na representação das Musas? Primeiro, é possível afirmar que as Musas estão presentes em parte significativa da literatura grega arcaica e clássica. Segundo, as Musas recebem representações iconográficas, descrições e características que refletem a prática antropomórfica presente na cultura da época. E terceiro, é possível pensar que tais descrições mudam com o passar do tempo e com a mudança do cenário literário e artístico.

Ao comparar as caracterizações atribuídas às Musas nas fontes citadas neste trabalho, nota-se que não só a frequência de aparição das caracterizações aumenta de acordo com o passar do tempo, como também a variação das características. Como já foi assinalado, nas obras literárias arcaicas as caracterizações e descrições das Musas (salvo algumas exceções) ou referem-se a esfera do canto, ou são inexistentes. Já na transição entre os períodos arcaico e clássico, as caracterizações surgem com maior frequência e variedade, englobando atributos visuais e auditivos. Mas é no período clássico que nos deparamos com o maior número de descrições e representações das Musas em obras literárias.

Um dos aspectos mais notórios da religião e mitologia gregas repousa em sua dimensão inclusiva de todas as variantes de uma mesma história. Isto é, um único deus ou herói, ou neste caso as Musas, podem ter diferentes mitos de origem, genealogias distintas, e variações nas histórias. Ainda assim, nenhuma versão exclui outra; nenhuma história é mais verdadeira ou falsa do que outra. As Musas são filhas de Zeus e da Memória, mas também podem ser filhas de Urano e Gaia. Podem ter nascido na Pieria, ou ter origem na Trácia. Pode ter sido uma única Musa detentora de todos os saberes relacionados às artes e à memória, ou

nove irmãs que dividiam os aspectos das artes entre si, ou ainda, três irmãs que refletiam as fases da lua. Elas podem ter sido as deusas responsáveis por todo o saber dos fatos da história do mundo, ou aparecer apenas para inspirar o canto e as habilidades instrumentais dos poetas, aedos e rapsodos. Podem também ter tido seu lugar em Delfos como deusas da divinação ao lado de Apolo, ou ainda, serem relacionadas ao ensino nas escolas da Grécia Clássica. Por fim, podem ter se tornado um arquétipo de divindades inspiradoras, concedendo aos pensadores gregos a liberdade de utilizarem as Musas da forma que melhor fosse conveniente. Essa ou aquela história, esse ou aquele mito, não se anulam ou se contradizem. Não empobrecem a imagem das deusas, nem as tornam menos confiáveis ou relevantes. Tal pluralidade na forma de enxergar seus mitos consiste em uma fração da beleza que integra a cultura grega. Estudar a mitologia grega é entrar em um mundo de infinitas possibilidades, de belezas adversas, de criatividade sem limites.

A presença das Musas em obras literárias e iconográficas que transcendem séculos é um dos aspectos que revelam a constância das deusas no imaginário e na cultura dos gregos. O encontro entre deuses e mortais é mostrado como algo raro e especial, mas nem por isso os aedos e poetas deixam de narrar seu encontro com as Musas e a sua iniciação no mundo das artes. Também não deixam de invocar as deusas para pedir-lhes o dom do canto, ou agradecer os dons recebidos delas.

Preservando seu lugar de deusas das artes, as Musas se transformaram e adequaram àquilo que demandava a sociedade grega (ou os setores da sociedade aos quais remetem as obras literárias consideradas nesse estudo). Eternas companheiras dos aedos, poetas e escritores, as Musas foram imortalizadas no imaginário da sociedade ocidental.

Recebido em: 24/12/24 - Aceito em: 03/02/25

Referências bibliográficas

Edições e traduções das fontes

Álcman

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca: Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar*. London: William Heinemann, 1922. v.1. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/LyraGraeca1B.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

LOURENÇO, F. (org.) *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Livraria Cotovia, 2006.

Aristófanes

ARISTÓFANES. *A greve do sexo Lisístrata*. Trad. Millôr Fernandes. Organização da coleção Ana Mariza Filipouski. Porto Alegre: LePM, 2003.

ARISTÓFANES. *As Rãs*. Trad. Silva, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/31788>. Acesso em: 09 maio 2018.

ARISTÓFANES. *As Vespas, As Aves, As Rãs*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004. Disponível em: <https://historiagam.files.wordpress.com/2012/08/as-nuvens-aristc3b3fan1.pdf>. Acesso em: 11 mar. 20.

ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas Maria de Fátima Silva. São Paulo: Annablume editora/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/rãs>. Acesso em: 09 maio 2018.

ARISTOPHANES. *Clouds. The Comedies of Aristophanes*. William James Hickie. London: Bohn, 1853.

ARISTOPHANES. *The Complete Greek Drama*. Trans. Eugene O'Neill Jr. New York: Random House, 1938. v.2.

Aristophanes with the English Translation of Benjamin Bickley Rogers. v.1. London: William Heinemann, 1926.

Aristóteles

ARISTOTLE. Art of Rhetoric. Translated by J. H. Freese. v.22. Cambridge: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1926.

Arquíloco

RIBEIRO JR., W.A. Arquíloco: Seleção de fragmentos. São Carlos: Portal Graecia Antiqua. Disponível em: <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0285>. Acesso em: 28 jul. 2020.

Baquílides

BACCHYLIDES. Odes. Trad. Diane Arnson Svarlien, 1991. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0064>. Acesso em: 06 jul. 2018.

BACCHYLIDES. The Poems and Fragments. Edited with introduction, notes, and prose translation by Sir Richard C. Jebb. Cambridge: University Press, 1905.

BAQUÍLIDES. Odes e Fragmentos. Tradução do grego, introdução e comentário Carlos A. Martins de Jesus. São Paulo: Annablume editora/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/odes_e_fragmentos. Acesso em: 29 jun. 2020.

Empédocles

EMPEDOCLES. Fragments and Commentary. Ed. and trans. Arthur Fairbanks. London: K. Paul, Trench, Trubner, 1898, p.157-234.

EMPÉDOCLES. Fragmentos e Testemunhos, parte 1. Tradutores Jean-Claude Picot, Xavier Gheerbrant, Fernando Santoro. Anais de Filosofia Clássica, v.6, n.11, 2012.

The fragments of Empedocles. Translated into english verse by William Ellery

Ésquilo

AESCHYLUS. English translation by Herbert Weir Smyth. v.1. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

Estesícoro

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca: Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar.* v.2. London: William Heinemann, 1922. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/LyraGraeca1B.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

The remains of Stesichorus. Trans. Edward Thomas F. Bromhead. M.A, Camb. - F.R.S. Lond. and Edinb, 1849.

Eurípides

EURIPIDES. English translation by David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

EURIPIDES. The Complete Greek Drama. Edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. v.1. New York. Random House, 1938.

EURIPIDES. The Plays of Euripides. Translated by E. P. Coleridge. v.I. London: George Bell and Sons, 1891.

EURIPIDES. The Tragedies of Euripides. Translated by T. A. Buckley. London: Henry G. Bohn, 1850.

SAIS, Lilian Amadei. Reso, de Eurípides. (Dissertação de Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

TORRANO, JAA. A Tragédia Reso de Eurípides. Fragmentum, v.1, n.38, Laboratório Corpus: UFSM, jul./set. 2013.

TORRANO, Jaa. As Fenícias, de Eurípides. Codex – Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v.4, n.2, p.112-181, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/5346>. Acesso em: 05 mar. 2020.

Hesíodo

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Organização e tradução por C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

EVELYN-WHITE, Hugh G. *Hesiod, the Homeric hymns, and Homerica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1914.

Hinos Homéricos

Hinos homéricos. RIBEIRO JR, W. A. (org.). Tradução, notas e estudo E. B. da Rosa, F. B. dos Santos, F. R. Marquetti, M. C. C. Dezotti, M. L. G. Massi, S. M. S. de Carvalho e W. A. Ribeiro Jr. São Paulo: UNESP, 2010.

Homero

HOMERO. *Ilíada*. Tradução F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução H. de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

HOMER. *The Iliad*. English Translation by A.T. Murray. Cambridge, MA.: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1924.

HOMER. *The Odyssey*. English Translation by A.T. Murray. Cambridge, MA.: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1919.

Íbico

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca: Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar*. v.2. London: William Heinemann, 1922. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/LyraGraeca1B.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Pausâncias

PAUSANIAS. *Pausanias Description of Greece*. Trad. W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A. Cambridge, MA: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1918.

Píndaro

PINDAR. *Odes*. Trad. Diane Arnson Svarlien, 1990. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0162>. Acesso em: 06 jul. 2018.

PINDAR. *Pythian 4*. Trans. Steven J. Willett, 2001. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0223>. Acesso em: 06 jul. 2018.

PÍNDARO. *Epinícios e Fragmentos*. Introdução, tradução e notas Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

Platão

MOTA, Marcus. *Performance e inteligibilidade: traduzindo Íon, de Platão*. Annablume Clássica, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/24562>. Acesso em: 18 mar. 2020.

PLATÃO. *A República*. Organização Daniel Alves Machado. Brasília: Editora Kiron, 2012.

PLATÃO. *Fedro ou da Beleza*. Tradução e Notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

Safo

SAFO. *Fragmentos completos*. Trad. Guilherme G. Flores. São Paulo: Editora 34, 2020

Simônides

BROSE, Robert. Os fragmentos atenienses de Simônides: Um estudo das fontes epigráficas anteriores a 480 a. C. (Dissertação de Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

EDMONDS, John Maxwell. *Lyra Graeca: Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar.* v.2. London: William Heinemann, 1922. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/LyraGraeca1B.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Sófocles

SOPHOCLES. *The Oedipus at Colonus of Sophocles.* Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 1889.

Sólon

ANHALT, Emily Katz. *Solon the Singer: Politics and Poetics.* Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1993.

Timóteo

FEARN, David. Lyric reception and sophistic literarity in Timotheus' *Persae*. In: CURRIE, B. G. F. and RUTHERFORD, I. C., (eds.) *The Reception of Greek Lyric Poetry 600BC-400AD: Transmission, Canonization, and Paratext.* Proceedings of the Network for the Study of Archaic and Classical Greek Song. Leiden: Brill, 2015, p.1-39.

Estudos e comentários

AZEVEDO, Aline. Herança das Musas: música, memória e esquecimento. In: VIEIRA, Elisa Maria Amorim. *Sobre imagens, memórias e esquecimentos.* v.2. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016, p.125-139.

BOEDEKER, Deborah. Heroic Historiography: Simonides and Herodotus on Plataea. In: BOEDEKER, Deborah; SIDER, David. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire.* New York: Oxford University Press, 2001, p.120-134.

BOEDEKER, Deborah. Paths to Heroization at Plataea. In: BOEDEKER, Deborah; SIDER, David. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. New York: Oxford University Press, 2001, p.148-163.

BRANDÃO, J. L. A Musa e Homero. *Organon*, Porto Alegre, n.27, p.15–28, jul./dez. 1999. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30399/18838>. Acesso em: 20 ago. 2016.

BRANDÃO, Jacyntho L. A poesia como diegese. *Organon*, Porto Alegre, n.49, p.31-58, jul/dez. 2010.

BRANDÃO, Jacyntho L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BREMNER, Jan N. The theriomorphism of the major Greek gods. In: KINDT, J. (org.) *Animals in ancient Greek religion*. Londres: Routledge, 2020, p.102-125.

CALAME, Claude. Metaphorical travel and ritual performance in epinician poetry. In: AGÓCS, Peter; CAREY, Chris; RAWLES, Richard. *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p.303-320.

CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. A arte das Musas! Uma introdução às relações entre música e mito na Grécia Antiga. *Classica - revista brasileira de estudos clássicos*, v.34, p.173-185, 2021. Disponível em <<https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/49>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane Carolina. Do encanto à hybris: Representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos. (Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em <<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30849>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga*. Kléos, n.2/3, p.174-217, 1998/1999.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DETIENNE, Marcel. Os mestres da verdade na Grécia Arcaica. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ECKERMAN, Christopher C. Was Epinician Poetry Performed at Panhellenic Sanctuaries? *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n.52, p.338–360, 2012.

FINLEY, Moses. O mundo de Ulisses. Tradução Armando Cerqueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

GABRECHT, Ana. A atuação do aedo nos banquetes homéricos. *Caminhos da História*, Vassouras, v.7, n.1, p.69-92, jan./jun. 2011.

HALL, Jonathan. *A History of the Archaic Greek World, 1200-479 BC*. Oxford: Blackwell, 2006.

HARTOG, François. Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

HARTOG, François. O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

HARTOG, François. Os antigos, o passado e o presente. Organização José Otávio Guimarães, Tradução Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Universidade de Brasília, 2003b.

HAVELOCK, Eric. Prefácio a Platão. Tradução E. A. Dobránzsky. Campinas: Papirus, 1996.

HAVELOCK, Eric. *The Muse learns to write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

HEIDEN, Bruce. The Muses' uncanny lies: Hesiod, *Theogony* 27 and its translators. *American Journal of Philology*, 128, p.153-175, 2007.

IRWIN, M. Eleanor. Evadne, Iamos and Violets in Pindar's "Sixth Olympian". *Hermes*, 124. Bd., H.4, p.385-395, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4477161>. Acesso em: 03 maio 2020.

KIRK, G. S. *The Iliad: a commentary*. v.I. Cambridge: University Press, 1985-93.

KRAUSZ, Luiz S. *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: UnB, 2003.

LAKS, André. O duplo do rei: notas sobre os antecedentes hesiódicos do filósofo-rei. In: BLAISE, F.; LA COMBE, P.J. de; ROUSSEAU, P. (ed.). *Le métier du mythe: Lectures d'Hésiode. Cahiers de Philologie*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, p.83-91, 1998.

MALTA, André. *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*. São Paulo: Edusp, 2012.

MARCADÉ, Jean. Une représentation précoce de Thamyras et les Muses dans la céramique attique a figures rouges. *Révue Archéologique*, 1982.

MASLOV, Boris. The children of Mnemosyne: a contrastive metapoetics of Pindar and Bacchylides. *Philologia Classica*, v.11, fasc. 2, p.223-243, 2016a.

MASLOV, Boris. The genealogy of the Muses: an Internal Reconstruction of Archaic Greek Metapoetics. *American Journal of Philology*, p.411-446, 2016b.

MCHUGH, Kathleen Potthoff. The Muses and Creative Inspiration: Homer to Milton. (Master's Thesis of Arts in English). Florida: Department of Language and Literature, University of North Florida, 1993.

MINCHIN, Elizabeth. The poet appeals to his Muse: Homeric invocations in the context of epic performance. *The Classical Journal*, v.91, n.1, p.25-33, 1995.

MOJSIK, Tomasz. Between Tradition and Innovation: Genealogy, Names and the Number of the Muses. Translations Marcin Fijak. *AKME - Studia Historica*, set. 2011a.

MOJSIK, Tomasz. Muses and the gender of inspiration. *The Journal of Art and Science*, Sakarya University, 2008.

MOJSIK, Tomasz. Some reflections on the Muses and the cult of the dead. *Przegląd Humanistyczny*, n.2, 2013.

MOJSIK, Tomasz. The Muses and Sacrifice before Battle. In: BURLIGA, Bogdan (ed.). *Xenophon: Greece, Persia, and beyond*. Gdańsk University, 2011b, p.85-96.

MORAES, Alexandre Santos de. A Palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos. (Dissertação de Mestrado em História). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MURRAY, Penelope. The Muses: creativity personified? In: STAFFORD, Emma; HERRIN, Judith. *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium*. London/New York: Routledge, 2017, p.147-160.

NAGY, Gregory. The "Professional Muse" and Models of Prestige in Ancient Greece. *Cultural Critique*, n.12, p.133-143, 1989.

OBINK, Dirk. The Genre of Plataea: Generic Unity in the New Simonides. In: BOEDEKER, Deborah; SIDER, David. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. New York: Oxford University Press, 2001, p.65-85.

OLIVEIRA, Gustavo Junqueira Duarte. Identidade heroica e identidade da multidão na Ilíada. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n.2, p.134-151, 2013.

PAIVA GOMES, José Roberto de. A inter-relação entre Arqueologia e História e a construção de um discurso imagético. *NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo*, v.14, n.1, p.6–10, 2022. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/nearco/article/view/71806>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

RIBEIRO JR., Wilson A. Musa afinando duas cítaras. *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos. Disponível em: <greciantiga.org/img.asp?num=0848>. Data da consulta: Acesso em: 13 nov. 2024.

RIBEIRO JR., Wilson A. O relevo das musas. *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos. Disponível em: <greciantiga.org/img.asp?num=0346>. Acesso em: 13 nov. 2024.

RIBEIRO JR., Wilson A. Musa com cítara. *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos. Disponível em: <greciantiga.org/img.asp?num=0205>. Acesso em: 13 nov. 2024.

RUTHERFORD, Ian. The New Simonides: Toward a Commentary. In: BOEDEKER, Deborah; SIDER, David. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. New York: Oxford University Press, 2001, p.33-54.

SKARSOULI, Penelope. Calliope, a Muse Apart: Some Remarks on the Tradition of Memory as a Vehicle of Oral Justice. *Oral Tradition*, 21/1, p.210-228, 2006.

SMITH, William (ed.). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. v.2. London: John Murray printed by Spottiswoode and Co., New-Street Square and Parliament Street, 1849. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aentry%3Dmusae-bio-1>. Acesso em: 27 out. 2019.

SOMMERSTEIN, Alan. *Greek Drama and Dramatists*. London and New York: Routledge, 2002, p.1-32.

STEHLE, Eva. A Bard of the Iron Age and His Auxiliary Muse. In: BOEDEKER, Deborah; SIDER, David. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. New York: Oxford University Press, 2001, p.106-119.

TORRANO, JAA. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D' Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WEST, Martin. *Indo-European poetry and myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WHEELER, Graham. Sing, Muse...: the introit from Homer to Apollonius. *Classical Quarterly*, v.52, n.1, p.33-49, 2002.

Os mitos contra “a infâmia”: algumas considerações sobre os usos da mitologia na obra de Voltaire no contexto do combate aos abusos da religião

The myths against “the infamous”: some considerations regarding the uses of mythology in Voltaire’s work in the context of the combat against the abuses of religion

Laís Pazzetti Machado¹

Resumo

Sabe-se que o combate ao fanatismo religioso – ou, como ele o denominava, “*l’infâme*” – foi o grande combate da vida de Voltaire, uma luta à qual o filósofo dedicou a sua obra: disso dão testemunho os seus textos de teor filosófico, historiográfico, dramatúrgico, e até mesmo as correspondências trocadas com amigos. Neles, é possível ver uma variedade de recursos mobilizada para apontar os abusos da religião, desde fatos históricos até a análise de trechos de livros sagrados, especialmente no cenário da Europa cristã e moderna. Um desses recursos é nosso objeto de análise aqui, a saber, as apropriações de mitos gregos em uma linguagem anticlerical. Identificaremos como se forma a perspectiva voltairiana sobre mitos como os de Pandora, Psiquê e as Musas, mas nos ocuparemos principalmente do mito de Édipo, tal como aparece na peça *OEdipe*, feita por Voltaire como uma releitura da tragédia sofociana de Édipo Rei.

Palavras-chave: Voltaire; mitologia grega; Édipo.

Abstract

¹ Mestre em História pela UFMG e doutoranda em História pela UFMG. Bolsista CAPES. E-mail: laispazzetti@gmail.com.

It is known that the combat against religious fanaticism – or, as he called it, “*l’infâme*” – was the great combat of Voltaire’s life, a fight to which the philosopher dedicated his work: there are testimonies of this in his philosophical, historiographic, dramaturgic texts, and even in the correspondence he exchanged with friends. It is possible to see in those texts a variety of resources mobilized to single out the abuses of religion, from historical facts to the analysis of excerpts of sacred books, especially in the context of modern and christian Europe. One of these resources is our object of analysis here, that is, the appropriations of Greek myths in a anti-clerical language. We will identify how the Voltairean perspective regarding myths such as the myths of Pandora, Psyche and the Muses is formed, but we will focus mainly on the myth of OEdipus, as it appears in the play *OEdipe*, written by Voltaire as a reinterpretation of the Sophoclian tragedy *OEdipus Rex*.

Keywords: Voltaire; Greek mythology; OEdipus.

O mito: definição conceitual e sua ação contra a “infâmia”

O mito, ou, para usar o termo utilizado por Voltaire, a fábula (*fable*), tem um duplo estatuto em sua obra: se ele é frequentemente visto como um indício da falta de maturidade do espírito humano, uma relíquia das épocas em que se recorria ao sobrenatural e ao fantástico para explicar o mundo², ele pode ser, também, um objeto da apreciação de Voltaire por suas qualidades estéticas, literárias, e até mesmo pedagógicas. A faceta que a fábula terá depende de qual é o propósito do filósofo ao construir sua argumentação, e em favor de que causa ele a constrói.

No primeiro dos casos, a fábula, definida como “o relato dos fatos dados como falsos”³, é um empecilho para o amadurecimento de áreas do saber humano, como a história “o relato dos fatos dados como verdadeiros”⁴, em oposição à qual se define. Uma vez que a fábula provê explicações baseadas

² MENEZES, E. Duas posições de Voltaire sobre a história. *Philosophica*, Lisboa, n. 43, p. 59-76, 2014, p. 64. ISSN 2183-0134.

³ VOLTAIRE. *A filosofia da história*. Tradução de E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Projeto Voltaire Vive), 316 p., p. 3.

⁴ Id., ibid., p. 3.

naquilo que não se comprova objetivamente na realidade, como intervenções divinas que asseguram a vitória em batalhas ou o consórcio de deuses e mortais que gera semideuses e heróis, ao ser confundida com a história, ela torna difícil, quando não impossível, distinguir fato de ficção⁵. Ao ser tomada como uma explicação para fenômenos humanos como guerras, alianças políticas ou a elaboração de leis, a fábula compromete a compreensão das causas e processos envolvendo tais fenômenos, e nesse sentido é prejudicial. História e fábula são fundamentalmente diferentes, e para que a história floresça como área designada a encontrar a verdade sobre os fatos e ser útil aos homens, deve ser mantida separada da fábula⁶.

No entanto, no segundo dos casos, a característica essencial da fábula – de ser um relato daquilo que é dado como falso – não é um impedimento para que ela cause um impacto positivo, pois inspira obras de arte e valiosas lições sobre a natureza humana sob a forma de metáforas e alegorias. São instâncias em que a sua natureza fantasiosa não é um defeito a ser corrigido, mas uma característica que permite que ela ofereça um deleite para os sentidos, no campo estético, e ensinamentos particulares, no campo pedagógico. E é nesse ínterim, para além ainda das lições sobre a natureza humana, que a fábula pode se tornar um poderoso instrumento contra as mazelas do fanatismo religioso.

Aqui é preciso esclarecer que esse tipo de fanatismo toma corpo, na obra voltairiana, principalmente na instituição da igreja católica, com o seu poder abusivo que exige uma fé cega nos dogmas por ela apregoados, e que toda discordância em relação à sua palavra seja eliminada – de onde vem a intolerância, que extravasa em perseguições, guerras e massacres – e na superstição e na ignorância, responsáveis pela sobrevida de práticas e crenças retrógradas e, frequentemente, cruéis⁷. Embora Voltaire faça críticas também às

⁵ NASCIMENTO, Voltaire: a razão militante, p. 50.

⁶ Existem casos específicos em que a fábula pode atuar como uma aliada da história, dos quais tratamos em MACHADO, L. P. Voltaire: entre história e fábula, as possibilidades. *Revista Faces da História*, Assis/SP, v. 11, n. 1, p. 245-261, jan./jun., 2024.

⁷ NASCIMENTO, Voltaire: a razão militante, p. 7.

evidências de fanatismo que encontra em religiões não cristãs, seu foco está nas mazelas perpetradas pela religião judaico-cristã, por produzirem os efeitos nefastos que a Europa moderna testemunha, como fica explícito na seguinte passagem do verbete “Fanatismo”, do *Dicionário filosófico*: “O maior exemplo de fanatismo é o dos burgueses de Paris que correram para assassinar, degolar, defenestrar, despedaçar, na noite de São Bartolomeu, seus concidadãos que não iam à missa”⁸. E é precisamente contra esse fanatismo que Voltaire se engaja, como o demonstra seu envolvimento em famosos casos jurídicos envolvendo o assunto na França, os casos Calas⁹, Sirven¹⁰, e La Barre¹¹.

Se os males da “infâmia” se fazem sentir profundamente na época moderna, os remédios para eles vêm da antiguidade; mais especificamente, da antiguidade grega e de suas fábulas. A Grécia antiga foi pródiga em criar fábulas¹², e muitas delas povoaram não apenas o imaginário de homens e mulheres que viveram nos tempos antigos, mas também o imaginário europeu moderno, tais como as de Vênus¹³, das Graças e de Pandora. Essas narrativas, em particular, encerram um sentido profundo para Voltaire, por exemplificarem à perfeição o caráter pedagógico das fábulas, caráter este que se mostra superior à pedagogia eclesiástica. Será primeiramente por meio dessas três fábulas que exploraremos como Voltaire emprega as fábulas gregas na sua retórica anticlerical.

⁸ VOLTAIRE. Verbete “Fanatismo” (*Fanatisme*) In. *Dicionário filosófico*. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2020, 1491p., p. 760. A passagem faz referência ao massacre de protestantes huguenotes encabeçado por católicos na França, em 1572.

⁹ VOLTAIRE. *Traité sur la Tolérance a l'occasion de la-mort de Jean-Calas*. Edição de J. V. D. Heudel. [S.I.] Gallimard, 2016. (*Collection Folio 2* €). Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-2/Sagesse/Traite-sur-la-Tolerance-a-l-occasion-de-la-mort-de-Jean-Calas2>> Acesso em 11 nov. 2024.

¹⁰ MUSÉE PROTESTANT. *L’Affaire Sirven*. Disponível em: <<https://museeprotestant.org/notice/laffaire-sirven/>> Acesso em 11 nov. 2024.

¹¹ VOLTAIRE. *L’Affaire du Chevalier De La Barre precede de L’Affaire Lally*. Edição de J. V. D. Heudel. [S.I.] Gallimard, 2009. (*Collection Folio 2* €). Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-2/L-Affaire-du-chevalier-de-La-Barre-precede-de-L-Affaire-Lally>> Acesso em 11. nov. 2024.

¹² VOLTAIRE, A filosofia da história, p. 122.

¹³ Voltaire utiliza os nomes romanos com mais frequência do que os nomes gregos, de maneira que Vênus corresponde, aqui, a Afrodite.

A pedagogia das fábulas e a pedagogia dos padres

A antiga fábula de Vênus, contada por Hesíodo, acaso não é uma alegoria da natureza inteira? A semente da geração cai do éter na praia: Vênus nasce dessa espuma preciosa; seu primeiro nome é de amante do órgão da reprodução, *Filometes*: haverá imagem mais clara?

Essa Vênus é a deusa da beleza; a beleza deixa de ser digna de amor quando anda sem as Graças; a beleza dá origem ao Amor; o Amor tem setas que atingem os corações; usa uma faixa que esconde os defeitos daquilo que se ama: tem asas, chega depressa e foge também depressa. A sabedoria é concebida no cérebro do senhor dos deuses com o nome de Minerva; a alma do homem é um fogo divino que Minerva mostra a Prometeu; este usa tal fogo divino para animar o homem.

É impossível não perceber nessas fábulas um quadro vivo da natureza inteira¹⁴.

A fábula do nascimento de Vênus, sua relação com as Graças e com o Amor, assim como as fábulas de Minerva (Atena) e Prometeu, explicam aspectos da natureza por meio de imagens fantasiosas, seguindo uma lógica alegórica que é tanto agradável e engenhosa quanto verdadeira¹⁵. Isto é, existe uma combinação de prazer estético e de aprendizado. O mesmo pode ser dito da fábula da caixa de Pandora, “em cujo fundo se encontra o consolo do gênero humano”, que de tão bela e tão verdadeira ultrapassa os limites da antiguidade e retém seu significado atemporal¹⁶.

Quando, no entanto, a igreja faz usos das fábulas pagãs, é de uma maneira que as destitui de seu sentido original em nome de uma educação cristã, em um processo que deforma os personagens para torná-los modelos de virtude. A antiguidade é assim reduzida a “uma escola de belas línguas e um instrumento de edificação, um universo ‘sem drama onde a verdade é dada’¹⁷ e no qual habita o

¹⁴ VOLTAIRE, verbete “Fábula” (*Fable*), *Dicionário filosófico*, p. 749.

¹⁵ Id., *ibid.*, verbete “Alegorias” (*Allégories*), p. 55.

¹⁶ Id., *ibid.*, verbete “Fábula” (*Fable*), p. 751.

¹⁷ “Réduire le monde antique à n'être qu'une école de beau langage et un instrument d'édification, un univers ‘sans drame où la vérité est donnée’, qui habite au respect de l'ordre

respeito pela ordem instituída”¹⁸. E não por acaso, essa prática é alvo da ironia de Voltaire. Em seu conto *O Ingênuo*, ele ridiculariza o que os jesuítas fazem a um famoso semideus, na passagem em que o protagonista, um jovem hurão, é batizado:

Deu-se o nome de Hércules ao batizado. O bispo de Saint-Malo inquiria o tempo todo sobre quem era este padroeiro do qual nunca havia ouvido falar. O jesuíta, que era muito erudito, lhe disse que se tratava de um santo que havia feito doze milagres. Havia um décimo terceiro que valia pelos outros doze, mas que não convinha ao jesuíta falar; era o de haver transformado cinquenta donzelas em mulheres em uma única noite. Um engraçadinho que lá se encontrava gabou-se entusiasticamente deste milagre. Todas as damas baixaram os olhos, e julgavam pela fisionomia do Ingênuo que este era digno do santo do qual trazia o nome¹⁹.

O Hércules (ou Héracles) original é “tolhido” até se tornar uma figura aceitável para os propósitos cristãos, mas quem conhece as fábulas gregas percebe que a igreja falha comicamente ao transformá-lo em santo milagreiro. E esse não é o único ponto em que os antigos gregos e os modernos cristãos divergem na sua abordagem das fábulas; há outro, fundamental para entender a crítica do filósofo francês não apenas à igreja, mas ao cristianismo como um todo. Trata-se da diferença entre fábula e dogma.

Para Voltaire, tanto Hércules e seus doze trabalhos quanto Moisés conduzindo o povo de Israel pelo deserto durante quarenta anos são igualmente fantasiosos: não há possibilidade de que nenhuma dessas narrativas seja verídica.

établi”. SNYDERS, G. *La Pédagogie en France aux dix-septième et dix-huitième siècles*. Paris, 1965, p. 82-83, tradução nossa.

¹⁸ MAT-HASQUIN, M. *Voltaire et l’antiquité grecque. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 197. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981, 324 p., p. 22.

¹⁹ “On avait donné le nom d’Hercule au baptisé. L’évêque de Saint-Malo demandait toujours quel était ce patron dont il n'avait jamais entendu parler. Le jésuite, qui était fort savant, lui dit que c'était un saint qui avait fait douze miracles. Il y en avait un treizième qui valait les douze autres, mais dont il ne convenait pas à un jésuite de parler; c'était celui d'avoir changé cinquante filles en femmes en une seule nuit. Un plaisant qui se trouva là releva ce miracle avec énergie. Toutes les dames baissèrent les yeux, et jugèrent à la phisyonomie de l'Ingénue qu'il était digne du saint dont il portait le nom”. VOLTAIRE. *L'Ingenu*. In. *Romans. Préfaces, Avertissements, Notes, etc.* par M. Beuchot. Paris: Librairie Lefèvre, 1829. (Oeuvres de Voltaire), tome 1, 121 p., p. 33, tradução nossa. Disponível em: <http://www.bouquineux.com/pdf/Voltaire-L_Ingenu.pdf> Acesso em: 11 nov. 2024.

A narrativa judaico-cristã – incluindo-se aí a ideia de um deus feito homem na figura de Jesus – é um conjunto de fábulas tal qual as fábulas gregas²⁰. A diferença entre os dois tipos de fábula é que se ordena acreditar nas fábulas cristãs como verdades absolutas e inquestionáveis. Ou seja, a fábula se torna dogma.

É a partir daí que se constrói a narrativa de que existe apenas uma verdade, e que há consequências terríveis para quem diverge dessa verdade, seja para os que não são cristãos, como os pagãos, ou para os que, tendo sido criados cristãos, escolhem caminhos fora dos dogmas da igreja católica, como os protestantes. É a petrificação da fábula em dogma, aliada ao poder do clero, que permite horrores como a Inquisição ou o martírio de Jean Calas.

É para fazer a contraposição a isso que Voltaire diz, sobre a história da caixa de Pandora: “Nada é mais encantador do que esta origem para os nossos sofrimentos. Mas há ainda algo bem mais estimável nesta história de Pandora. Ela tem um mérito do qual, me parece, não falamos, o de que jamais se ordenou acreditar nela”²¹. A fábula de Pandora, assim como as outras fábulas aqui citadas, se mantém como uma verdade poética. Não se exige que ela seja tomada como um ensinamento divino e literal sobre o mundo, muito menos que haja punição para quem duvidar da sua suposta realidade, e aí reside a sua beleza maior. Os antigos gregos permitiram que a fábula fosse fábula, sem transformá-la em dogma. Eles estavam livres de um “... dogmatismo ultrajante que transforma a fábula em palavra sagrada, eles viram nela a poesia e não a palavra de Deus”²².

²⁰ NASCIMENTO, Voltaire: a razão militante, p. 47.

²¹ VOLTAIRE. Cap. XVII: Des romans inventés pour deviner l'origine du mal In. Il faut prendre un parti. Oeuvres complètes. Edição de L. Moland. Paris [s.n.], 1777-85, t. XXVIII, 52 vols, p. 538, tradução nossa.

²² “... les Grecs n'ont pas connu ce dogmatisme outrancier qui transforme la fable en parole sacrée, ils y ont vu de la poésie et non la parole de Dieu”. TROUSSON, R. Voltaire et la mythologie. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n. 2, p. 222-229, jun/1962, p. 228. ISSN 2802-3080, tradução nossa.

O resultado de tirar a fábula de sua poesia para torna-la lei divina é fabricar uma mentira – e na mentira sempre há uma intenção²³, ou seja, os religiosos cristãos deliberadamente mudam a natureza da fábula em nome dos seus propósitos – e uma mentira que tem o poder de dispor das vidas humanas. Ela não instrui, não revela verdades sobre a natureza do homem ou do mundo, e ainda estimula rivalidades sanguinárias entre os homens em nome de uma suposta vontade divina. A fábula cristã é, a um só tempo, mentirosa e violenta.

Quereis agora, bem-aventurados legendários,
O porco de Santo Antônio e o cão de São Roque,
Vossas relíquias, vossos escapulários,
E a touca de Úrsula e a imundície das calças:
Colocai a *Fleur des saints* ao lado de um Homero:
Ele mente, mas é um grande homem; ele mente, mas sabe agradar.
Tolamente vós haveis mentido;
Por meio dele o espírito humano se esclarece:
E, se cremos em vós, ele seria embrutecido²⁴.

A fábula cristã tem, ainda, o defeito de não ser agradável. Não só os cristãos, ao se apropriarem das fábulas gregas, o fazem de uma maneira no mínimo questionável (Hércules que o diga), como também ao criarem as suas próprias fábulas sofrem de uma notável falta de criatividade e de talento, afinal, a história da maçã no jardim do Éden não passa de uma cópia malfeita da caixa de Pandora²⁵. Se Homero “mente, mas sabe agradar”, as fábulas cristãs, por outro lado, mentem e “embrutecem” o espírito humano. Se Homero provoca reflexões

²³ VOLTAIRE, verbete “Falsidade” (*Fausseté*), *Dicionário filosófico*, p. 755.

²⁴ “Vantez -nous maintenant, bienheureux légendaires,

Le porc de saint Antoine et le chien de saint Roch,

Vos reliques, vos scapulaires,

Et la guimpe d'Ursule et la crasse du froc;

Mettez la Fleur des saints à côté d'un Homère:

Il ment, mais en grand homme; il ment, mais il sait plaire.

Sottement vous avez menti;

Par lui l'esprit humain s'éclaire;

Et, si l'on vous croyait, il serait abruti” VOLTAIRE. *Apologie de la fable*. In. *OEuvres complètes de Voltaire*. Edição de L. Moland. Paris: Garnier, 1877-1885, tome 9, tradução nossa. Disponível em:

<<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/596/1/>> Acesso em 27. nov. 2024.

²⁵ VOLTAIRE. *Discours de l'empereur Julien*. In. *OEuvres completes*. Edição de L. Moland. Paris [s.n.], 1777-85, t. XXVIII, 52 vols., p. 48, nota 2.

sobre a selvageria da guerra, e como ela ainda assim não suplanta a humanidade compartilhada de Aquiles e Príamo²⁶, as fábulas cristãs estimulam a obediência cega, como na fábula de Jó, e a falta de clemência para com os inimigos conquistados, como na narrativa da tomada de Jericó, na qual apenas Raabe sobrevive (por ajudar os israelitas) e até crianças e velhos são mortos²⁷.

Contra o espírito embrutecido dos cristãos, a poesia dos pagãos. É assim que as fábulas pagãs, de maneira geral, e especificamente as gregas, podem, se bem usadas, serem alternativas a ideias que condicionam o pensamento do homem e acabam por torná-lo inflexível, intolerante e fanático.

Voltaire acusa, também, a iniciativa de alguns setores cristãos de eliminar toda as menções às fábulas pagãs, inclusive no campo das artes, sob o pretexto de que o uso de criações pagãs em pinturas, óperas ou poesias é um estímulo à idolatria. Essa seção, do verbete “Fábula”, se intitula justamente “Sobre alguns fanáticos que quiseram proscrever as fábulas antigas”, e denuncia o caráter raso desse argumento: apreciar a arte com temáticas pagãs não torna ninguém idólatra. O único poder que as fábulas capazes de inspirar obras como a ópera *Prosérpina* ou a pintura das núpcias de Psiquê possuem é o de “formar o gosto”²⁸, ou seja, educar os sentimentos de seu público para que ele possa discernir as belezas e os defeitos das artes, criando uma sensibilidade fina em relação ao que é bom e ao que não é²⁹. Não há motivo, portanto, que justifique tirar as fábulas das artes. “... seria triste queimar Ovídio, Homero, Hesíodo, todas as nossas belas tapeçarias, nossos quadros e nossas óperas: muitas fábulas, afinal, têm muito mais filosofia do que esses senhores”³⁰.

Até aqui vimos como Voltaire aponta os benefícios das fábulas pagãs, todas elas de origem grega, para a instrução dos homens – seja por meio de lições

²⁶ HOMERO. Canto XXIV. In. *Ilíada*. Tradução, posfácio e notas de T. Vieira; ensaio de S. Weil. 1^a. edição. São Paulo: Editora 34, 2020. 1048 p.

²⁷ BÍBLIA. Js. 6:21-23 In. *Bíblia Online Almeida Fiel Corrigida*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ja/6/23+>>> Acesso em 11 nov. 2024.

²⁸ VOLTAIRE, verbete “Fábula” (*Table*), *Dicionário filosófico*, p. 752.

²⁹ Id., *ibid.*, verbete “Gosto” (*Goût*), p. 876.

³⁰ Id., *ibid.*, verbete “Fábula” (*Table*), p. 751.

poéticas sobre a condição humana ou pela formação do gosto através das artes – e como isso é feito em oposição às fábulas cristãs, a sua pedagogia falha e o seu efeito de colocar os homens uns contra os outros ao prometer castigos divinos para aqueles que divergirem da palavra sagrada. Veremos agora uma outra forma, mais específica, através da qual o filósofo aciona as fábulas gregas contra o fanatismo religioso cristão no campo das artes: a sua peça de teatro *OEdipe*, uma releitura do *Édipo Rei* de Sófocles.

O Édipo de Voltaire: uma releitura anticlerical

Antes que passemos à análise do *OEdipe* propriamente dita, é necessário trazer alguns apontamentos sobre a relação de Voltaire com o Édipo sofociano. Assim como muitos de seus contemporâneos, o filósofo não tinha conhecimento suficiente de grego para ler os textos originais, de maneira que dependia do acesso a traduções³¹. Um dos tradutores notáveis do grego era André Dacier, cuja tradução de *Édipo Rei* acaba por influenciar Voltaire na sua releitura da tragédia escrita por Sófocles.

E é um detalhe específico da tradução de Dacier que parece ter profundas consequências nessa releitura: no verso 18 da peça, Tirésias se apresenta a Édipo como “o Grande Sacerdote de Júpiter” (“*le grand Prêtre de Jupiter*”). O termo “Grande Sacerdote” (ou talvez “Sumo Sacerdote”) acaba por ter um sentido equivalente ao do sacerdote dos israelitas, e leva Voltaire a escrever o seu *OEdipe* com um tom anticlerical – que é bem expresso em uma fala de Jocasta que, ao saber sobre a profecia que envolve Édipo, diz:

Nossos sacerdotes não são outra coisa além do que um povo inútil pensa,
Nossa credulidade faz deles toda a Ciência³².

³¹ MORDRELLE, H. De l'*OEdipe Roi* de Sophocle à l'*OEdipe* de Voltaire: l'*histoire et les enjeux d'une réécriture*. In. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, p. 210-225, 2010, p. 211. ISSN 2802-3080.

³² “Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense, *Notre crédulité fait toute leur Science*”. VOLTAIRE, *OEdipe*, 951-952. In. *Œuvres de 1711-1722 (I)*. Ed. D. Jory e J. Renwick. Oxford: Voltaire Foundation, 2001 (Coleção *Oeuvres complètes*, vol. 1A), *tradução nossa*.

Em outra passagem, quando é desvendada a identidade de Édipo, o Coro eleva a voz contra as “funestas bençãos” dos deuses:

Deuses! É assim então que acaba a vossa ira? Recuperai, recuperai as vossas funestas bençãos,
Cruéis! Teria sido melhor que nos punissem eternamente³³.

É digno de nota que a tradução de Dacier tenha um tom que vai na direção oposta da peça de Voltaire, uma vez que há nela uma noção de culpa cristã. Afirma Dacier sobre a estrutura de *Édipo Rei*: “A primeira [parte] é o reconhecimento de Édipo, pois é preciso que o assassino de Laïus seja reconhecido e a última, é a punição do Príncipe”³⁴. O tradutor, assim como Plutarco, atribui à curiosidade de Édipo um caráter doentio e propõe que a sua falta de controle anula quaisquer chances que tenha de ser feliz³⁵. A culpa de Édipo reside não no incesto e no parricídio, que são involuntários, mas no que o leva a cometer tais crimes: a sua curiosidade, temeridade e violência³⁶. A culpa cristã, por sua vez, aparece em alguns comentários de Dacier sobre a peça. No terceiro *stasimon*, quando o Coro diz:

[...] e quando [a desmedida] é elevada ao ponto mais alto, eis que de repente se afunda em um precipício fatal³⁷”

O comentário é o seguinte:

A paciência do Deus os convida ao arrependimento; mas uma vez que a injustiça [dos homens] alcançou o seu derradeiro auge, ela degenera em uma fatal necessidade, isto é, que seu fim é irrevogável, e que não podem evitar as desgraças que mereceram³⁸.

³³ “Dieux! Est-ce donc ainsi que finit votre haine?

Reprenez, reprenez vos funestes bienfaits;

Cruels! Il valait mieux nous punir à jamais”. Id., *ibid.*, 1372-1374, tradução nossa.

³⁴ SOPHOCLE. OEdipe et Electre de Sophocle, tragédies grecques traduites en français avec des remarques par André Dacier. Paris: Gallica, 1692, p. 225, tradução nossa.

³⁵ MORDRELLE. De l'OEdipe Roi de Sophocle à l'OEdipe de Voltaire: l'histoire et les enjeux d'une réécriture, p. 219.

³⁶ ARISTOTE. La Poétique, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage par André Dacier. Hildesheim; New York: G. Olms, 1976, p. 192, tradução nossa.

³⁷ “et lorsque [la démesure] est montée au plus haut, sur le faîte,

la voilà soudain qui s'abîme dans un précipice fatal”. SOPHOCLE. OEdipe Roi, 876-877. Paris: Les Belles Lettres, 1994, tradução nossa.

³⁸ “La patience du Dieu les invite à la repentance; mais lorsque l'injustice [des hommes] est parvenue à son dernier comble, elle dégénère en une fatale nécessité, c'est-à-dire, que leur arrêt

A religião cristã serve como um pano de fundo em comum para Dacier e Voltaire imprimirem os seus sentidos ao Édipo sofociano – com a diferença capital de que, ao passo que Édipo é culpado para o primeiro, ele é inocente para o segundo. Se, na leitura de Dacier, os deuses dispõem de uma misericórdia que é desprezada pelos homens, que são injustos, na releitura de Voltaire a injustiça e perversidade são dos deuses, e tanto Édipo quanto Jocasta são forçados pelo destino a fazerem o que fazem, de maneira que só lhes resta vociferar contra a arbitrariedade divina. Jocasta expressa bem essa dor, logo antes de cometer suicídio:

Honrai minha pira, e sonhai sempre
Que em meio aos horrores de um destino que me oprime,
Eu fiz enrubescer os deuses que me forçaram ao crime³⁹.

Curiosamente, apesar das posturas opostas que os dois autores assumem em relação à culpa ou à inocência de Édipo, e da distância entre as suas interpretações e o sentido dado por Sófocles à sua tragédia – a do rei e herói caído em desgraça porque, mesmo tendo olhos, não conseguiu enxergar a verdade sobre si próprio – em ambos os casos a questão central parece girar não em torno das ações de Édipo, mas de saber se os desígnios divinos são justos ou não. Escrevendo em uma Europa moderna e cristã, Dacier e Voltaire estão em contato com os debates sobre a natureza de Deus, a sua vontade em relação aos homens, e o lugar do livre-arbítrio nas ações humanas, debates que vêm desde a segunda metade do século XVII, como nos lembra Mordrelle:

[...] jansenistas e jesuítas se opunham em relação à capacidade do pecador de se salvar. O Édipo de Voltaire foi composto em meio a essa controvérsia teológica e a peça tem um laço estreito com a realidade teológica. Este deus terrível, funesto com os

est irréversible, et qu'ils ne peuvent éviter les malheurs qu'ils ont mérités". SOPHOCLE. OEdipe et Electre de Sophocle, tragédies grecques traduites en français avec des remarques par André Dacier, p. 200, tradução nossa.

³⁹ "Honorez mon bûcher, et songez à jamais
Qu'au milieu des horreurs du destin qui m'opprime,
J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime" VOLTAIRE, OEdipe, 1406-1408, tradução nossa.

inocentes, que Voltaire recusa, não é outro senão o deus vingativo do Antigo Testamento e da religião jansenista⁴⁰.

Assim, não é estranho que o deus judaico-cristão apareça transfigurado nos deuses cultuados por Édipo, e que para Dacier e Voltaire importe tanto responder às dúvidas que não foram postas por Sófocles, mas por seu próprio tempo. O que está em jogo é se ações de Deus em relação aos homens são justas e benevolentes ou não, e o palco é a história de Édipo. Uma vez mais, a antiguidade grega, por meio de suas fábulas, oferece um meio para debater as questões religiosas que são caras aos modernos – e para Voltaire, a tragédia de Édipo é mais um veículo para afirmar as suas convicções anticlericais e a recusa de um Deus cruel e vingativo.

Conclusão: Voltaire, as fábulas e *l'infâme*

A variedade de recursos empregada por Voltaire para combater a “infâmia” e os seus abusos compreende diferentes tipos de literatura, incluindo verbetes filosóficos, ensaios, tratados – veja-se o *Tratado sobre a tolerância* – e a literatura fantasiosa no formato das fábulas, em especial as fábulas da antiguidade grega. Se em circunstâncias que envolvem o trabalho historiográfico a presença delas deve ser evitada, por representar uma antítese do que deve ser a história, no campo do combate ao fanatismo, à intolerância e suas mazelas elas são mais do que benvindas, por representarem um tipo de sabedoria que não petrifica verdades poéticas em dogmas e um palco em que se pode colocar em xeque a tese de que a divindade só se ocupa de punir os homens, que em sua pequenez e arrogância não merecem a misericórdia que vem dos céus.

⁴⁰ “(...) jansénistes et jésuites s’opposent sur la capacité du pêcheur à faire son salut. L’OEdipe de Voltaire a été composé au milieu de cette controverse théologique et la pièce est en lien étroit avec l’actualité théologique. Ce dieu terrible, funeste à l’innocent, que Voltaire refuse, n’est autre que le dieu vengeur de l’Ancien Testament et de la religion janseniste”. MORDRELLE, De l’OEdipe Roi de Sophocle à l’OEdipe de Voltaire: l’histoire et les enjeux d’une réécriture, p. 225, tradução nossa.

Tal uso das fábulas gregas se dá não apenas através da interpretação que Voltaire atribui a elas em seus próprios contextos, como faz ao dizer que a beleza da fábula de Pandora está no fato de que os gregos nunca foram obrigados a acreditar em sua veracidade, mas também das suas releituras que adaptam antigos enredos a uma noção moderna de religiosidade, como é o caso do seu *OEdipe*. Por meio de seus Édipo e Jocasta, Voltaire extravasa o seu descontentamento com uma religião tirana, encabeçada não pelos sacerdotes da peça de Sófocles, mas pelos padres de seu próprio tempo, representantes de deuses (ou, antes, de um Deus) que em nada se interessa pelo bem dos homens. Religião que, no mais sangrento de seus extremos, provoca o cegamento de Édipo e o suicídio de Jocasta.

Se é com a exortação da rainha de Tebas que se encerra a peça, para que sempre seja recordado que a sua atitude drástica faz com que os deuses se envergonhem dos crimes que imputam aos humanos, é com a exortação a fazer com que *l'infâme* seja esmagada pelos seus crimes que Voltaire mobiliza todos os recursos possíveis, inclusive as liberdades artísticas no domínio da ficção, usando fábulas gregas para ensinar lições às fábulas cristãs. Diante da realidade crua do fanatismo religioso, o recurso a essas fábulas não tem menor potência, visto que é na sua forma livre do dogmatismo que se encontra um poderoso antídoto para o pensamento embrutecido. Nesse sentido, as antigas fábulas gregas mostram à história moderna e europeia que outra perspectiva é possível – e necessária. Uma em que as verdades sobre o mundo, o homem e a divindade não são dogmas endurecidos que ordenam perseguições ou massacres, mas uma poesia que enriquece a vida humana.

Recebido em: 24/12/24 – Aceito em: 05/02/25

Referências bibliográficas

Obras de Voltaire

VOLTAIRE. *A filosofia da história*. Tradução de E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Projeto Voltaire Vive), 316 p.

VOLTAIRE. *Apologie de la fable*. In. *OEuvres complètes de Voltaire*. Edição de L. Moland. Paris: Garnier, 1877-1885, tome 9. Disponível em: <<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/596/1/>> Acesso em 27. nov. 2024.

VOLTAIRE. Verbetes “Alegorias” (*Allégories*); “Fábula” (*Fable*); “Falsidade” (*Fausseté*); “Fanatismo” (*Fanatisme*) e “Gosto” (*Goût*) In. *Dicionário filosófico*. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2020. 1491 p.

VOLTAIRE. *Discours de l'empereur Julien*. In. *OEuvres completes*. Edição de L. Moland. Paris [s.n.], 1777-85, t. XXVIII, 52 vols.

VOLTAIRE. Cap. XVII: Des romans inventés pour deviner l'origine du mal In. Il faut prendre un parti. *OEuvres completes*. Edição de L. Moland. Paris [s.n.], 1777-85, t. XXVIII, 52 vols.

VOLTAIRE. *L'Affaire du Chevalier De La Barre precede de L'Affaire Lally*. Edição de J. V. D. Heudel. [S.I.] Gallimard, 2009. (Collection Folio 2 €). Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-2/L-Affaire-du-chevalier-de-La-Barre-precede-de-L-Affaire-Lally>> Acesso em 11 nov. 2024.

VOLTAIRE. *L'Ingenu. Préfaces, Avertissements, Notes, etc. par M. Beuchot*. In. *Romans*. Paris: Librairie Lefèvre, 1829, (*Oeuvres de Voltaire*), tome I, 121p. Disponível em: <http://www.bouquineux.com/pdf/Voltaire-L_Ingenu.pdf> Acesso em: 11 nov. 2024.

VOLTAIRE. *OEdipe*. In. *Oeuvres de 1711-1722 (I)*. Edição de D. Jory e J. Renwick. Oxford: Voltaire Foundation, 2001 (Coleção *Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. 1A).

VOLTAIRE. *Traité sur la Tolerance a l'occasion de la-mort de Jean-Calas*. Edição de J. V. D. Heudel. [S.I.] Gallimard, 2016. (Collection Folio 2 €). Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-2/Sagesses/Traite-sur-la-Tolerance-a-l-occasion-de-la-mort-de-Jean-Calas2>> Acesso em 11 nov. 2024.

Demais obras consultadas

ARISTOTE. *La Poétique*, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage par André Dacier. Hildesheim; New York: G. Olms, 1976.

BÍBLIA. Js. 6:21-23 In. *Bíblia Online Almeida Fiel Corrigida*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ja/6/23>> Acesso em 11 nov. 2024.

HOMERO. Canto XXIV. In. *Iliada*. Tradução, posfácio e notas de T. Vieira; ensaio de S. Weil. 1ª. edição. São Paulo: Editora 34, 2020. 1048 p.

MAT-HASQUIN, M. Voltaire et l'antiquité grecque. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 197. Oxford: The Voltaire Foundation, 1981. 324 p.

MENEZES, E. Duas posições de Voltaire sobre a história. *Philosophica*. Lisboa, n. 43, p. 59-76, 2014. ISSN 2183-0134.

MORDRELLE, H. De l'Œdipe Roi de Sophocle à l'Œdipe de Voltaire: l'histoire et les enjeux d'une réécriture. In. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n.1, p. 210-225, 2010. ISSN 2802-3080.

MUSÉE VIRTUEL DU PROTESTANTISME. *L'Affaire Sirven*. Disponível em: <<https://museeprotestant.org/notice/laffaire-sirven/>> Acesso em: 11 nov. 2024.

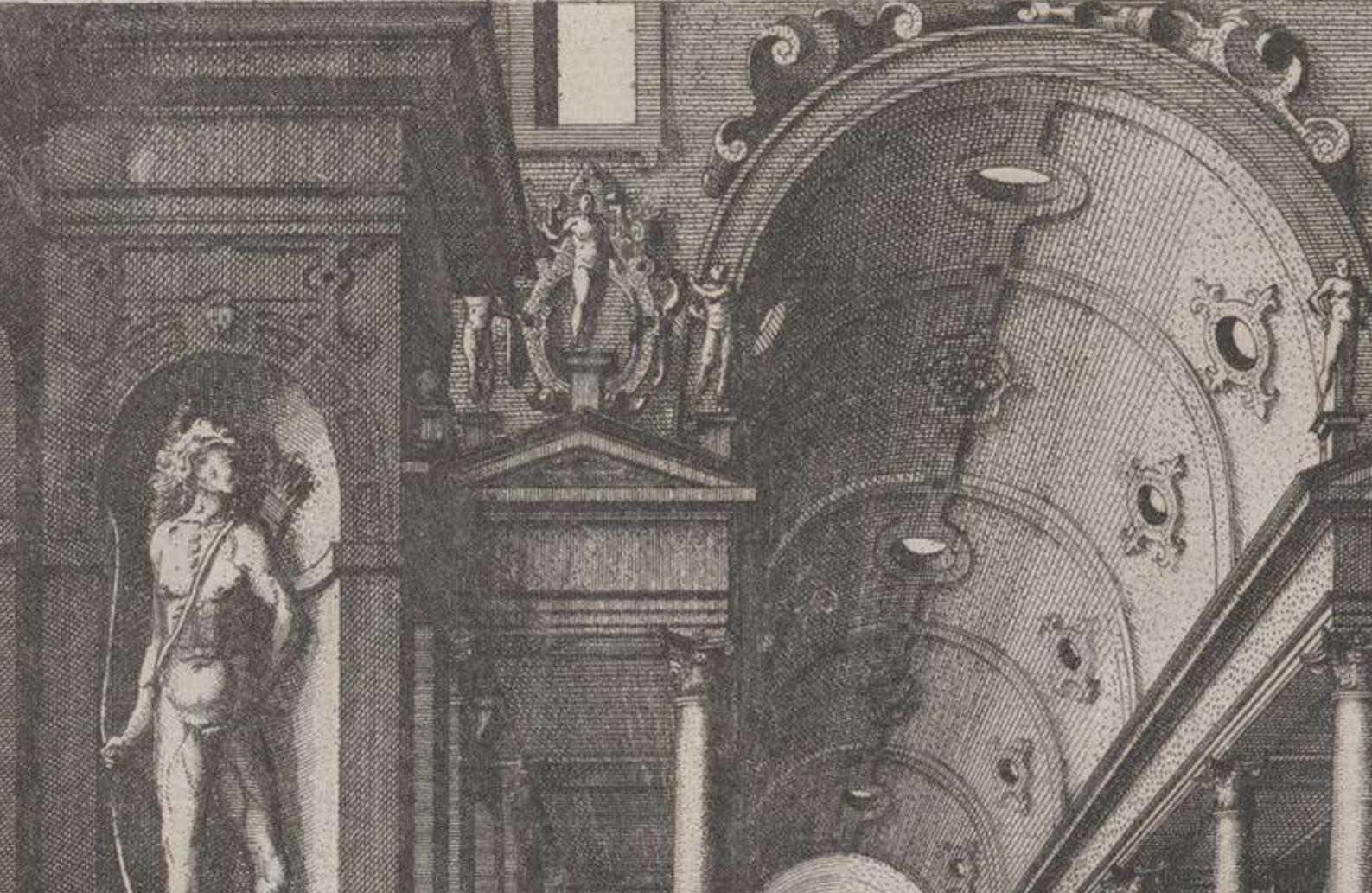
NASCIMENTO, M. G. S. *Voltaire: a razão militante*. 4ª. edição. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos). 111 p.

SNYDERS, G. *La Pédagogie en France aux dix-septième et dix-huitième siècles*. Paris, 1965.

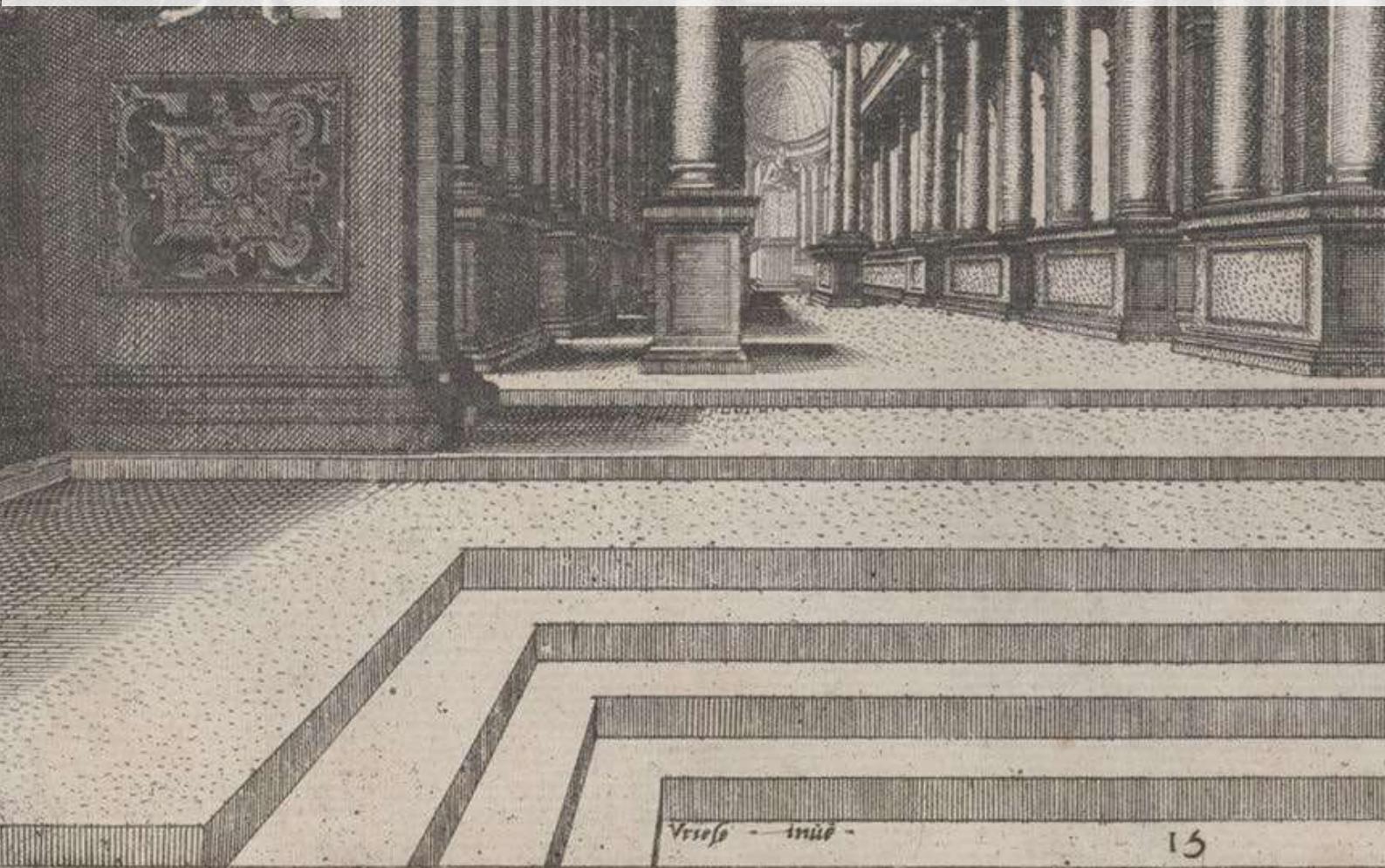
SOPHOCLE. *Œdipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

SOPHOCLE. *Œdipe et Electre* de Sophocle, tragédies grecques traduites en français avec des remarques par André Dacier. Paris: Gallica, 1692.

TROUSSON, R. Voltaire et la mythologie. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 2, p. 222-229, jun/1962. ISSN 2802-3080.



ARTIGOS LIVRES



Um Raro Plano Pictórico em Minas Gerais: A Capela da Ressaca no Contexto da Produção Artística Setecentista

A Rare Pictorial Plan in Minas Gerais - The Capela da Ressaca in the Context of 18th Century Artistic Production

Alex Fernandes Bohrer¹

Maria Queiroz²

Resumo

A Capela de Nossa Senhora da Glória da Ressaca, situada em Carandaí, Minas Gerais, é um exemplar significativo da arte setecentista, embora frequentemente negligenciada nos estudos sobre o Barroco Mineiro. Construída no século XVIII, a capela se destaca por sua arquitetura simples e ornamentação pictórica rica, refletindo o contexto da exploração aurífera da época. A análise iconográfica sugere a atuação de diversos pintores, incluindo Gonçalo Francisco Xavier, um dos responsáveis pela popularização dos tetos em perspectiva em Minas Gerais.

Palavras-chave: Capela, Barroco, Rococó, Quadratura

Abstract

The Chapel of Our Lady of Glory of Ressaca, located in Carandaí, Minas Gerais, is a significant example of 18th-century art, although it is often overlooked in studies of the Baroque in Minas Gerais. Built in the 18th century, the chapel stands out for its simple architecture and rich pictorial ornamentation, reflecting the context of gold exploration at the time. The iconographic analysis suggests the involvement of various painters, including Gonçalo Francisco Xavier, one of those responsible for popularizing perspective ceilings in Minas Gerais.

Keywords: Chapel, Baroque, Rococo, Quadratura.

¹ Professor Titular do Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto (IFMG-OP).

² Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGHIS/UFOP). Pós-graduanda em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural, do Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto (IFMG-OP).

Apresentação

A Capela de Nossa Senhora da Glória da Ressaca constitui um dos mais interessantes exemplos da arte e arquitetura da primeira metade do século XVIII. Localizada atualmente na zona rural do município de Carandaí, Minas Gerais, a pequena igreja pertenceu, outrora, à antiga Comarca do Rio das Mortes, e foi construída às margens do movimentado caminho que ligava as lavras de ouro ao Rio de Janeiro. Não obstante sua riqueza histórica e estética, julgamos que esse templo foi relegado a segundo plano nos estudos sobre o chamado “Barroco Mineiro”, sendo escassamente citado em trabalhos acadêmicos. Ansiamos que o presente artigo possa se tornar uma referência, ainda que singela e incipiente, a outros tantos que se interessem pelo contexto religioso e estético da região aurífera.

Ainda que o foco principal aqui seja a ornamentação pictórica, cumpre destacar que a igrejinha da Ressaca se insere no conhecido contexto inicial do surto criativo minerador, apresentando a típica arquitetura encabeçada por frontispício simples, arrematado por frontão triangular, óculo central, duas sacadas e porta única, sendo que todos os vãos, à exceção do óculo (provavelmente modificado em momento posterior), terminam em vergas retas, comuns nesse período (Fig.1).

Aqui também vemos a divisão clássica entre a grande nave e a capela-mor, divididas entre si pelo arco-cruzeiro, que marca, externamente, a diferença de tamanho entre os dois corpos, sempre dispostos em ordem volumétrica decrescente. Do lado do Evangelho, geminada à capela-mor, está a pequena sacristia, tal como vemos em várias outras ermidas do gênero. Ainda que hoje não mais exista uma sineira, supomos que ela tenha existido, colocada em algum dos lados do adro, como era de praxe.



Figura 1. Frontispício, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Internamente, os bens móveis e integrados são compostos por três retábulos ornamentados com finíssima policromia (sobre os quais falaremos mais adiante). Na nave, temos uma sólida balaustrada de jacarandá, torneada ao mesmo feitio que as guarnições do coro e púlpitos. Sobre os púlpitos, cumpre dizer que somente o do Evangelho tem escada de acesso (nesse caso, externa), como encontramos, por exemplo, na Capela do Padre Faria de Ouro Preto; o outro púlpito, da Epístola, certamente só cumpriu função estética de simetria, sendo que, em geral, somente o do Evangelho era usado nas homilias. A igreja ainda guarda um belo arcaz e um antiquíssimo lavabo na sacristia - com torneira, mascarão e bojo de quartzito.³

No nártex, no lado do Evangelho, repousa o batistério, composto por uma velha pia de pedra em forma de cálice. Isso denota que, apesar dessa capela nunca ter desfrutado do foro de cabeça de freguesia durante o setecentos (as pias

³ Esse lavabo era originalmente abastecido por um reservatório aberto, por onde se despejava água acima do conjunto, bem ao modo de outros que mormente encontramos, como o lavado da Matriz de Cachoeira do Campo.

batismais geralmente estão nas matrizes), foi, desde muito cedo, palco de batismos, o que bem demonstra sua importância, já que era necessária uma licença especial para a celebração. Um último conjunto merece atenção: colocados quase em frente à fachada principal, do lado da Epístola, estão uma pequena cruz de pedra e, ao chão, um marco com a inscrição: ANNO DE 1753 PIAÓ. Provavelmente trata-se de uma placa comemorativa e não é a data da edificação em si, que já devia existir desde antes. Seria uma referência a Pia Batismal (PIA), talvez inaugurada neste ano? Só pesquisas futuras poderão jogar luz sobre, já que tal peça não é nosso objeto primaz de estudo aqui.

Trata-se, portanto, de precioso templo, até aqui esquecido. Todo o conjunto, cercado por um pitoresco adro, nos remete a outras importantes ermíndas, sabidamente alçadas ao panteão das mais antigas, como a Capela de Santa Quitéria da Boa Vista, a de Santo Amaro do Bota Fogo e a de São João Batista, todas no município de Ouro Preto - construções fundamentais para se entender a Capitania de Minas e seu complexo histórico inicial de exploração. Dito isso, não temos dúvida em colocar ao lado dessas a Capela da Ressaca, alvo deste artigo.

O 'Povoado da Ressaca no século XVIII e XIX

Durante o século XVIII, a hoje chamada mesorregião do Campo das Vertentes⁴ foi um enorme palco para o trânsito de pessoas que se dirigiam de São Paulo e Rio de Janeiro à Vila Rica e outros focos da exploração aurífera. Neste sentido, o povoado da Ressaca - atualmente pertencente ao distrito de Hermilo Alves, no município de Carandaí, cidade dessa região - era uma rota muito utilizada na época, já que vários movimentados caminhos lhe margeavam.

⁴ O Campo das Vertentes atualmente abriga 36 municípios, distribuídos em 3 microrregiões: Barbacena, Lavras e São João del Rei.

A construção da Capela da Ressaca deve ter sido estabelecida a partir de uma doação de terras para o patrimônio religioso, como era comum, o que marcou o desenvolvimento do lugar. Tangenciando o templo, lotes urbanos começaram a ser demarcados, dando origem a uma praça e ruas adjacentes.

As primeiras sesmarias doadas na região que atualmente conforma o município de Carandaí datam da segunda década do século XVIII, estendendo-se, de forma contínua, durante todo o período colonial. Fato demonstrado pela constância das sesmarias solicitadas e/ou recebidas ao longo do século XVIII. A Capela de Ressaca foi erigida, pois, como consequência da doação de terras para formação do patrimônio religioso, sob a devoção de Nossa Senhora da Glória (IEPHA, 2014, p.213).

Segundo história corrente, a capela foi construída inicialmente em madeira, por volta de 1736, e foi reedificada em alvenaria somente no final daquele século, contudo, nossa análise iconográfica dos elementos sugere uma data anterior, como veremos no próximo tópico.⁵ Entre seus primeiros capelões oficiais estava o Padre Antônio Martins de Moura, personagem que possivelmente participou das obras de construção e que possuía terras no povoado - terá sido ele o doador original?⁶ Vale ressaltar que por todo o século XVII e além, toda essa região pertencia à distante Freguesia de Prados, o que de certa forma explica a preservação da capela, nunca demolida ou redecorada para abrigar uma nova matriz.

Uma curiosidade: por volta de 1771, o Padre Antônio da Silva e Santos assumiu como capelão. Ele era filho de Domingos da Silva Santos e Maria Antônia da Encarnação Xavier, sendo, portanto, irmão de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Ao que parece, esse foi seu primeiro cargo, tendo permanecido no local até meados de 1789, quando o processo relacionado a seu irmão o forçou a sair.

⁵ Provavelmente essa história surgiu por uma má interpretação do relato de uma Visita Pastoral, que diz: “foi ereta por provisão ordinária de 7 de janeiro de 1736” (TRINDADE, 1998, p.249) - a citação completa aparece *mais abaixo em nosso estudo*. Ocorre que a capela ‘ser ereta’ não se refere à construção e, sim, à oficialização de culto, o que, por si só, já sugere uma data anterior do edifício.

⁶ Parece que doação semelhante foi feita na Capela de Santa Quitéria da Boa Vista, no atual distrito ouro-pretano de Rodrigo Silva, pelo Padre Valentim Soares Couto (DIAS, 2018).

Nas Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade, feitas no período entre 1821 e 1825, encontramos interessantes apontamentos sobre a estrutura do templo e registros demográficos. Por meio da documentação analisada, é possível perceber que a comunidade contava na ocasião com 650 habitantes e 101 residências, um número considerável.

A capela de Nossa Senhora da Ressaca, distante da matriz 5 léguas e 5 da Lagoa Dourada, com 650 almas e 101 fogos. Foi visitada por comissão e crismaram-se 644 pessoas, foi ereta por provisão ordinária de 7 de janeiro de 1736, é fabricada de pedra e tem 112 palmos de longitude e 37 de latitude. Tem 3 altares com decência e boas imagens e ornatos, cálice, âmbula, relicário, pia batismal de pedra, vasos e ornamentos suficientes para o sacrifício (TRINDADE, 1998, p.249).

O final do século XIX trouxe muitas mudanças para esse território. Por volta de 1858 iniciou-se a construção do primeiro trecho da malha ferroviária entre Ouro Preto e o Rio de Janeiro. Esse projeto previa que a linha férrea passasse por Juiz de Fora, Barbacena e Ressaca. A imensa obra afetou significativamente o povoado, especialmente após 1882, quando os trilhos finalmente chegaram à região. Com a expansão, o lugar foi elevado à categoria de freguesia, pela Lei Provincial 1.887 de 15 de julho de 1872. Contudo, somente quatro anos mais tarde, a sede foi realocada para outro território nas proximidades, território este que daria origem à atual cidade de Carandaí.

Essa nova sede foi estabelecida nas terras de Francisco Rodrigues Pereira de Queirós, o Barão de Santa Cecília. Por meio da Lei Provincial 2.325, de 12 de julho de 1876, a freguesia passou a se chamar Santana do Carandaí.

Sabendo do projeto imperial de construção da ferrovia que ligaria Ouro Preto ao Rio de Janeiro, Francisco Rodrigues Pereira de Queirós, o Barão de Santa Cecília, sabiamente, adquiriu terras na região onde seria instalada uma estação da E.F. D. Pedro II. O primeiro trecho da estrada de ferro fora inaugurado em 1858 e, a partir de então, a malha férrea se estendeu rumo ao interior de Minas Gerais, sobreposta ao trajeto do Caminho Novo dos Tropeiros. A linha férrea atingiu Juiz de Fora em 1875 e Barbacena em 1880 e chegaria a Ressaquinha em 1881 e a Carandaí em 1882 (IEPHA, 2014, p.214).

Esta mudança promoveu um processo de abandono da velha região da Ressaca, enquanto a nova sede recebia um maior fluxo de serviços, transportes e circulação de pessoas. Em setembro de 1923, o distrito de Santana do Carandaí

foi elevado à condição de município, com o nome reduzido para ‘Carandaí’ (do termo tupi “caranda-hy”, que significa “palmeira d’água”).

Apesar da separação entre o povoado original e a nova cidade, os dois territórios continuaram a se manter conectados por um trecho do Caminho Novo. Contudo, enquanto Carandaí se expandiu e prosperou, Ressaca estagnou-se, ausente de benefícios de infraestrutura, investimentos ou oportunidades. A capela, que em tempos antigos foi um ponto de encontro vital para a comunidade, passou a ser um marco quase isolado na paisagem.

Análises iconográficas e possíveis autorias

Uma visão mais apurada do acervo pictórico da Capela da Ressaca nos permitiu aventar a hipótese que possivelmente trabalharam ali cinco pintores, em épocas diferentes. Essas contribuições, contudo, não alteraram o ar de homogeneidade estética que impera no templo, especialmente quando analisamos a ornamentação da capela-mor. Dedicaremos esse tópico à análise desses momentos decorativos, frisando, contudo, que são análises primárias, que devem ser retomadas em estudos posteriores mais aprofundados.

No retábulo-mor, observamos discretas pinturas ao modo de *chinoiserie* (ou chinesices), as tradicionais emulações de motivos asiáticos tal como foram abraçadas pela matriz europeia. Essa influência achinesada aportou em Minas desde muito cedo, por meio de objetos decorados, como porcelanas e utilitários, como bem demonstram trabalhos recentes como o de Júlia Ishicava (2020). São famosas as velhas chinesices da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, da Matriz de Cachoeira do Brumado, da Matriz de Catas Altas, da Catedral de Mariana, entre outras. Supomos, por isso, que essa policromia deva ser a mais antiga de nosso templo e não seria surpresa se encontrássemos, em alguma restauração posterior, mais áreas subjacentes com essa estética.

No sacrário principal existe a representação de um cordeiro deitado segurando um estandarte, símbolo eucarístico dos mais importantes (Fig.2). A imagem é apresentada sobre o tradicional vermelho sólido, em primeiro plano e sem degradês, característico das chinesices mais antigas de Minas. O cordeiro e o estandarte são detalhados em preto e dourado, cores também predominantes no estilo. Vemos o mesmo efeito numa parte do trono-mor, onde o fundo vermelho delineia um singelo rendilhado central. Será que o retábulo-mor exibiu, em outro momento, uma decoração ao gosto asiático, sendo depois substituída pela policromia que hoje se vê?

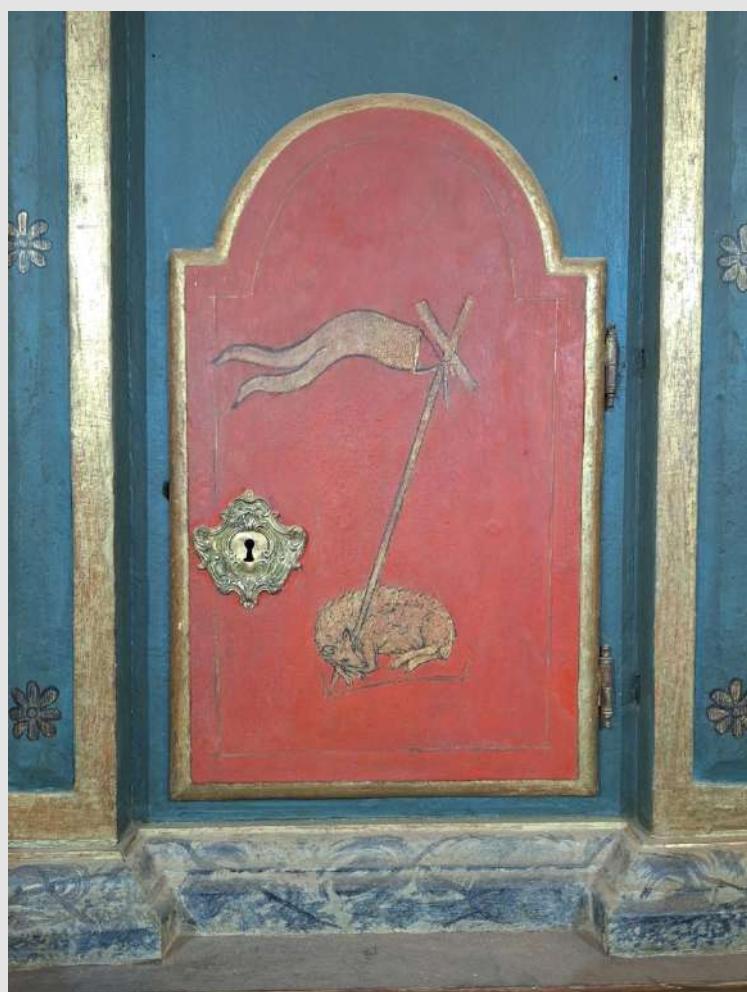


Figura 2. Sacrário-mor, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Parece evidente que a decoração pictórica do retábulo-mor e da sua aresta superior de forro, bem como a pintura em perspectiva da nave, são de uma

mesma oficina, diferente da anterior, provavelmente capitaneada pelo pintor Gonçalo Francisco Xavier, que em anos recentes recebeu especial atenção de dois pesquisadores: João Paulo Fonseca (2021) e Jáder Barroso Neto (2009). Esse Gonçalo, provavelmente um pintor português chegado às Minas nas primeiras levas de migrantes, foi um dos responsáveis pela divulgação da pintura em perspectiva na capitania e, juntamente com Antônio Rodrigues Bello, outro artista que também têm recebido atenção recente,⁷ constituem os dois marcos principais da ornamentação pictórica das Minas entre 1720 e 1760. Não sendo o foco desse estudo analisar o modismo quadraturista, tal como engendrado pelo Padre Pozzo e espalhado pelo mundo graças a seu basilar livro, nos ateremos aqui à descrição da obra em si, com alguns apontamentos iconográficos. Comecemos pelo retábulo-mor, cujas chinesices já citamos acima.

A nosso ver, essa estrutura está entre as mais peculiares da produção artística de Minas Gerais nos setecentos. Fugindo do tradicional padrão de retábulos entalhados, essa é uma peça de carapina, sem nenhum elemento que demandasse a presença de um escultor (Fig.3). Ainda que talvez essa escolha tenha sido movida por restrições de recursos (já que demandaria a contratação de mais mão-de-obra qualificada), o resultado evitou as recorrentes estruturas simplórias tão comuns nas Minas, apresentando ao fiel/expectador uma peça de singular beleza, com poucos paralelos nas Minas (entre os quais, podemos citar os retábulos da nave da Capela do Bom Jesus do Taquaral de Ouro Preto, obra provável do já citado Antônio Rodrigues Bello).

⁷ Vide a dissertação de Tiago da Cunha Rosa (ROSA, 2022).



Figura 3. Retábulo-mor e forro, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Marmorizados avermelhados e acinzentados servem de moldura ao conjunto, marcado pela presença de dois nichos laterais, com belos cortinados fingidos; cercando a boca do camarim, vemos um arco com falsos embrechados, onde se destacam folhas de acanto brancas sobre um fundo negro; no arremate estão representadas inúmeras romãs, fruto já destacado por pesquisadores anteriores como sendo um distintivo da obra de Gonçalo. A policromia do retábulo-mor continua acima, se “espalhando” pelo forro, mantendo um contínuo pictórico entre a verticalidade do altar e a horizontalidade do forro (nesse caso composto por uma abóbada de aresta, solução também bastante incomum na região). No conjunto superior, constituído pela aresta central, encontramos ornamentos concheados, águias, girassóis, romãs abertas, conchas e cortinados.

Já nas arestas laterais, bem como na aresta superior do arco-cruzeiro, temos a mão de outro artista, sobre o qual falaremos adiante.

Iconograficamente, chama atenção, ainda na capela-mor, a ornamentação do camarim, com seus concheados, mascarões e querubins. Cobre esse conjunto, sobre o trono, uma pequena abóboda de berço, cuja principal atração é a Escada de Jacó (Fig.4), símbolo originalmente veterotestamentário, ligado a uma visão do patriarca Jacó, mas aqui relida como um símbolo de Maria (na visão original, a escada liga o céu e a terra e, por analogia teológica, se travestiu em uma alegoria mariana, já que a Virgem é mediadora entre Deus e os homens).



Figura 4. Trono-mor e forro do camarim, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

O forro da nave é outra obra provável de Gonçalo Francisco Xavier, sendo uma ampla superfície em perspectiva, composta por muros, parapeitos, fragmentos de arcos, claraboias, óculos e camarotes (Fig.5). Permeia todo o conjunto alguns pares de anjos, guirlandas, festões, rosáceas, concheados e uma

quantidade imensa de romãs. Ao centro da pintura, num amplo óculo circular, existe uma cena da Assunção da Virgem, ao modo de tantas outras, cópias de antigos gravados europeus.⁸ O péssimo estado de conservação da nave à época em que se escrevia isso dificultou sobremaneira uma análise mais aprofundada dos detalhes, especialmente daqueles antropomórficos. Além da Assunção, somente no segundo óculo podemos ter clareza do representado (Fig.6) - cinco anjos sustentam um medalhão com a seguinte frase: *PULCHRA ES & DECORA FILIA JERUSALEM* (Sois bela e formosa, filha de Jerusalém). Em todo o ambiente, especialmente quando aparece a figuração humana, percebe-se o refinado apuro técnico do artista.



Figura 5. Forro da nave, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

⁸ Sobre o tema das cópias e usos de gravuras, vide o livro *O Discurso da Imagem - Invenção, Cópia e Circularidade na Arte* (BOHRER, 2020).



Figura 6. Forro da nave (detalhe), Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Voltando ao forro da capela-mor, resta analisar o artista que decorou as arestas das laterais e do arco-cruzeiro. Trata-se provavelmente de um pintor posterior, que em alguns pontos até tenta emular o estilo do primeiro, como se podem ver nos concheados, mas deixa entrever uma pincelada mais ingênuas e de menos destreza, especialmente na figuração antropomórfica (Fig.7). No lado do Evangelho estão os evangelistas Mateus e João e, na Epístola, Marcos e Lucas, cada qual com seu atributo distintivo (Mateus com o menino, João com a águia, Marcos com o leão e Lucas com o touro). Esses personagens estão dispostos de tal forma que perfazem, em sentido horário, a ordem de aparição dos livros evangélicos, tal como aparecem no Novo Testamento: Mateus (Evangelho), Marcos (Epístola), Lucas (Epístola) e João (Evangelho). Essas figuras têm certa semelhança com outras representações do tipo, como os quatro evangelistas que estão nas ilhargas da capela-mor da antiga Matriz de São Bartolomeu, em Ouro Preto. Seriam obras do mesmo ateliê ou, como é mais provável, teriam feito uso de gravuras parentadas?



Figura 7. Forro da capela-mor, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Passando novamente à nave, observamos duas grandes rocalhas nos retábulos laterais: no lado do Evangelho vemos dois braços cruzados e as cinco chagas, em meio aos concheados afrancesados, denotando ser esse um retábulo dedicado a São Francisco de Assis (Fig.8); no retábulo da Epístola, além da mesma ornamentação e cores, lemos a palavra latina *CARITAS*, indicando ser aí que se abrigava a imagem de São Francisco de Paula (Fig.9). A policromia dessas rocalhas apresenta finos degradês que fazem uma transição suave entre amarelos, marrons e azuis, num estilo que muito se assemelha ao de João de Carvalhais, artista emblemático que foi um dos responsáveis pela introdução do rococó nas Minas. Sabemos que Carvalhais era artista requisitado, tendo prestado serviço na Matriz do Pilar de Ouro Preto, uma de nossas igrejas mais emblemáticas.



Figura 8. Retábulo de São Francisco de Assis (detalhe), Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.



Figura 9. Retábulo de São Francisco de Paula (detalhe), Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Não nos surpreenderia também se essas rocalhas fossem do ateliê de Bernardo Pires, que trabalhou algumas vezes com o mesmo Carvalhais, sendo que o estilo dos dois pode ter se sobreposto. Ter essa capela uma possível obra desses artistas denota, mais uma vez, a importância que a região da Ressaca teve em outros tempos.

Por fim, é possível constatar a presença de um outro artista na execução da pintura que ornamenta o arco-cruzeiro (Fig.10). O arremate desse arco é decorado por um ostensório envolto por querubins e um cortinado vermelho - o que demonstra que a Capela da Ressaca funcionava também na condição de Matriz, ainda que nunca tenha sido elevada a tal nos tempos áureos (ostensórios, cálices e hóstias em medalhões sobre arcos ou retábulos era um símbolo privativo das matrizes). Essa pintura tem um gosto bastante popular ou talvez esteja profundamente retocada, podendo ter parte relevante de si ainda sob a tinta branca atual.



Figura 10. Arremate do arco-cruzeiro, Capela da Ressaca, Carandaí. Fonte: Alex Bohrer.

Conclusão

Se de início os trabalhos acadêmicos sobre a arte mineira quase sempre focaram nas obras mais conhecidas, sediadas nos grandes centros produtores de ouro e diamantes, é premente que novas pesquisas se debrucem nas obras esquecidas, localizadas, muitas vezes, em arrabaldes distantes. Esses conjuntos periféricos constituem a maior parte de nosso patrimônio cultural, constatação que nos permite asseverar que mais da metade desses acervos estão ainda por serem analisados, estudados e tirados do ostracismo.

Ainda que essa afirmação não deva de forma alguma significar que as análises sobre as obras paradigmáticas se esgotaram, devemos redobrar nossa atenção para esses tesouros estéticos escondidos em capelinhas e igrejas afastadas. Talvez seja aí que repouse verdadeiramente a “originalidade” tão decantada pelos Modernistas de outrora. Longe das grandes urbes, artistas talentosos talvez estivessem mais livres para criar e se refazerem.

Outro fator importante advindo de tais pesquisas é que isso pode impactar as comunidades detentoras desse patrimônio, direcionando abordagens de conservação e restauração mais profissionais e potencializando programas de educação patrimonial e turismo sustentável, o que pode gerar dividendos que, de uma forma ou outra, acabarão por serem investidos nos próprios moradores e nos seus monumentos.

Nesse contexto, a Capela da Ressaca é um testemunho da riqueza cultural e histórica de Minas Gerais, que merece ser reavaliada e integrada aos estudos sobre o Barroco Mineiro. Sua preservação e valorização são essenciais não apenas para a compreensão da arte setecentista, mas também para a memória coletiva que a cercou. O reconhecimento de sua importância pode contribuir para um renascimento do interesse por esse patrimônio ao mesmo tempo em que revitaliza a conexão da comunidade com suas raízes históricas e potencializa novas pesquisas.

Recebido em: 31/01/25 - Aceito em: 22/02/25

Referências

- BOHRER, Alex Fernandes. *O Discurso da Imagem. Invenção, Cópia e Circularidade na Arte*. São Paulo: Lisbon International Press, 2020.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e sua ornamentação pictórica no XVIII mineiro. *Revista Barroco*

Digital, Belo Horizonte, n. 1, p. 24-36, 2021. Disponível em: <https://www.revistabarroco.com.br/wp-content/uploads/2022/08/adalgisarantes.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2025.

DIAS, Jussara Duarte Soares. *O patrimônio na corda bamba de sombrinha: o caso da capela e da festa de Santa Quitéria no distrito de Rodrigo Silva*. Orientador: Leonardo Civale. 2018. 289p. Dissertação de Mestrado (Mestre em História) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/alex%20pc/Downloads/texto%20completo.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2025.

FONSECA, João Paulo Alves. *Um Pintor Peregrino na Capitania das Minas: a obra de Gonçalo Francisco Xavier*. Orientador: Alex Fernandes Bohrer. 2021. 72p. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Conservação e Restauração) - Instituto Federal Minas Gerais, Ouro Preto, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/57383565/Joao_Paulo_AF_TCC_Um_pintor_peregrino_na_capitania_das_Minas_GoncaloFranciscoXavier. Acesso em: 22 jan. 2025.

IEPHA-GUIA DOS BENS TOMBADOS. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Guia dos Bens Tombados: Volume 2. Guia de Bens Tombados IEPHA/MG*, Belo Horizonte, p. 213-214, v. 2, ed. 2, 2014. Disponível em: https://www.iepha.mg.gov.br/images/com_arismartbook/download/7/GBT-V2.pdf. Acesso em: 22 jan. 2025.

ISHICAVA, Júlia. *Entre China e Minas Gerais: A circularidade cultural das chinesices setecentistas*. Orientador: Alex Fernandes Bohrer. 2020. 71 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnóloga em Conservação e Restauração de Bens Imóveis) - Instituto Federal Minas Gerais, Ouro Preto, 2020.

NETO, Jáder Barroso. *A pintura setecentista de Gonçalo Francisco Xavier (at 1742 - 1775) em Igrejas e Capelas mineiras*. Orientador: Magno Moraes Mello. 2009. 145 p. Dissertação de Mestrado (Mestre em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=167456. Acesso em: 27 jan. 2025.

ROSA, Tiago da Cunha. *Antônio Rodrigues Bello: As bases da pintura de falsa arquitetura na capitania do ouro no século XVIII*. Orientador: Magno Moraes Mello. 2022. 179 p. Dissertação de Mestrado (Mestre em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/53281>. Acesso em: 27 jan. 2025.

TRINDADE, Dom Frei José da Santíssima. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade: (1821-1825)*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. p.249. ISBN 85-85930-23-3. Disponível em: <https://sjnhistoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/05/visitas-pastorais-de-dom-frei-jose-da-santissima-trindade-1821-1825.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2025.

A imagem dos trabalhadores na República: a fotografia como instrumento de representação do proletariado do campo e da cidade (1889 – 1899)

The image of workers in the Republic: photography as an instrument of representation of the rural and urban proletariat (1889 – 1899)

Guilherme Augusto Guglielmelli Silveira¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo compreender a função da fotografia na construção do imaginário social acerca dos trabalhadores do Brasil, durante a primeira década da República (1889 – 1899). Tentaremos ao longo do texto traçar um paralelo entre os trabalhadores do campo e da cidade, a fim de dar inteligibilidade aos critérios de diferenciação e criação de particularidades sobre o proletariado de cada um desses meios. Também é objetivo conhecer quais características dos trabalhadores eram evidenciadas pelos fotógrafos, bem como mobilizar as imagens fotográficas como fontes históricas capazes de demonstrar o processo de construção de estereótipos e preconceitos relacionados ao trabalho e aos trabalhadores rurais e urbanos.

Palavras-chave: Fotografia; Primeira República; Trabalhadores; Cidade; Campo.

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG (PPGH-UFMG). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História. Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum, do departamento de História da UFMG. Pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi), da Universidade Federal Fluminense (UFF), e do GT Imagem, Cultura Visual e História, da ANPUH. Professor efetivo de História da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), da prefeitura de Nova Serrana, Minas Gerais.

Abstract

This paper aims to understand the role of photography in the construction of the social imaginary about workers in Brazil during the first decade of the Republic (1889–1899). Throughout the text, we will attempt to draw a parallel between rural and urban workers in order to make the criteria for differentiation and creation of particularities about the proletariat in each of these environments more intelligible. The objective is also to understand which characteristics of workers were highlighted by photographers, as well as to mobilize photographic images as historical sources capable of demonstrating the process of construction of stereotypes and prejudices related to work and rural and urban workers.

Keywords: Photography; First Republic; Workers; City; Countryside.

Introdução

Durante o período de transição do século XIX para o século XX, a fotografia legitimou discursos e ideias acerca das populações do campo e da cidade. Através disso, auxiliou na consolidação de preconceitos ligados à figura do trabalhador brasileiro. A instrumentalização da fotografia como mídia ideologizada, capaz de embasar narrativas acerca das populações do campo e da cidade, acabou por pautar ideias sobre quem eram e como eram o proletariado nacional na primeira década da República. A fotografia, como representação de mundo, tem uma importante função ideológica, pois serve como documento probatório, que forja “verdades” e confirma narrativas criadas pelas elites políticas e econômicas. A respeito da relação entre fotografia e ideologia, Arlindo Machado faz a seguinte assertiva:

Numa sociedade de classes, os sistemas de representação que deveriam explicitar os fenômenos já estão eles próprios contaminados pela luta de classes e, por consequência, tornam-se sistemas necessariamente “deformadores”, isto é, dotados de intencionalidade, formados pela estratégia classista e atravessados pelo crivo da classe que os forjou e que, na maior parte das vezes, coincide com aquela que detém o poder político. O sistema simbólico que os homens constroem para representar o mundo são ideológicos exatamente porque, longe de constituir entidades autônomas e transparentes, estão sendo determinados, em última instância, pelas contradições da

vida social.²

Através da perspectiva apresentada por Machado, podemos conceber a fotografia como mídia produtora de símbolos, que irá representar valores e visões de mundo gestadas no seio das classes dominantes, que acabam por controlar a produção de representações. Inicialmente, podemos afirmar que: em detrimento dos trabalhadores, as fazendas assumem o papel de destaque nos clichês de paisagens rurais brasileiras. Pois, durante a Primeira República, a foto demonstrou olhar para os trabalhadores rurais através de uma perspectiva senhorial. Os trabalhadores são representados como elementos secundários e as fazendas, com suas sedes e terreiros de café, são tema central das imagens.

Nesse sentido, as fotografias de propriedades rurais são um indício de poder e opulência dos senhores de terra. Fotografada, as fazendas, em especial as de café, assumem a função de símbolo e passam a significar o progresso econômico no Brasil. Sobre os registros fotográficos de fazendas, é importante lembrar o imaginário social acerca dos senhores de terras, sempre associado ao poder e à riqueza. Nos idos da colônia, se autointitulavam a “nobreza da terra”. No Império, ganharam a patente de coronel, e mesmo depois do fim da monarquia, já na República, continuaram sustentando essa patente, mesmo que de maneira informal. Ao fim e ao cabo, as propriedades rurais no Brasil denotam poder, são prerrogativa da elite e fator de distinção social.

Em vista disso, nos clichês fotográficos, as imagens das fazendas são ícones a serem ostentados pelas elites agrárias, por serem representações do mando, da superioridade e da prosperidade financeira. Desta forma, fotografar uma fazenda é produzir provas, que atestam o status e posição social privilegiada de seus proprietários. Outra questão é: à medida que o trabalhador é transformado em elemento secundário na paisagem, ele acaba perdendo o seu caráter de “ser” e passa a ser visto como parte da fazenda. Assim sendo, o trabalhador é desumanizado pela imagem e passa a ser interpretado como um

² MACHADO, Arlindo. A ilusão espetacular: uma teoria da fotografia. Pág. 16.

simples item da paisagem, ou ainda como um excerto da cena capturada pela fotografia.

A historiadora Maria Ciavatta, em seu livro *O Mundo do Trabalho em Imagens*, ressalta que os clichês fotográficos iam na esteira do discurso da elite brasileira, que se via na condição de tutora do povo pobre, visto por ela como ignaro e “bestializado”.³ Por isso, guiado, de forma legítima, pelos esclarecidos da República. Portanto, as fotografias dos trabalhadores apresentam uma visão do proletariado do campo como um ser desprovido de individualidade e até, consequentemente, destituído de sua humanidade. Nas fotos, o trabalhador rural passa por um processo que remete à reificação. Muito disso, pelo fato dele ser incorporado à estrutura da fazenda, como mais uma propriedade do senhor.

É importante ressaltar que esses trabalhadores rurais são pretos. Em um contexto de pós-abolição. No qual, o Brasil ainda estava totalmente imerso em uma cultura escravocrata, que, de fato, não via o negro como cidadão brasileiro ou ainda como um ser humano munido de virtudes e intelecto, tal qual o branco. Na República, a cultura escravista, mesmo que de forma velada, ainda normalizava o fato de o negro receber como pagamento pelo seu trabalho apenas alimento e teto, para não morrer de fome e não dormir ao relento. A dignidade do negro não foi conquistada facilmente após a abolição. Sendo, na República, ainda uma questão extremamente mal resolvida. Pois mantinha, muito comumente, trabalhadores pretos sem salário e, praticamente, presos à terra. Essa realidade tem sido exposta, há um bom tempo, pela historiografia que trata do tema.⁴

Em contraponto a tudo isso, veremos que nas imagens de trabalhadores da cidade, especialmente no Rio de Janeiro, o proletariado é representado como um ser autônomo, livre e emancipado do poder senhorial. Ele é revelado ao público como um ser da cidade, que dela tira o seu sustento. No tocante aos trabalhadores da cidade, as fotografias reproduzem uma ideia de mobilidade dos personagens

³ CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens*. Pág. 98

⁴ CHALHOUB, Sidney. *População e sociedade*. Pag. 78. *A Construção Nacional (1830- 1889)*. Volume 2.

retratados. O proletariado, principalmente vendedores ambulantes, são associados à ideia de circulação e de trânsito. Consequentemente, em sintonia com o ritmo do comércio, das ruas, dos bondes e das praças. O movimento do trabalhador urbano sintetiza a correria da vida moderna nas grandes cidades.

Outro ponto a ser observado, com relação às diferenças entre as fotografias de trabalhadores do campo e da cidade, é o formato das imagens. Diferentemente das fotos de trabalhadores do campo, que são feitas em formato de paisagem, ou seja, horizontalizadas, as fotos de trabalhadores da cidade são feitas em formato de retratos, portanto são imagens verticais. Esse formato verticalizado do retrato é ideal para dar notabilidade aos elementos mais centrais da imagem. O retrato se desassemelha da paisagem, na medida que o primeiro cobre um número mais restrito de itens. Já o segundo, é amplo e tenta dar conta de uma cena mais panorâmica. Por esse motivo, ele foi, e ainda é muito utilizado para se registrar fotografias com poucos elementos. Mas que destaca e evidencia aquilo que é capturado pelas lentes da objetiva.

O retrato tem um grande potencial descritivo e detalha o referente fotográfico com minúcia. Nele, toda a nitidez da fotografia pode ser explorada. Consequentemente, quando um trabalhador é retratado por um fotógrafo, ele tem as suas características individuais reveladas. Por esta razão, ao contrário da paisagem, o retrato humaniza o trabalhador. Pois nele, o trabalhador tem as suas especificidades apresentadas ao observador da imagem e se torna um ser, reconhecidamente, único.

A (in)visibilidade do trabalhador rural na fotografia

Voltando rapidamente às fotografias de trabalhadores rurais, é necessário observar que a maioria delas foi feita por Marc Ferrez. Provavelmente, o mais famoso fotógrafo a ter atuado no Brasil entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Ferrez foi descrito pela historiadora Ana Maria Mauad

como um “cronista visual do Rio de Janeiro”⁵. Entretanto, podemos ir além e considerá-lo também um cronista visual da nação. Muito disso, por ele ter viajado por várias regiões do país, fotografando paisagens rurais e urbanas. Portanto, podemos dizer que muito daquilo que se conhecia do Brasil, através da imagem fotográfica, foi obra de Marc Ferrez.



Figura 1 – Fazenda Monte Café. Ferrez, Marc. 1890 circa. P&B. i: 30,0 x 40,0 cm. Gelatina/Prata. <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6231>> Data de acesso: 29/10/2024.

⁵ MAUAD, Ana Maria. RAINHO, Maria do Carmo. Marc Ferrez: a fotografia como experiência. Pág. 1. Revista Acervo. Link: <<https://revistaacervo.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2090/1878>>. Acesso: 29/10/2024.



Figura 2 – Fazenda da Cachoeira - terreiro de secagem de café. Ferrez, Marc. 1890 circa.
Gelatina/ Prata. i:/sp: 18,0 x 24,0 cm P&B <
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7285>> Data de acesso:
29/10/2024.

Este fato pôde ter sido facilitado por Marc Ferrez ter sido contratado, em 1892, para fotografar obras de ampliação da malha ferroviária brasileira. Para tal, ele pode viajar gratuitamente de trem por todo o Brasil, registrando a modernização do sistema nacional de transporte.

Segundo o Jornal do Brasil, do dia 21 de agosto de 1892:

Determinou-se ao chefe da fiscalização das estradas de ferro para que, nas estradas de ferros subvencionadas pelo governo federal, sejam fornecidos passes de ida e volta, em 1^a classe, a Marc Ferrez pelo e um ajudante com direito a bagagem, afim de que possam levantar fotografias em diversas localidades para o serviço da Exposição Universal Columbiana, em Chicago.⁶

É possível que Ferrez tenha se aproveitado das várias oportunidades de estar no interior do Brasil, fotografando as obras ferroviárias, para registrar as

⁶ Jornal do Brasil, 21 de agosto de 1892, quinta coluna. Link https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pagfis=2001 Acesso: 29/10/2024.

opulentas fazendas de café, com o objetivo de, posteriormente, oferecer tais imagens para os senhores. Obviamente, não sem antes trocá-las por uma boa quantia de dinheiro.



Figura 3 – Liteira puxada por burros. Ferrez, Marc. Data: 1890 circa. Descrição: Gelatina/Prata. i:/sp: 18,0 x 24,0 cm. P&B. Link: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7160>> Acesso: 29/10/2024.

Em outra foto de Marc Ferrez, que também contempla uma cena rural, podemos notar a quase invisibilidade dos trabalhadores. A imagem intitulada *Liteira puxada por burros* deixa transparecer a intenção de evidenciar os viajantes e o meio de transporte. Mas, lamentavelmente, tenta escamotear os trabalhadores. Nessa fotografia, Ferrez escolheu um ângulo que, praticamente, apaga os trabalhadores da imagem e é quase como se eles não fizessem parte da cena. Também podemos notar que os animais que puxam a liteira foram representados em um grau de importância maior do que os próprios trabalhadores. Os burros estão centralizados e visíveis na imagem. Não foram escanteados pelo enquadramento feito por Marc Ferrez, ao contrário dos trabalhadores negros que conduzem a liteira.

Inclusive, observadores menos atentos podem não perceber o trabalhador à esquerda da representação fotográfica. Pois, apenas as suas pernas e a sua cabeça aparecem. Elas são tampadas por boa parte do pescoço e cabeça do animal. Aparentemente, ele é mais necessário para compor a fotografia do que o trabalhador escondido por detrás dele. Na imagem, existe um segundo trabalhador que é ainda mais invisibilizado. Mesmo que ele não tivesse sido praticamente apagado pela “luz estourada”, na parte direita da imagem, pelo simples fato dele ter sido enquadrado próximo à margem, na parte mais extrema da fotografia, já teríamos motivos para considerá-lo elemento preterido na composição da cena registrada pelas lentes objetivas de Ferrez.

Mais uma vez, observamos trabalhadores rurais e negros tendo o seu protagonismo negado ou não reconhecido. Não é uma mera coincidência que Ferrez queira colocá-los como seres inferiorizados nos clichês. A mentalidade escravista recusava ao negro o status de protagonista no mundo e as representações imagéticas refletem esse preconceito advindo da escravidão e conservado no pós-abolição. Se o trabalhador negro não é visto, dificilmente será lembrado, inclusive pela história. A fotografia, como qualquer documento, é carregada de intencionalidade, e se for interpretada de forma ingênuas, pode reforçar preconceitos e defender narrativas históricas enviesadas, que servem à projetos político-ideológicos determinados por seus produtores. Assim sendo, uma história escrita a partir de uma leitura superficial das fontes terá pouco ou nenhum compromisso com a veracidade dos fatos.

É preciso compreender que o apagamento dos trabalhadores do campo, especialmente os pretos, é produto de uma sociedade que, inclusive, buscava justificar o seu racismo e preconceito por meio da ciência (eugenia, darwinismo social e outras ideologias racistas oitocentistas). Portanto, não dá para imaginar que as representações da época, tal qual a fotografia, contemplem e deem visibilidade à homens e mulheres negras de áreas rurais do Brasil. O racismo está também nas representações fotográficas, como não podia ser diferente. Sobre esse apagamento do negro da história do trabalho no Brasil, no pós-abolição, a

historiadora Silvia Hunold Lara faz a seguinte assertiva:

Efetua um procedimento comum: pretende estabelecer uma teoria explicativa para a “passagem” do mundo da escravidão (aquele no qual o trabalho foi realizado por seres coisificados, destituídos de traduções pelo mecanismo do tráfico, seres aniquilados pela compulsão violenta da escravidão, para os quais só resta a fuga da morte) para o universo do trabalho livre, assalariado (no qual, finalmente, poderíamos encontrar sujeitos históricos). Em sua modalidade mais radical, a historiografia de transição postula a tese da “substituição” do escravo pelo trabalho livre; com o negro escravo desaparecendo da história, sendo substituído pelo imigrante europeu.⁷

O trabalhador da cidade como representação do trabalho livre

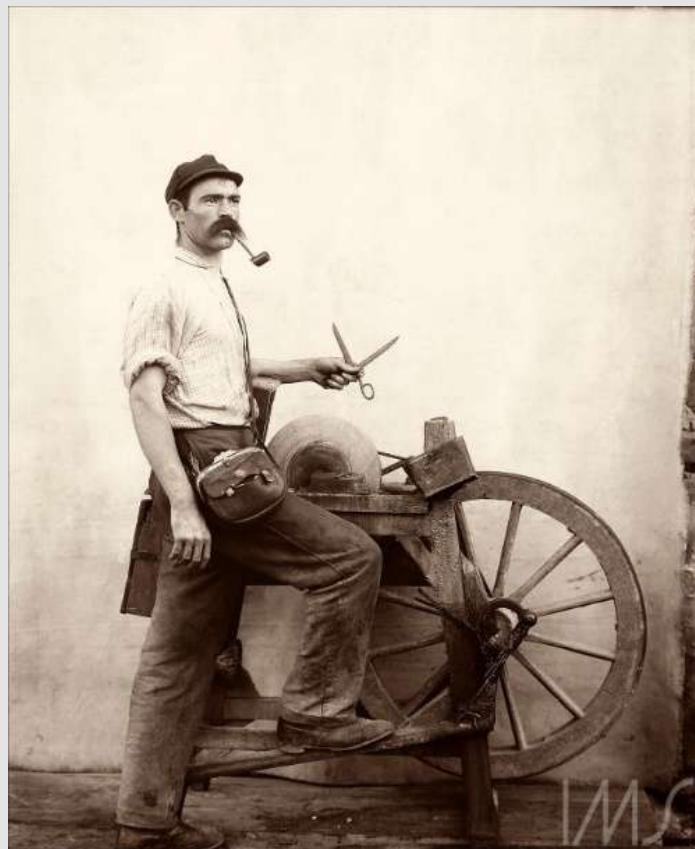


Figura 4 – Amolador. Gomes Junior. Data: 1899 circa. Descrição: P&B, i: 24,0 x 18,0 cm, Gelatina/ Prata. <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2510>>. Acesso: 31/10/2024.

⁷ LARA, Silvia Hunold. Escravidão, Cidadania e História do Trabalho no Brasil. Pág. 27.



Figura 5 – Vendedora de miudezas. Gomes Junior. Data: 1899 circa. Descrição: P&B i: 24 x 18 cm, Gelatina/ Prata. <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2513>>. Acesso: 31/10/2024.



Figura 6 – Vassoureiro. Gomes Junior. Data: 1899 circa. Descrição: P&B, i: 24 x 18 cm, Gelatina/ Prata. <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2511>>. Acesso: 31/10/2024.

Sobre as fotografias do proletariado urbano, podemos destacar a série de imagens criadas por Gomes Júnior, em 1899. São retratos de ambulantes no Rio de Janeiro, cujo tema central é o ofício de cada um desses trabalhadores. Os clichês em questão têm como título a ocupação dos homens e mulheres que viviam do comércio nas ruas da capital da República. Como já foi observado, em contraponto às fotos de trabalhadores rurais, o proletário urbano é representado como indivíduo e homem livre. Livre para poder circular pela cidade e livre para poder vender as suas mercadorias. Esse paralelismo é importante, especialmente por reforçar estereótipos e preconceitos que marcaram o imaginário da época acerca do caráter e especificidades dos trabalhadores do campo e da cidade.

A série produzida por Gomes Júnior é quase uma etnografia visual do trabalho no Rio de Janeiro. Pois foca no proletário que ocupa as ruas da cidade e os representa a partir de suas particularidades, dando um caráter próprio a cada trabalhador fotografado. O vestuário, o semblante e as mercadorias ofertadas nas ruas da então capital são referentes importantes dessas fotografias. A respeito dessa série, voltemos as atenções para o clichê intitulado *Amolador*. Nele vemos um homem segurando uma tesoura em sua mão esquerda. A imagem insinua que o objeto está prestes a ser amolado. Parece que o trabalhador fotografado está querendo apresentar o seu trabalho ao observador. O seu olhar obliquo e a sua pose rígida atestam o fato dele estar posando para a foto. A nitidez da imagem consegue captar os detalhes do rosto, do corpo e da máquina de amolar.

Esse trabalhador é branco, assim como os demais homens e mulheres fotografados nessa série (figuras 5 e 6) de Gomes Júnior. Isso não é um mero detalhe, pois a quantidade de ambulantes negros no Rio de Janeiro, na virada do século, era grande, e o fato dele representar apenas trabalhadores brancos diz muito sobre as intenções que motivaram a realização desses clichês. É possível que o fotógrafo queira, a partir das imagens, consolidar uma ideia de um Brasil que passava por um processo de substituição do trabalho do negro cativo pelo trabalho livre do imigrante, geralmente europeu.

Assim sendo, instrumentalizar a fotografia para invisibilizar os

ambulantes negros, e dar notoriedade aos trabalhadores brancos, é uma estratégia que parece ser efetiva e eficiente. Dado que a imagem fotográfica, nos oitocentos, era vista como um “duplo do real”⁸, ou seja, um documento fidedigno, incapaz de mentir ou deturpar a realidade. Munida de atributos que serviriam para comprovar que teorias de natureza política-ideológica se estabelecessem como verdades incontestáveis.

Nas palavras dos historiadores Antônio Luigi Negro e Flávio Gomes:

A suposta inexorabilidade na passagem do trabalho escravo para o trabalho livre no Brasil foi mais projeção das elites, numa ideologia – a da construção da nação – que produzia discursos sobre a substituição da mão-de-obra. Escravos, africanos e crioulos seriam substituídos por trabalhadores livres, imigrantes europeus. Indolência e atraso por tecnologia e aptidão; forjava-se a ideologia do trabalho livre no Brasil criada sob os símbolos da civilização e do progresso. No imaginário das elites e nos projetos imigrantistas, África, escravidão, escravo e o negro eram associados à barbárie. A nação estava em jogo e a substituição do escravo pelo trabalhador livre seria menos uma questão de cálculos, prejuízos e lucros, quando não se desejava qualquer tipo de trabalhador livre, mas sim o imigrante, o branco europeu, considerado capaz de garantir a civilização e o progresso do Brasil.⁹

Sobre o trabalho de Gomes Junior ainda se sabe muito pouco. Apenas que ele fotografou, juntamente com Marc Ferrez, em 1899, trabalhadores cariocas, em uma série de clichês que tinham como tema os ambulantes do Rio de Janeiro.¹⁰ A respeito do restante das imagens, oriundas dessa série, o que podemos destacar é a que, além da branquitude dos trabalhadores e as individualidades reconhecidas nas fotografias, os ambulantes estampam, nos seus semblantes, uma notável seriedade. Tal característica é observada nas crianças fotografadas por Gomes Júnior. A imagem, que recebe o título de *Jornaleiros crianças*, apresenta dois menores de posse de suas mercadorias, que seriam ofertadas nas ruas da então capital da República.

⁸ DUBOIS. O ato fotográfico e outros ensaios, p. 27.

⁹ NEGRO, Antônio Luigi. GOMES, Flávio. Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho. <<https://www.scielo.br/j/ts/a/J3vhFb6qggn99nCqHkzBY7m/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: 06/11/2024.

¹⁰ Brasiliana Fotográfica. Cronologia de Marc Ferrez (1843 – 1923). <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=20796>>. Acesso 04/11/2024.

Os pequenos jornaleiros carregam uma aparência fechada e, por que não dizer, até entristecida. Dado que o trabalho infantil era algo normalizado naqueles tempos, dificilmente essa imagem tem um sentido de denúncia por Gomes Júnior. É pouco provável que o fotógrafo quisesse acusar a desumanização do trabalho dessas crianças ou mesmo a existência de injustiça social no Brasil oitocentista. Provavelmente, o que vemos é resultado de crianças que não tiveram reconhecidas o seu direito à infância. São menores que viveram em uma época em que a idade infantil não era vista como uma fase especial da vida humana, na qual o direito à brincadeira e ao lazer ainda não faziam parte do universo infantil. Logo, o trabalho e a vida carregada de responsabilidades chegavam cedo, muito antes da maturidade e da vida adulta. Talvez, por essa razão, esses meninos estejam tão sérios quanto os outros adultos fotografados por Gomes Júnior. O cansaço advindo do trabalho e a vida dura, repleta de deveres, era um empecilho ao sorriso fácil dos garotos.



Figura 7 – Jornaleiros crianças. Gomes Junior. Data: 1899. Descrição: P&B, i: 24,0 x 18,0 cm,

Gelatina/ Prata. <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6230>>. Acesso: 31/10/2024.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, tentamos pontuar como a fotografia brasileira da primeira década da República descreveu o perfil dos trabalhadores, evidenciando como o meio rural e urbano foram colocados como fatores determinantes na caracterização e distinção do proletariado. Mobilizado como uma fonte histórica, o clichê fotográfico produzido entre os anos de 1889 e 1899 pode revelar elementos marcantes do imaginário social do início da República. Tal qual a ideia de substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre ou ainda a invisibilização do proletário negro no início da Primeira República.

Outro objetivo aqui proposto foi demonstrar como a fotografia de trabalhadores rurais buscava incorporar os trabalhadores na paisagem das fazendas, retirando deles a qualidade de seres humanos e passando a representá-los como parte da propriedade fundiária a ser fotografada. Por fim, foi tentado evidenciar o uso da imagem fotográfica como instrumento corroborativo do processo de consolidação de estereótipos acerca do trabalhador urbano, representado como tipicamente branco e, possivelmente, de origem estrangeira. Em contraponto ao trabalhador rural, retratado como negro, recém liberto, porém ainda preso e muito ligado à terra e ao seu antigo senhor.

Recebido em: 16/12/24 - Aceito em: 23/01/25

Referências bibliográficas

BATALHA, Cláudio Henrique de Moraes. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2000.

CHALHOUB, Sidney. *População e sociedade*. Pag. 78. *A Construção Nacional*

(1830- 1889). Volume 2. CARVALHO, José Murilo (Org.). In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A História do Brasil Nação: 1808 – 2010*. Rio de Janeiro. Objetiva, 2012.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: fotografia como fonte histórica* (Rio de Janeiro, 1900 – 1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus. 2012.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2^a edição. São Paulo. EDUSP. 2008.

LARA, Silvia Hunold. *Escravidão, Cidadania e História do Trabalho no Brasil*. <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11185>> Acesso:06/11/2024.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili. 2015.

MAUAD, Ana Maria. RAINHO, Maria do Carmo. *Marc Ferrez: a fotografia como experiência*. Pág. 1. Revista Acervo. Link: <<https://revistaacervo.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/2090/1878>>. Acesso: 29/10/2024.

NEGRO, Antônio Luigi. GOMES, Flávio. *Além de senzalas e fábricas: uma história social do trabalho*. <<https://www.scielo.br/j/ts/a/J3vhFb6qggn99nCqHkzBY7m/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso: 06/11/2024.

A igreja matriz de Santiago do Iguape: presença cenográfica barroca à beira da Baía do Iguape, no Recôncavo Baiano

**The parish church of Santiago do Iguape: a Baroque scenographic
presence on the edge of Iguape Bay, in the Recôncavo Baiano**

Jamile Lima¹

Rodrigo Espinha Baeta²

Resumo

Numa comunidade remota, à beira da Baía do Iguape, na região do Recôncavo Baiano, surge um monumento totalmente singular por sua grandiosidade, por sua implantação majestosa, por suas proporções equilibradas, por sua trama elegante e erudita: a Igreja Matriz de Santiago do Iguape. É tocante como sua unidade arquitetônica exibe soluções tipológicas, compostivas, volumétricas, formais, espaciais que muito se aproximam de uma série de igrejas paroquiais e de irmandades da Salvador colonial. Esta constatação evidencia a indiscutível influência cultural e econômica que a capital baiana detinha no último quartel do século XVIII (época provável do início da construção do templo) como referência política e cultural para a classe dominante rural – em relação aos centros econômicos açucareiros que viriam a bancar a construção da igreja sede da Freguesia de Santiago do Iguape. Contudo, enquanto as igrejas paroquiais e de irmandade de Salvador despontavam como expressivos acontecimentos cenográficos lançados no denso núcleo urbano barroco, a transposição contemporânea de seu esquema compositivo para a Matriz de Santiago desvela, em sua sublime e dramática implantação nas margens da baía, o desejo barroco de exaltação de poder da então classe dominante rural. A partir da abolição da escravidão a sede paroquial passa a atender as comunidades quilombolas locais. São estes grupos étnicos, predominantemente constituídos pela população negra

¹ Arquiteta e a urbanista pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA). Mestranda pelo Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE UFBA)

² Coordenador do Grupo de Pesquisa, certificado pelo CNPQ, “BIA – Barroco Ibero-American: Arquitetura e Cidade”. Faculdade de Arquitetura (FAUFBA); Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU UFBA); Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE UFBA).

rural – descendentes daqueles escravizados que trabalharam nos antigos e abandonados engenhos de açúcar –, que usufruem, apoiam e sustentam a Freguesia e a Igreja Matriz de Santiago do Iguape hoje.

Palavras-chave: Arquitetura Religiosa, Santiago do Iguape, Barroco

Abstract

In a remote community, on the edge of Iguape Bay, in the Recôncavo Baiano region, stands a monument that is totally unique due to its grandeur, its majestic relationship with its surroundings, its balanced proportions, and its elegant and erudite structure: the Parish Church of Santiago do Iguape. It is touching how its architectural unity displays typological, compositional, volumetric, formal, and spatial solutions that are very similar to a series of parish and brotherhoods churches in colonial Salvador. This finding highlights the undeniable cultural and economic influence that the capital of Bahia held in the last quarter of the 18th century (the probable time when the construction of the temple began) as a political and cultural reference for the rural ruling class – in relation to the sugar-growing economic centers that would finance the construction of the church, a central reference for the Parish of Santiago do Iguape. However, while the parish and brotherhood churches of Salvador emerged as expressive scenic events set in the dense Baroque urban center, the contemporary transposition of their compositional scheme to the Santiago Parish Church reveals, in its sublime and dramatic implantation on the banks of the bay, the Baroque desire to exalt the power of the sugar mill owners. After the abolition of slavery, the parish church began to serve the local quilombola communities. It is these ethnic groups, predominantly made up of the rural black population – descendants of those enslaved people who worked in the old and abandoned sugar mills – who benefit from, support and sustain the Parish of Santiago do Iguape today.

Keywords: Religious Architecture, Santiago do Iguape, Baroque, Baroque.

A Igreja Matriz de Santiago do Iguape, que domina o distrito de mesmo nome – pequeno aglomerado urbano pertencente ao município de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, a cerca de 110 km de Salvador –, encontra-se assentada, de forma excepcional, à beira da Baía do Iguape, para a qual se volta sua fachada principal. Constitui monumento de excepcional interesse para a arquitetura religiosa devido a diversas peculiaridades que o tornam singular para a época do

Brasil colônia (especificidades que serão analisadas no decorrer deste artigo), mas também em função da sua condição de importante representante de um dos períodos de maior pujança econômica e social pela qual a região passou. Tombado em 1960 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o edifício é reconhecido como importante exemplar da arquitetura religiosa de origem setecentista na Bahia. Passados mais de dois séculos do início de sua construção, a igreja mantém sua integridade tipológica – embora tenha sofrido intervenções, por vezes desastrosas, ao longo dos últimos anos.

A BAÍA DO IGUAPE

O termo Iguape – que tem origem na língua Tupi (Y-gua-pe), e cujo significado é “no seio d’água” – caracteriza a bacia localizada antes do deságue da foz do Rio Paraguaçu na Baía de Todos os Santos (Figura 1). Já em 1587, o historiador e cronista português, Gabriel Soares de Sousa (1897, p, 132), refere-se à baía, no *Tratado Descriptivo do Brasil*³, como “[...] um recôncavo de três léguas, cousa mui formosa, a que chamam Uguape”. O autor menciona ainda à grandeza do Rio Paraguaçu, “[...] por o qual entra a maré, que sobe por elle acima seis léguas” (Sousa, 1879, p. 131). Na verdade, a relevância desse rio já era reconhecida no início do século XVI, quando os franceses utilizavam suas águas para o contrabando de pau-brasil. Nos séculos seguintes, sua importância se ampliou, tornando-se uma via estratégica para a ocupação do interior do Brasil.

³ Trata-se de importante documento descritivo da América Portuguesa do século XVI, onde são relatadas, de forma meticolosa, a geografia e etnografia, especialmente da Bahia.



Figura 1. *Kaart van Bahia de Todos os Sanctos.* Mapa holandês da Baía de Todos os Santos confeccionado por Joan Blaeu, Frans Post e Georg Marcgraf, entre 1640 e 1665, muitos anos depois da breve ocupação holandesa da região, nos anos de 1624 e 1625. Abaixo, à esquerda, aparece o mapa da cidade de Salvador, capital da colônia na ocasião da conquista do território pelos holandeses. Destacamos, em amarelo, a região do estuário do Rio Paraguaçu e da Baía do Iguape, a noroeste da Baía de Todos os Santos. Fonte: Joan Blaeu, Frans Post, Georg Marcgraf (1640-1665)⁴.

O Livro de Tombo da Freguesia de Santiago do Iguape⁵, aberto em 1915, contém relatos referentes a dados históricos ancestrais da paróquia, escritos a mão pelos próprios párocos. Entre estes registros, é possível encontrar diversas citações relacionadas aos aspectos físicos da Baía do Iguape:

A magnífica região da Bahia do Iguape, de que até aqui nos temos ocupado, estudo-lhe a história e as bellezas naturaes dos seus arredores, leva-nos agora a recolher mais algumas notas interessantes sobre seu esboço geológico, servindo-nos do que a respeito escreveu o

⁴ Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AMH-7747-KB_Map_of_Bahia_de_Todos_os_Sanctos.jpg>

⁵ Registro cedido pelo Padre Adeilson Pugas Milhazes em 2024, pároco então responsável pela Igreja Matriz de Santiago do Iguape.

Dr. Theodoro Sampaio⁶: Na verdade do ponto de vista geológico a Bahia de Iguape é uma secção da Bahia de Todos os Santos. O mesmo phenomeno sísmico que produziu uma, produziu a outra. [...] A Bahia de Iguape não é, pois, como pensam alguns geógraphos, um braço do Paraguassu; ao contrário disso, é ella uma secção da Bahia de Todos os Santos, ligada a esta pelo braço de mar que vae da Ponta do Alambique à Ilha dos Francezes, secção ou prolongamento, onde o Rio d'Água Doce desemboca. (Freguesia de Santiago do Iguape, 1915)

Esta baía, em torno da qual está localizada a sede do município de Maragogipe e as comunidades de Santiago do Iguape e São Francisco do Paraguaçu, faz parte da região denominada Recôncavo Baiano, que passou por diversas configurações físicas e econômicas ao longo da sua ocupação desde o início do século XVI. No período do Brasil colônia, o Recôncavo Baiano foi palco de grande prosperidade econômica devido à posição geográfica e fertilidade das suas terras, e chegou a abranger toda a região em volta da Baía de Todos os Santos, indo na direção do interior até a Chapada Diamantina. Após diversos desmembramentos e entre ciclos econômicos que intercalaram períodos de pujança e decadência, se manteve em significante isolamento a partir da segunda metade do século XX, em especial nas áreas próximas ao estuário do Paraguaçu, região onde fica localizada a comunidade de Santiago do Iguape.

Essa mesma região, que por sua localização geográfica abriga incontestáveis belezas naturais, concentra também um rico patrimônio cultural resguardado principalmente por comunidades quilombolas que, remanescentes dos antigos engenhos, ainda lutam por regularização fundiária das terras originalmente ocupadas pelas antigas fazendas da região, enquanto mantém viva a cultura e o modo de viver do recôncavo rural. A comunidade de Santiago do Iguape, com sua monumental igreja matriz, configura-se hoje como um destes importantes assentamentos quilombolas. O isolamento econômico da Baía do Iguape, ao longo do tempo, propiciou a essas comunidades o desenvolvimento de atividades vinculadas aos ecossistemas locais, uma vez que a maior parte dos

⁶ Theodoro Fernandes Sampaio foi um engenheiro, geógrafo, escritor e historiador baiano, nascido em Santo Amaro, um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e membro do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

moradores são pescadores e marisqueiros, além de pequenos produtores de agricultura de subsistência, contexto que a manteve como uma das regiões mais preservadas da Baía de Todos os Santos (Figura 2).

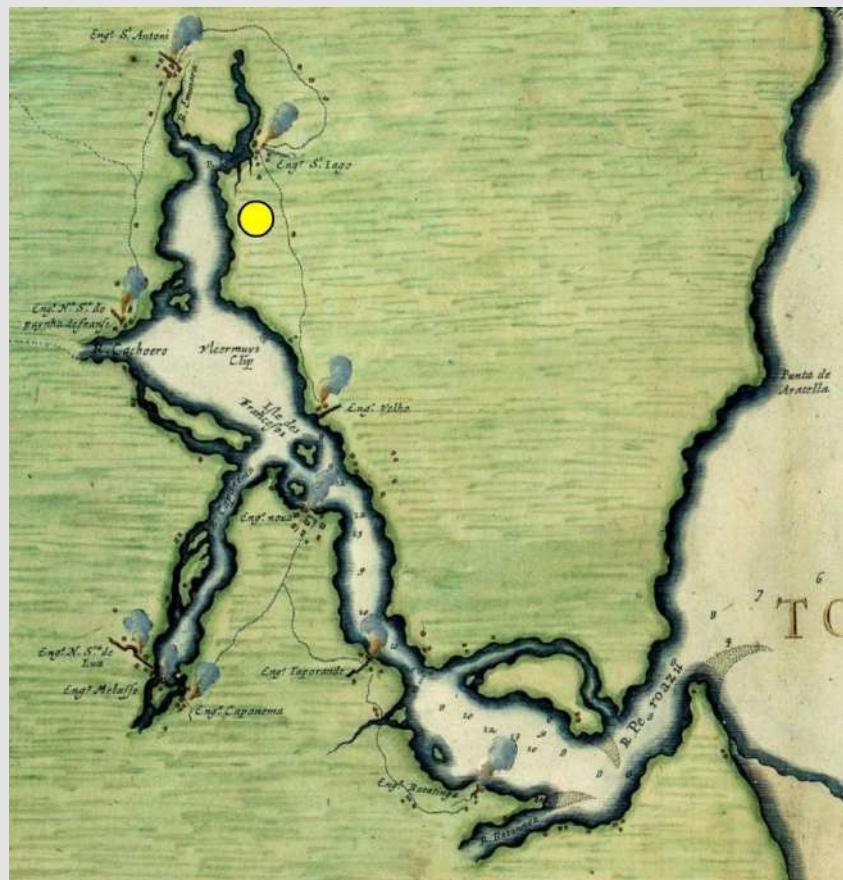


Figura 2. Detalhe do citado mapa holandês da Baía de Todos os Santos, destacando a região do estuário do Rio Paraguaçu e da Baía do Iguape. O ponto amarelo (indicação nossa) marca a localização aproximada da Freguesia de Santiago do Iguape. O mapa seiscentista é um pouco falho em seu desenho e escala, o que impossibilita a indicação precisa da povoação. *Fonte: Joan Blaeu, Frans Post, Georg Marcgraf (1640-1665)*⁷.

O processo de ocupação da área

A ocupação inicial da Bacia do Iguape esteve diretamente ligada a um projeto político de implantação e desenvolvimento da agroindústria açucareira em meados do século XVI, através de incentivos e proteção da Coroa, no intuito de fomentar o monopólio de Portugal no mercado europeu. Aliado a isso, a

⁷ Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AMH-7747-KB_Map_of_Bahia_de_Todos_os_Sanctos.jpg>

presença da instituição religiosa, representada inicialmente por uma primitiva redução jesuítica fundada em 1561, teve fundamental importância na propagação da cultura cristã sobre os povos indígenas que habitavam o local.

Esse processo inicial de catequização dos povos originários, denominados de gentios, embora bem-sucedido num primeiro momento, não obteve êxito a longo prazo, de forma que, na ocasião da expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759, a população indígena, seja por embates, epidemias ou suicídios, já havia sido praticamente dizimada da região. O fato é que atualmente não se tem informações da presença de remanescentes indígenas no local, e embora tal etnia esteja geneticamente representada nas comunidades quilombolas, ainda há pouco registro desse processo histórico.

Os conflitos decorrentes da ocupação de terras na região do Recôncavo, assim como em toda a colônia, já vinham ocorrendo desde antes da chegada dos jesuítas. Na verdade, a vinda dos religiosos na comitiva de Tomé de Souza na ocasião da fundação da cidade de Salvador foi, de certa forma, a última tentativa de consolidação do espaço com a dominação dos povos autóctones antes da chegada massiva de escravizados negros – utilizados predominantemente e preferencialmente nas lavouras açucareiras. Antes disso, guerras já haviam sido travadas e aldeamentos formados por toda faixa litorânea das capitania.

A implantação desses antigos núcleos de povoamento em torno da Baía de Todos os Santos teve, além da finalidade de ocupação, também o objetivo da defesa do território conquistado pelos lusitanos. Para isso, as paróquias instituídas pela Igreja e legitimadas pela Coroa definiam a organização territorial e administrativa do Recôncavo, assim como de toda a colônia, durante os dois primeiros séculos. A criação das freguesias primitivas, aliada à promoção das antigas capelas à condição de igrejas paroquiais – caso da Matriz de Santiago do Iguape –, determinaria a delimitação e ampliação dos arraiais já existentes, geralmente localizadas nas imediações de ancoradouros ou em torno dos engenhos (Azevedo, 2009, 2021).

Isso porque, desde o início da ocupação portuguesa, a localização estratégica do Recôncavo possibilitava a interligação da capital da colônia, Salvador, ao seu interior, por meio de um sistema de transporte hidroviário. Além disso, a fertilidade dos terrenos que margeavam a baía, especialmente nas proximidades do Rio Paraguaçu, favorecia a instalação de um complexo agroindustrial açucareiro. A região da Bacia do Iguape, com a predominância do solo massapê, constituiu então o trecho ideal para a exploração dessa monocultura, que por muito tempo foi a base da economia colonial. O Professor Paulo Ormindo de Azevedo demonstra o contexto da época:

No início, eram os tapuias em volta da baía, depois surgiu a povoação do Pereira (1536) e a partir de 1549 a cidade do Salvador. A partir de 1559, os portugueses ampliam seu domínio territorial através de duas guerras contra os índios e os expulsam de parte dos vales de Jaguaribe e Paraguaçu para ali introduzirem a cana-de-açúcar.

Menos de quatro décadas depois da fundação de Salvador, Gabriel Soares de Souza contava no Recôncavo 16 freguesias, 62 igrejas, 3 mosteiros de religiosos, 8 casas de cozer meles, 36 engenhos moentes e correntes, dos quais 15 eram movidos por bois. Outros quatro engenhos estavam sendo construídos e a produção de açúcar ultrapassava as 120.000 arrobas. No final do século XVI, o rio Paraguaçu, desde o lagamar do Iguape até o seu trecho encachoeirado, estava povoado em ambas as margens (Azevedo, 2011, p. 208).

Além da implantação dos engenhos de açúcar, outras atividades agrícolas foram importantes para a manutenção da crescente população local e da capital que acabava de se formar. Em áreas inadequadas para o cultivo da cana foi implantada a indústria fumageira, cuja produção era utilizada como moeda de troca pela mão de obra escravizada. A criação de gado ocorreu em regiões mais afastadas da borda, servindo tanto para o consumo regional da carne quanto para fornecer força de tração aos engenhos. Além disso, o cultivo de mandioca e outras pequenas plantações se estabeleceu na região, com a produção sendo escoada pelo Rio Paraguaçu até o porto de Salvador. Assim, toda uma rede operacional ligada à produção agrícola e ao transporte marítimo funcionaria na região por cerca de três séculos, tornando-a uma das áreas mais promissoras da colônia.

Embora tenha havido outras atividades produtivas, a economia açucareira, entre períodos de ascensão e declínio, representou a principal fonte de lucros para Portugal até o século XVIII, sendo a região do Recôncavo Baiano a zona de maior concentração dessa produção, superando, em alguns períodos, a produção de Pernambuco. Fatores como facilidade na aquisição de equipamento e da mão-de-obra escravagista, aliados a outros como a presença do solo massapê em estratégica localização, que favorecia o escoamento da produção, fizeram com que essa atividade funcionasse com um nível de aprimoramento de uma indústria multinacional:

A agroindústria açucareira implantada no Recôncavo e em Pernambuco, ainda na segunda metade do século XVI, é talvez a primeira empresa multinacional. Ali se juntaram capitais flamengos, tecnologia italiana, logística portuguesa, mão-de-obra africana, produção brasileira e comercialização holandesa na Europa. Não menos complexas eram as instalações para a produção do açúcar para o mercado internacional (Azevedo, 2011, p. 239)

A freguesia de Santiago do Iguape

No contexto da Baía do Iguape e do Recôncavo Baiano, a comunidade e a Paróquia de Santiago do Iguape aparecem como um pequeno povoado de pescadores e agricultores quilombolas, pertencente ao município de Cachoeira, dentro do que hoje constitui o Território de Identidade do Recôncavo⁸. Considerada a mais antiga da região e onde os primeiros engenhos do Recôncavo foram implantados, a freguesia foi uma espécie de entreposto para o entorno

⁸ O estado da Bahia adotou em 2010 uma nova forma de divisão administrativa do Estado, denominada Território de Identidade, através do Decreto Estadual nº 12.354, de 25 de agosto de 2010, seguido pela Lei Estadual nº 13.214, de 29 de dezembro de 2014, que lhe revogou parcial e tacitamente. O que hoje reconhecemos como território de identidade do Recôncavo Baiano ocupa uma área de 4.614km² de extensão, distribuídos entre 19 municípios, abrangendo as bacias hidrográficas do Recôncavo Norte, Paraguassu e Recôncavo Sul, incluindo a Baía do Iguape e parte da Baía de Todos os Santos.

Conferir:

https://sei.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2289&Itemid=265&lang=pt# Acesso em: 23 jul. 2024.

rural, região modelo para as atividades da agroindústria açucareira de exportação. Segundo Barickman:

Junto com a Zona da Mata pernambucana, o Recôncavo destacava-se como uma das regiões da agricultura de *plantation* mais antigas e mais importantes do Brasil. A produção de açúcar no Recôncavo remontava a meados do século XVI; e, no início do século XIX, os engenhos da região forneciam talvez a terça parte de todo o açúcar exportado pelo Brasil. Nessa época, Santiago do Iguape, onde os primeiros engenhos foram construídos no final do século XVI, já era conhecido como uma das freguesias açucareiras mais ricas e mais produtivas da Bahia (Barickman, 2003, p. 86).

O povoamento de Santiago do Iguape surgiu com a implantação de um aldeamento jesuítico em 1561 e a fundação da primeira ermida nas terras do engenho de São Domingos da Ponta. Ainda no final deste século, é instituída a primeira freguesia da capitania, a princípio, com sua sede na primitiva igreja que viria a receber a sanção canônica de Matriz de Santiago do Iguape em 1608⁹. O novo *status* de paróquia permitiu a ascensão de toda a região, possibilitando, além de acesso perpétuo em relação à assistência religiosa, o reconhecimento mais efetivo da localidade perante o Estado. A oficialização da igreja matriz também afiançou a delimitação de um termo de domínio para a freguesia (Marx, 1994), entorno geográfico que abrangia a rica região produtora de açúcar da Baía do Iguape – com dezenas de poderosos e influentes engenhos.

Ao final do século XVII, a recém-criada freguesia de Nossa Senhora do Porto de Cachoeira, fundada nas terras da família Adorno, é elevada a condição de vila; em 1837, por uma necessidade de controle fiscal e político, é determinada a fundação da cidade de Cachoeira – da qual se torna distrito a então freguesia de Santiago do Iguape. O estabelecimento da navegação regular a partir de Salvador e o fato de ser o ponto extremo navegável do Paraguaçu a partir da Baía de Todos os Santos, conferiu a Cachoeira a função de empório comercial para o sertão, fazendo com que a localidade se tornasse transbordo entre a via

⁹ A freguesia viria a receber esse nome devido ao proprietário do engenho, Antônio Lopes Ulhoa, ser Cavalheiro da ordem de Santiago de Compostela.

fluvial e a terrestre. Esse privilégio, porém, não estava restrito apenas à Cachoeira:

Gabriel Soares, em 1575, informa que “[...] o serviço dos engenhos fazia-se todo por mar: cada engenho possuía quatro embarcações: mil e quatrocentos se poderiam facilmente ajuntar se o serviço real as reclamasse [...]”. Durante quase três séculos, as embarcações constituíam o único meio de transporte. Em 1775, um levantamento nos dá conta da existência de pelo menos 2.148 embarcações de vários tipos e 4.000 marinheiros. Além de Salvador, era possível aos grandes barcos ancorar na Baía de Aratu e no lagamar do Iguape (Azevedo, 2021, p.228).

Logo, devido à concentração e proximidade dos engenhos de açúcar, a comunidade de Santiago do Iguape funcionava também como uma vila portuária para a chegada dos africanos que trabalhariam nas fazendas locais, assim como para o escoamento da produção para a capital. Embora a região tenha vivido uma considerável expansão no início do século XIX, favorecida por uma conjuntura internacional que provocou a valorização do produto brasileiro, os terrenos de “borda d’água”, que pertenciam aos grandes engenhos, começaram a apresentar sinais de esgotamento com as dificuldades para encontrar a lenha para as suas fornalhas – além das questões de sucessão e herança que complicavam também a produção. Surgiram, assim, engenhos menores situados mais para o interior do território do Recôncavo, fundados por descendentes dos velhos senhores de engenho. Além da produção do açúcar, estas novas unidades agroindustriais serviam à criação de gado e à cultura de subsistência (Azevedo, 2011).

O século XIX foi marcado também por lutas políticas e revoltas de escravizados, assim como diversos outros acontecimentos – como períodos de seca e epidemias – que acabaram por deflagrar uma crise irreversível para economia açucareira. Além disso, o novo fluxo ferroviário e rodoviário de transporte acabou por isolar a comunidade de Santiago do Iguape dos novos centros sociais e políticos, enquanto os núcleos comerciais se deslocaram para outras cidades de entroncamento. Esse processo de declínio da economia açucareira foi ainda agravado com a abolição da escravidão, pois a força de trabalho do escravizado africano constituía a base da produção nas usinas. Uma

parte desses trabalhadores se deslocaria para centros urbanos maiores, principalmente Cachoeira e Salvador; mas a outra parte, sem perspectiva de refazer a vida em um lugar distinto, acabaria se mantendo em áreas próximas dos engenhos desativados, se organizando, por vínculos familiares e de territorialidade, com aquelas localidades da Baía do Iguape (como a Freguesia de Santiago), configurando o que hoje reconhecemos como comunidades quilombolas. (Barickman, 2003)

A igreja matriz de Santiago do Iguape

A implantação da primeira redução jesuítica de Santiago do Iguape data de 1561, conforme já mencionado anteriormente. Embora não tenham sido encontrados documentos que justifiquem à escolha do local para instalação da antiga ermida, sabe-se que os primeiros aldeamentos jesuíticos tinham a finalidade de pacificação e catequização dos indígenas, obedecendo desta forma, certas peculiaridades para a implantação desse núcleo inicial. Essa ocupação, que receberia a denominação de arraial, se configuraria como a primeira manifestação a romper o ambiente rural e os domínios agrários, criando um núcleo de convívio social centralizado na igreja recém-instalada, e obedecendo as determinações eclesiásticas ali representadas pela Ordem de Jesus.

Ainda que não haja registros históricos da implantação desta primeira capela, é provável que, diferentemente da matriz atual – voltada diretamente à Baía do Iguape (à noroeste) –, ela tivesse uma orientação contrária (a sudeste), com sua fachada principal direcionada ao interior, de modo a formar uma praça ou terreiro, de onde se poderiam desenvolver as atividades evangelizadoras e as obrigações religiosas. Acreditamos que essa configuração, apontada por alguns autores como um padrão no sistema de ocupação dos jesuítas – implantada em outras inúmeras reduções coloniais –, pode ter sido aplicada no aldeamento do Iguape.

Passado o primeiro momento de dominação e pacificação dos indígenas, com o estabelecimento do núcleo religioso estava instalada a povoação. Contudo, já no final do século XVI, o arraial é elevado à condição de freguesia, constituindo um termo que abrangia uma extensa área dominada por engenhos e outras culturas agrícolas. Para que o povoado jesuítico desse lugar a uma paróquia, em 1608, menos de meio século depois da construção da primitiva ermida, a igreja erguida pelos jesuítas – provavelmente renovada ou reconstruída – recebe sanção canônica e vem a se tornar a Igreja Matriz de Santiago do Iguape, permanecendo como o edifício sede dessa freguesia até o final do século XVIII, quando inicia um processo de arruinamento que demanda a construção de um novo templo.

É admissível que a primeira capela – que dominou o aldeamento jesuítico do Iguape até ser promovida à igreja matriz – tenha sido edificada provisoriamente com materiais encontrados no local: uma construção em pau-a-pique, taipa de pilão ou adobe, coberta com folhas de palmeiras ou outra técnica primitiva – como era comum na ereção das primeiras ermida das reduções jesuíticas (Bazin, 1956). Devido a utilização de materiais pouco resistentes e mão-de-obra não especializada, essas construções eram constantemente arruinadas e substituídas.

Assim, não é improvável que a paróquia criada no início do século XVII já contasse com uma igreja mais robusta e bem construída, fruto da reforma e ampliação da primitiva ermida, ou mesmo da construção de um novo templo no mesmo lugar do antigo edifício jesuítico – mais sólido, mais nobre, levantado com tecnologia superior (edifício consagrado como igreja matriz em 1608). Mas mesmo este robusto templo teria entrado em arruinamento no século XVIII, o que teria levado à ereção de uma nova igreja para acolher a sede paroquial. O Livro do Tombo da Freguesia assim descreve o processo de construção do novo templo:

A primitiva Igreja Matriz, pela sua antiguidade, arruinando-se insuficiente para os habitantes, foi mister substituirl-a por outra de maiores proporções, afim de attender às necessidades dos officios religiosos. Em data que não sabemos ao certo, mas que, segundo a tradicção, deve estar nos primeiros annos do século passado, começoou a

edificar-se, à entrada do porto, uma nova igreja, que é actualmente a que serve de matriz. São por demais conhecidos os sentimentos religiosos da Bahia, e por isso foi sempre objecto de assídua solicitude dos poderes públicos, no regime do império, a causa sagrada da religião. A simples resenha dos actos officiais sobre esse assumpto não deixa a mínima dúvida, pois ali estão os dispositivos legislativos¹⁰ que proporcionavam os vigários recursos precisos para a compra de alfaias, reparos e construção de matrizes. (Freguesia de Santiago do Iguape, 1915)

O edifício da atual matriz teria sua construção iniciada, em data não conhecida, entre o último quartel do século XVIII e início do XIX, para substituir o primitivo templo que então acolhia a condição de sede da freguesia.

A implantação do edifício

Inicialmente, o que há de mais impactante na igreja é a sua implantação – bastante incomum para uma sede paroquial – a beira rio, de frente para a Baía do Iguape. Na verdade, era de se esperar que uma igreja matriz estivesse voltada para a sua comunidade – para o aglomerado urbano –, tendo o seu adro configurado como uma praça urbana ocupada por residências, como era de praxe nas freguesias. Como já foi debatido, essa poderia ser orientação da primitiva capela jesuítica (de frente para o aldeamento e de costas para o curso d’água) – uma configuração que era também a mais comum e lógica para a relação das igrejas matrizes com as suas freguesias. No entanto, a igreja pode ter sido reorientada em direção ao rio quando se tornaria a sede da Freguesia de Santiago do Iguape, ou na ocasião de sua reconstrução ao final do século XVIII ou início do XIX, quando alcançaria sua atual feição (Figuras 3-5).

¹⁰ Os dispositivos legislativos à que o livro se refere vem das antigas Assembleias Provinciais, criadas em 1834, com capacidade deliberativa de legislar sobre a organização civil, judiciária e eclesiástica de suas circunscrições.



Figura 3: Foto área da Freguesia de Santiago do Iguape na qual se destaca a monumental igreja paroquial na borda d'água, voltada de frente para a Baía do Iguape. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 4. Foto área da Igreja Matriz de Santiago do Iguape. A igreja desponta com a sua fachada principal voltada de frente para o rio, e seu volume disposto de costas ao povoado. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 5. Foto área da Igreja Matriz de Santiago do Iguape voltada de costas para o povoado.
Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 6. Foto área da Fachada principal da Igreja Matriz de Santiago do Iguape Nota-se o pequeno adro com calçamento e com a cruz assentada no eixo central da fachada, bem como o suave talude gramado que termina nas margens do rio. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.

Também é significativo o fato da igreja matriz possuir apenas um ínfimo adro à frente, com uma pequena cruz adossada em seu eixo central. Este adro é configurado por um terrapleno de pouco mais de 5 metros de extensão – hoje com calçamento de paralelepípedo –, logradouro que se apresenta como uma via de acesso à igreja, que contorna a fachada lateral esquerda e a frontaria, a partir da rua de acesso ao ancoradouro. Este pequeno espaço plano diante do templo é sucedido por um baixo e suave talude gramado que desce para as margens do rio. Ou seja, para além da matriz estar de costas para o povoado – para a sede de sua freguesia –, o templo não possui um átrio significativo à frente que permita o mínimo ajuntamento de pessoas – que acabam se reunindo na praça que se abre à direita da matriz, que também acomoda um cruzeiro mais antigo (Figura 6).

A despeito disso, a implantação da igreja oferece panoramas inebriantes para aqueles que, até poucas décadas, chegavam ao povoado pelo rio: quando os moradores, visitantes e viajantes acercavam-se, quase que exclusivamente, através do transporte hidroviário desde a Baía de Todos os Santos, ou percorrendo os cursos d’água das regiões do Rio Paraguaçu e da Bacia do Iguape – antes da abertura dos acessos rodoviários à Santiago do Iguape. Os panoramas distantes ou aproximados da igreja monumental, assentada às margens do rio, ligeiramente elevada acima do talude que sustenta o pequeno adro (que, por sua dimensão ínfima, favorece a vista aproximada da igreja desde a baía), com sua fachada principal voltada para a Baía do Iguape, é uma potente experiência cenográfica que revela um imenso esforço de teatralidade vinculado a um sólido sentido poético barroco (Figuras 7-8). Entre mangues que se espalhavam na margem oposta da baía, e o verde das suaves e sinuosas elevações que passam por detrás do povoado, e que servem de pano de fundo para a imagem impactante da igreja, o rio exibia o monumento ao viajante ou ao frequentador habitual (Figura 9).

Suas elegantes torres; suas proporções equilibradas e impecáveis; a sequência dos diversos vãos abertos na fachada principal (cinco portas no térreo, cinco janelas na altura do coro, além das aberturas em arcos plenos que vazam

pelos quatro lados dos dois campanários, e que que acolhiam os sinos da igreja); a modenatura arquitetônica do Barroco Tardio e do Rococó e as elegantes decorações em baixo-relevo aplicadas nas cercaduras das portas e janelas (especialmente nas sobrevergas); o destaque dado ao eixo central da fachada através da elevação maior do vão da porta central e da ornamentação mais profusa que ela recebe; as movimentadas terminações bulbosas revestidas por embrechamentos cerâmicos do coroamento das torres; o rigoroso enquadramento do frontispício e das torres por ordens toscanas que sustentam um poderoso entablamento reto, ininterrupto – todos estes artifício compositivos sublevam o cenário dramático e monumental que se desvela na imagem capturada desde a Baía do Iguape: o corpo alvo da fachada principal da matriz em forte contrates com as suaves colinas verdes que se desenham ao fundo da paisagem (Figura 10).



Figura 7. Matriz de Santiago do Iguape à frente de sua freguesia, voltada para a Baía do Iguape.
Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 8. Panorama da Freguesia de Santiago retirado desde a Baía do Iguape. Nota-se o contraste da fachada alva da matriz, que domina o povoado, com as colinas verdes ao fundo.
Fonte: Rodrigo Baeta, 2025.



Figura 9. Matriz de Santiago diante do rio e do manguezal que se estende na outra margem.
Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 10: Imagem impactante de monumental Igreja Matriz de Santiago do Iguape retirada da baía de mesmo nome. Impressiona o equilíbrio das proporções da frontaria da igreja e o tratamento harmônico e erudito da sua trama compositiva. Fonte: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2025.



Figura 11. Igreja de Santo Antônio do Paraguaçu, levantada na segunda metade do século XVII, mais próxima do estuário do Rio Paraguaçu, a poucos quilômetros da Matriz de Santiago do Iguape. Sua inebriante fachada e seu movimentado adro se revelavam diante do espectador que, de barco, se dirigiam ao seu ancoradouro para alcançar sua cenográfica escadaria barroca.

Fonte: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2015.

Neste sentido, a Igreja Matriz de Santiago reina absoluta no cenário idílico constituído pela Baía do Iguape, assim como, poucos quilômetros abaixo, o monumental e espetacular conjunto formado pelo Convento e Igreja de Santo Antônio do Paraguaçu domina incontestavelmente a parte mais larga do Rio Paraguaçu – próximo à sua foz, pouco antes do rio seguir à esquerda, em direção contrária à da Bacia do Iguape, rumo à Cachoeira. A Igreja de Santo Antônio também surge dramaticamente de frente para a borda do rio, com destaque para seu movimentado adro formado por uma sinuosa escadaria que sobe das margens para a igreja – uma das maiores criações arquitetônicas do Barroco brasileiro (Figura 11).

Supomos que a condição singular de implantação da Igreja Matriz de Santiago do Iguape, que acaba atribuindo a ela o papel de protagonista nos panoramas acolhidos a partir da baía, deve-se a um pertinente desejo barroco de

exaltar retoricamente aquele público que teria financiado a construção do novo templo na passagem dos séculos XVIII ao XIX: os senhores de engenho, muitos deles vinculados à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santiago do Iguape, criada em 1754, de onde provinha a maioria das doações para a igreja. Se considerarmos que os engenhos alocados geograficamente dentro do termo da Freguesia de Santiago estavam amplamente distribuídos por todos os lados da Baía do Iguape, parece lógico que os financiadores da nova igreja – os poderosos proprietários escravagistas dos engenhos – apreciassem o fato de que a sua igreja matriz estivesse voltada dramaticamente para a baía, diante de suas propriedades, ou pelo menos aberta ao ingresso dos frequentadores da matriz – que prioritariamente chegariam à freguesia de barco.

Este fato também explicaria a monumentalidade e o caráter erudito da trama arquitetônica e compositiva da sede paroquial diante de uma região e de um povoado supostamente desolados. Ou seja, a classe dominante, a quem, no período colonial, a Igreja atendia, decretou a necessidade da sua matriz se apresentar como uma grande exaltação do poder econômico dos senhores de engenho – nada poderia ser mais Barroco.

Tipologia, planimetria, volumetria

De acordo com o Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia (IPAC-SIC), certamente a fonte mais completa de levantamento dos monumentos do estado, a construção da Igreja Matriz de Santiago do Iguape teria se iniciado no primeiro quartel do século XIX (Bahia, 1982). Contudo, o templo apresenta inúmeros indicativos que o aproximam morfologicamente a diversas igrejas baianas edificadas ou reformadas na segunda metade do século XVIII, o que levanta para nós sérias dúvidas se ela não teria sido iniciada, de fato, no último quartel dos setecentos – ou, pelo menos, se o seu projeto não teria sido elaborado antes dos oitocentos.

Em termos de configuração planimétrica, tipológica, volumétrica, espacial, são explícitas as semelhanças deste edifício com inúmeras igrejas paroquiais e de irmandade construídas no século XVIII na capital baiana – como a Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo (primeira metade do século XVIII), a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (a partir de 1781), a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (com a sua forma consolidada no último quartel do século XVIII), entre tantas outras.

Todas elas – incluindo a Igreja Matriz do Iguape –, seguem a mesma trama arquitetônica; o mesmo tipo: são templos de nave única; com capela-mor pronunciada ao fundo; arco do cruzeiro separando a nave da capela-mor; coro elevado na entrada da igreja; dois púlpitos laterais; duas torres na fachada principal enquadrando o frontispício; corredores laterais que partem de portas abertas nas torres, tanto ladeando a nave, como flanqueando a capela-mor, onde ganham maior amplitude pelo fato do presbitério ser mais estreito que a nave (ambientes que também poderiam ser denominados de salas laterais); tribunas acima dos corredores e salas laterais; sacristia transversal na parte posterior da igreja, por detrás da capela-mor; consistório acima da sacristia – todos estes elementos espaciais formando, planimetricamente, em seu ajuntamento, um único e cerrado retângulo (Figura 12).

Esta concepção espacial, baseada na planta retangular, que originou a tipologia da Matriz do Iguape e de estas outras igrejas citadas, pode ser compreendida como uma síntese do desenvolvimento tipológico das igrejas seiscentistas e setecentistas de origem lusitana; uma simplificação da composição fundada no somatório de blocos encaixados, trazendo os anexos para dentro do corpo da igreja – formando, assim, uma única figura retangular compactada.



Figura 12: Comparativo entre as plantas do pavimento térreo das igrejas soteropolitanas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (acima); Matriz do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo (ao meio); e Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (abaixo) – com a Matriz de Santiago do Iguape (à direita). Todas possuem o mesmo agenciamento espacial: nave única com coro elevado na entrada; capela-mor em sequência; corredores laterais que partem das

aberturas nas duas torres e se dirigem até a sacristia posicionada ao fundo; por cima dos corredores laterais, aparecem as tribunas, e acima da sacristia, a sala do consistório. Fonte: Plantas dos térreos das igrejas de Salvador por Martinez (1997, p. 106, 110, 128). Planta do térreo da Igreja Matriz de Santiago do Iguape, por Jamile Lima, 2024.

Segundo o Professo Paulo Ormindo de Azevedo, com alguma variação da posição da sacristia, a origem dos corredores laterais nessa tipologia pode ser atribuída à formação das igrejas rurais no Brasil com alpendres laterais¹¹ – posteriormente superpostos por galerias de tribunas e torres sineiras. Em seguida, os corredores laterais destas capelas rurais evoluiriam para o uso do pórtico ou varandas com arcadas (Azevedo, 2011). Com a denominação de igrejas assobradadas, o professor descreve essa evolução:

[...] as igrejas haviam crescido em altura e com ela os alpendres laterais. Como é natural, estendeu-se o coro pelas laterais da nave aproveitando o pé direito elevado dos alpendres e ocupou-se o espaço sobre as sacristias com escritórios e consistório. Em outras palavras, cria-se todo um andar em forma de anel em volta da nave e capelamor privativo das irmandades. Os alpendres haviam perdido sua função na cidade e pouco a pouco se substituem seus pilares e arcarias por muros portantes para sustentar o sobrado (AZEVEDO, 2011, p. 233-234).

Esses corredores laterais, inicialmente, tinham função de espaços de circulação – e em alguns casos como depósito de andores ou ossuários. Em outras igrejas, especialmente as de peregrinação, essas arcarias laterais se mantiveram abertas para abrigar os fiéis, como na Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador. Embora essa tipologia seja mais comum em áreas urbanas, alguns engenhos do Recôncavo adotaram esse partido em suas capelas, que se tornaram verdadeiras igrejas, como a do engenho Freguesia em Candeias. Também é possível encontrar esse padrão nas capelas rurais de Sergipe construídas a partir de finais do século XVIII, onde a arquitetura religiosa teve destaque com templos em implantação isolada e de caráter monumental (Baeta, Pina Neto, 2022), com

¹¹ O arquiteto e pesquisador Luís Saia atribui a existência dos alpendres nas capelas brasileiras a uma solução tradicional europeia com origem na basílica romana, onde já existiam “adros retangulares quase inteiramente alpendrados”, uma vez que esses alpendres não são uma solução exclusivamente rural no Brasil (SAIA, 1978, p.104).

um contexto relacionado ao ciclo açucareiro muito próximo ao da Matriz de Santiago do Iguape.

Fachada principal

Mais significativa, no entanto, é a semelhança no tratamento das fachadas entre este grande templo, construído em um sítio que nos parece remoto hoje em dia, e outras diversas igrejas coloniais de Salvador. As frontarias são análogas especialmente no que diz respeito: ao lançamento dos vãos; à disposição das torres, do frontão e do enquadramento do frontispício; à modenatura arquitetônica que organiza a frontaria; aos elementos decorativos aplicados nas fachadas que, aliados às marcações da modenatura arquitetônica de cantaria ou estuque, animam as elevações principais dos edifícios; à composição dos campanários e dos seus arremates.

Segundo o arqueólogo e historiador Carlos Ott, a Igreja Matriz de Santiago do Iguape teria especial proximidade compositiva com a Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador – templo concebido em finais do século XVIII, e construído no início do século XIX, em substituição à capela anterior, que se incendiou em 1788 (MARTINEZ, 1997, p. 118). Carlos Ott entendia que elementos de ordenação da fachada do Carmo a aproximavam do frontispício da Matriz do Iguape, razão pela qual o historiador afirmaria ter sido projetada pelo mesmo engenheiro e no mesmo período – ao final do século XVIII:

A matriz de Santiago do Iguape que veio aos nossos dias, apresenta muita semelhança com a igreja da Ordem 3^a do Carmo da cidade de Salvador, razão por que tudo indica ter sido desenhada pelo mesmo engenheiro. [...] Sabemos que, em dezembro de 1788, o engenheiro José Anchieta Mesquita fez a planta do frontispício da Ordem 3^a do Carmo, e, em 1797, o engenheiro Manoel Rodrigues delineou as duas torres e o frontão. A planta do primeiro apresenta formas estilísticas do barroco tardio, a do segundo, principalmente o frontão de linhas neoclássicas, havendo por isso certa discordância estilística que não encontramos na fachada da matriz de Santiago do Iguape, cujo estilo de barroco tardio é uniforme e tão harmonioso que a consideramos uma das melhores fachadas de igrejas que se

edificaram na Bahia. Não hesitamos por isso em afirmar que sua planta foi feita antes da Ordem 3^a do Carmo da Capital baiana, por conseguinte antes de 1788 e toda por José de Anchieta Mesquita e foi construída no último quartel do século XVIII e não no primeiro do séc. XIX, como outros querem, pois o conjunto deste frontispício ainda apresenta o movimento típico do barroco (Ott, 1996, p. 59-60).

Acolhemos o juízo de Carlos Ott de que a Igreja Matriz de Santiago do Iguape deve ter sido projetada ainda no século XVIII e em antecedência à Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Também concordamos que a frontaria do templo apresenta uma trama arquitetônica superior à da Igreja dos Terceiros do Carmo, em sua composição mais elegante e unitária – de fato, prioritariamente vinculado à poética do Barroco Tardio, mas também do gosto Rococó.

Contudo, não compactuamos com a ideia do arqueólogo e historiador, muito celebrada por outros pesquisadores, que professa a relação de proximidade compositiva entre a fachada da matriz com a Igreja do Carmo. Para nós, de fato, são detectáveis pequenas congruências em alguns pormenores, geralmente oitocentistas, vinculados ao renovado gosto neoclássico – pertinentes à data de construção da Igreja do Carmo e ao período de execução de alguns acabamentos e refinamentos da Matriz do Iguape – como por exemplo:

O desenho do frontão da igreja matriz, mais discreto, menos movimento e sinuoso que das igrejas soteropolitanas da segunda metade do século XVIII, tem contorno parecido com o da Ordem Terceira do Carmo – apesar de que na igreja de Salvador o tratamento da empêna da frente, todo em cantaria, é bem mais complexo e trabalhado.

Outras semelhanças podem ser encontradas nas vastas decorações de baixo-relevo das sobrevergas, ombreiras e peitoris de todos os vãos da fachada – situação incomum de se encontrar, de forma tão intensa, nas igrejas de Salvador do século XVIII. Em muitos templos ornados ainda nos setecentos, os pormenores escultóricos, quando existentes, se limitam mais à portada principal e, algumas vezes, às aberturas inferiores; quando alcançam as cercaduras das janelas do coro, são mais discretos – caso da Igreja da Ordem Terceira de Santos

Domingos. Contudo, enquanto na Igreja dos Terceiros do Carmo a decoração é mais sóbria e puxa mais para o Neoclassicismo, na Matriz de Santiago é mais movimentada e sinuosa, de gosto fracamente influenciado pelo Barroco Tardio e pelo Rococó.

Se as semelhanças na composição de elementos arquitetônicos são discretas, as diferenças entre as duas são bem mais vastas e expressivas. Vão bem além do fato da Matriz do Iguape apresentar cinco vãos abertos no plano inferior da fachada (duas portas dando acesso direto aos corredores laterais, na altura das torres, e três aberturas dispostas no corpo central do frontispício, voltadas à nave) e a Igreja da Ordem Terceira do Carmo ter apenas três vãos de acesso (duas portas abertas aos corredores laterais, de ingresso pelas torres, e uma grande porta central, que marca a entrada da nave da igreja).

Em termos de proporção, a Igreja do Carmo apresenta torres muito mais altas em relação ao resto da fachada e muito mais esguias, enquanto a Igreja do Iguape, em seu equilíbrio dimensional, está mais próxima das igrejas de Salvador de finais do século XVIII – em uma composição mais compacta e harmônica.

A Igreja Matriz de Santiago do Iguape apresenta o tradicional frontispício enquadrado pelas ordens toscanas colossais, que marcam os cunhais das torres, e pela linha reta ininterrupta do entablamento, encerrando o retângulo central da frontaria. Já a Ordem Terceira do Carmo tenta inovar, lançando outras duas ordens toscanas colossais no plano do frontispício, separando os três vãos abertos para o coro em panos de paredes verticais e independentes, emoldurados pelas ordens. Apesar de incomum, esta solução adotada na igreja carmelita nos parece infeliz, pois obriga os cinco vãos do pavimento superior a ficaram mais “esbeltos” ao estarem estrangulados pela sequência das seis pilastras toscanas, criando organismos excessivamente verticalizados, abandonando a moderação, a harmonia e o equilíbrio clássico que a Matriz do Iguape – juntamente com as suas equivalentes setecentistas soteropolitanas – acolhe.

Na verdade, toda a composição fica submetida a massivos impulsos verticais: torres mais esbeltas e muito mais altas; sequência de seis pilastras

toscanas colossais se elevando na fachada; espaços dos muros entre as ordens com proporções muito esguias; vãos da altura do coro excessivamente delgados. Esse padrão de verticalidade, base para a concepção arquitetônica dos Terceiros do Carmo, passa longe das proporções que harmonizam horizontalidade com verticalidade da Matriz de Santiago do Iguape.

As duas igrejas apresentam soluções semelhantes de destaque do acesso principal aos edifícios, ao ascenderem a verga curva da porta central acima dos outros vãos da parte inferior da frontaria e ao destacarem as sobrevergas destes vãos com elementos decorativos mais profusos e elevados. Porém, enquanto na Ordem Terceira do Carmo a decoração em baixo relevo, e o tratamento de cantaria da modenatura acima da porta central, avançam acima do limite do peitoril da janela no eixo do coro, se sobrepondo ao tratamento decorativo abaixo do peitoril da janela (solução pesada, deselegante e aparentemente improvisada), na Matriz do Iguape o frontão curvilíneo, que se sobrepõe à decoração da sobreverga da entrada principal, tangencia sutilmente a borda decorativa abaixo do peitoril – solução arquitetônica de grande sentido de elegância (Figura 14).

Nesta direção, entendemos que o tratamento da fachada da Matriz de Santiago do Iguape apresenta mais proximidades, em relação à sua trama arquitetônica, com as igrejas de irmandade e matrizes soteropolitanas cujas frontarias foram levantadas ou reformadas na segunda metade do século XVIII – especialmente as Igrejas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (Figura 13) e da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão –, refutando, mais uma vez, o juízo de Ott.



Figura 13. Comparativo entre as fachadas da Matriz de Santiago do Iguape (à esquerda) e da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Salvador (à direita).

Fonte: Matriz de Santiago do Iguape: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.
Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2013.



Figura 14. Comparativo entre as fachadas, apresentadas em escorço, da Matriz de Santiago do Iguape (à esquerda) e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Salvador (à direita).

Fonte: Rodrigo Baeta, 2025, 2013.

Em linhas gerais, elas seguem um mesmo esquema compositivo, variando pormenores: duas torres enquadrando o frontispício; três ou cinco acessos no pavimento inferior, sendo que aqueles vãos abertos na base das torres coincidem com os ingressos aos corredores laterais; cinco janelas no piso superior, na altura do coro, vãos cujos eixos se encontram alinhados com as portas no nível de acesso; linha que separa o frontispício do frontão conformada por um entablamento reto e ininterrupto, que se estende por toda a fachada, inclusive na altura dos campanários (solução frequentemente superada nas igrejas pernambucanas setecentistas, nas quais a linha inferior do frontão muitas vezes é rompida com suaves ou abruptas curvas); sustentando o entablamento, quatro ordens colossais toscanas dispostas nos cunhais das torres, sendo que duas das pilastras emolduram o frontispício central; frontões recortados e movimentados, com curvas e contracurvas de inspiração rococó (um pouco mais tênuem na Matriz do Iguape, como já foi mencionado); torres com coroamentos curvilíneos e acabamentos em cacos de azulejo; dinâmicos elementos em estuque ou pedra que formam as cimalhas das sobrevergas e das ombreiras das portas, das janelas, das cornijas, e o contorno dos frontões; bases para os campanários em forma de paralelepípedos assentadas acima da linha do frontão; pequenos óculos polilobulados ou circulares dispostos nestes apoios, abaixo das torres, bem como nos eixos centrais dos frontões; proporções equilibradas das fachadas, especialmente na relação frontispício, torres e frontão – nem muito horizontais, nem muito verticais (Figuras 14-15).

Para além desta proximidade com os templos soteropolitanos, a Igreja Matriz de Santiago do Iguape – tanto em relação ao seu agenciamento espacial quanto no que tange ao tratamento das frontarias, sempre de duas torres, também guarda impressionantes semelhanças tipológicas e compositivas com inúmeras capelas de engenhos sergipanos da segunda metade do século XVIII e de inícios do XIX (Baeta, Pina Neto, 2022). Na verdade, são todos monumentos voltados ao poder da cultura do açúcar e à religiosidade local, que tinham como referência a arquitetura que se fazia, na ocasião, na sede da capitania (Figura 16).

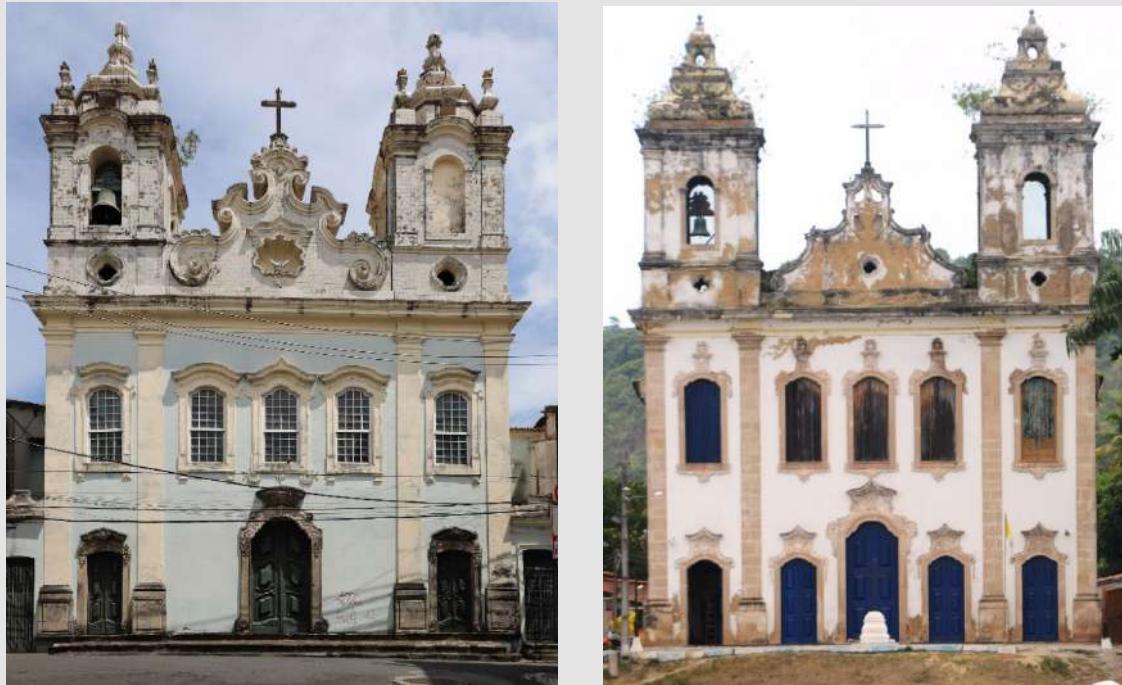


Figura 15. Comparativo entre as fachadas da Igreja do Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão de Salvador (à esquerda), e da Matriz de Santiago do Iguape (à direita). As proporções da Igreja do Iguape são ainda mais harmônicas e equilibradas que as do Boqueirão.

Fonte: Igreja do Boqueirão: Paul R. Burley (2018). Licença CC BY-SA 4.0.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A7%C3%A3o_do_Boqueir%C3%A3o_Facade_2018-1413.jpg

Igreja Matriz de Santiago do Iguape: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2025.

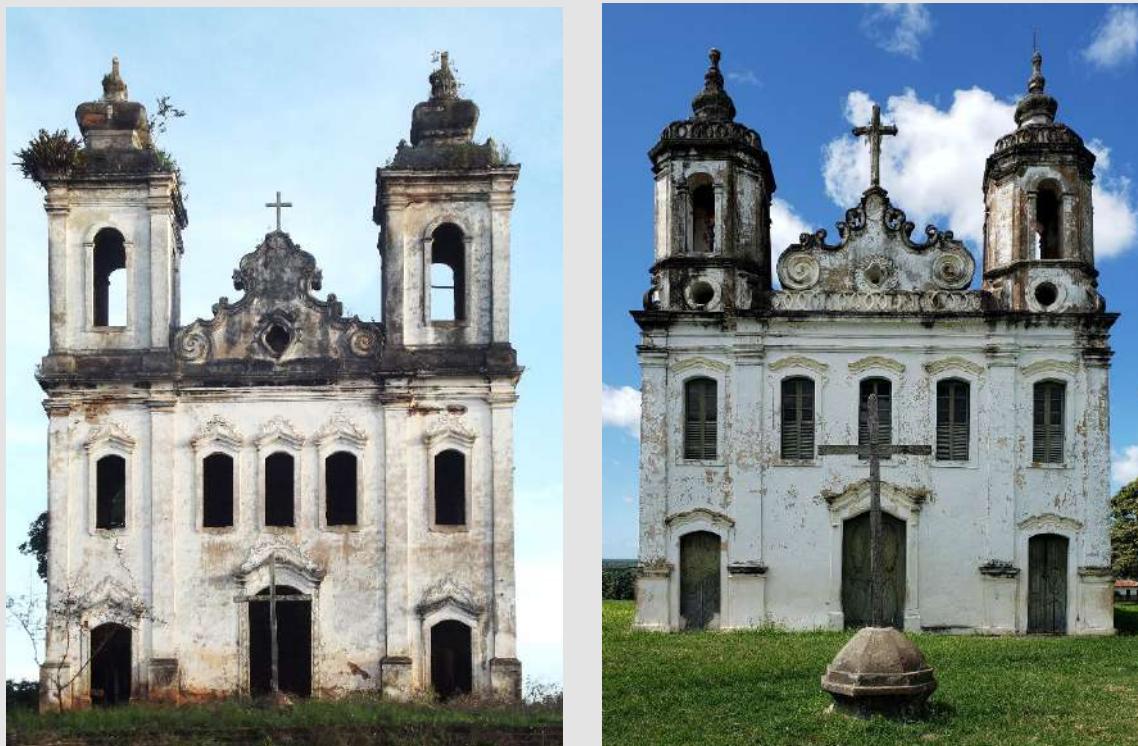


Figura 16. Fachadas da Capela de Nossa Senhora da Conceição do antigo Engenho Penha, em Riachuelo, Sergipe (à esquerda), iniciada em 1795, e da Capela do Engenho do Colégio Tejupeba, em Itaporanga d'Ajuda, Sergipe (à direita) – reconstruída em finais dos Setecentos. As semelhanças com as igrejas de irmandade soteropolitanas do último quartel do século XVIII e com a Matriz de Santiago do Iguape são indiscutíveis. Fonte: Fotografias de Reginaldo Pina Neto, 2020.

Ora, as igrejas das irmandades e alguns templos paroquiais foram as grandes expressões da arquitetura religiosa da Capitania da Bahia a partir de meados do século XVIII. Nada mais natural que os senhores de engenho baianos, que financiaram a Igreja Matriz de Santiago do Iguape, bem como aqueles que se dirigiram ao território sergipano, levassem a *expertise* arquitetônica da capital para a zona rural (através do trânsito de engenheiros, mestres construtores, artistas, artífices que acorreram para estas áreas). Estas igrejas compactuam com o juízo barroco de exaltação do poder, da força econômica e cultural dos grandes complexos açucareiros de finais do século XVIII e início do XIX (Figuras 17-18).



Figura 17. Capela de Nossa Senhora de Nazaré do Engenho Itaperoá, na zona rural de São Cristóvão, Sergipe (à esquerda) e Capela do Engenho Colégio Tejupeba, em Itaporanga d'Ajuda, Sergipe (à direita). Fonte: Fotografias de Reginaldo Pina Neto, 2020.



Figura 18. Fachada da Capela de Nossa Senhora de Nazaré do Engenho Itaperoá, na zona rural de São Cristóvão, Sergipe (à esquerda) e Capela de Nossa Senhora da Conceição do antigo Engenho Penha, em Riachuelo, Sergipe (à direita). Fonte: Fotografias de Reginaldo Pina Neto, 2020.

No que se refere aos elementos de linguagem arquitetônica e decorativa da Matriz do Iguape, podemos detectar soluções de extrema engenhosidade e erudição, o que confirma o debate travado acima.

Como já foi mencionado, o corpo central da fachada possui plano simétrico com marcações verticais e cunhais em cantaria de arenito acompanhando os limites laterais das torres, desde o chão. Esta é uma solução repetidas inúmeras vezes em dezena de igrejas baianas coloniais e que tem a riqueza de oferecer um eficaz enquadramento para o frontispício. Os cinco vãos que compõem a parte inferior da fachada são fechados com portas de madeira almofadadas, sobrepostas por igual número de vãos de janelas cerradas com folhas de madeira do tipo calha, ao nível do antigo coro; todas elas possuem ombreiras e vergas ornadas em baixo-relevo com moldura e decoração de guirlandas em arenito. As cercaduras das dez portas e janelas, construídas em cantaria, tem vergas em arco abatido, com as extremidades finalizadas em movimentos caprichosos e animados, com linhas sinuosas formadas por pequenas curvas côncavas e convexas. Para além disso, os dez vãos apresentam sobrevergas trabalhadas, também em arenito, em baixos-relevos com contornos sinuosos e muito refinados, que avançam pela parte superior curva das ombreiras. Os ornatos em baixo-relevo também se fazem presentes na base das ombreiras das portas no pavimento térreo, e abaixo das marcações inferiores das molduras das janelas do coro. A portada central possui maior altura e é encimada por um medalhão com as insígnias de São Thiago (Figura 19-21).

O coroamento das torres em perfil bulboso (Figura 22) – definido por Lúcio Costa como “simples corolário barroco” (Costa, 1978, p. 47) – com revestimento de embrechados de influência portuguesa, constitui outra característica do templo que estabelece o aspecto artesanal e popular da arquitetura religiosa baiana.



Figura 19. Detalhe do segundo nível (coro) do frontispício da Matriz de Santiago do Iguape. Reparar as curvas caprichosas das vergas das janelas e o trabalho decorativo de baixo relevo das sobrevergas, ombreiras e peitoril. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 20. Detalhe do Primeiro nível (nave) do frontispício da Matriz de Santiago do Iguape. Reparar as curvas caprichosas das vergas das portas e o trabalho decorativo de baixo relevo das sobrevergas e ombreiras. Destaque também para o coroamento das dos painéis decorativos em arenito (hoje caiados) das sobrevergas com frontões curvos. Também interessante é a tangência do frontão curvo da abertura principal com a decoração abaixo do peitoril da janela central.

Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 21. Detalhe dos níveis de acesso e do coro da fachada da Matriz de Santiago do Iguape.
Fonte: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2025.



Figura 22. Detalhes do arremate das torres (com cobertura bulbosa) e do frontão da Igreja Matriz de Santiago do Iguape. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.

As fachadas laterais, que originalmente não tiveram as paredes rebocadas e pintadas, se apresentam atualmente com tais acabamentos (fruto de uma discutível intervenção do início dos anos 1980), ainda que desgastados (Figuras 23-24). Os vãos, também em arco abatido, possuem o mesmo detalhe nas extremidades, porém são desprovidos de decoração e encontram-se sem as esquadrias em quase todo o pavimento superior. No pavimento inferior as portas possuem modelo almofadado com decoração floral em talha de madeira e as janelas são do tipo almofadadas simples. Em ambas as fachadas, a continuidade da cimalha é interrompida na interseção entre corredores e salas laterais (na altura da capela-mor), criando uma diferença de altura na cobertura e destacando duas texturas separadas por uma linha vertical que evidencia a descontinuidade das paredes.

Embora não tenha sido encontrado registros referentes ao processo de construção do templo, tal informação sugere ter ocorrido a ampliação do volume posterior, com cobertura mais baixa, numa segunda etapa da obra. Outra possibilidade seria fato do cunhal originalmente projetado para marcar essa diferença de altura nunca ter sido executado.

A fachada posterior que compreende, em toda a sua extensão, a sacristia, apresenta a mesma configuração de acabamento das paredes laterais, uma vez que também esteve sem o reboco e a pintura até muito recentemente. Os vãos, de mesmo modelo dos demais, também são desprovidos de molduras ou ornamentos, possuindo, porém, as esquadrias, embora as superiores estejam seriamente danificadas. Nas janelas de sacada do pavimento inferior nota-se a ausência do gradil nas bacias em arenito. Nessa fachada podemos identificar um vão livre abaixo do nível do primeiro pavimento; aparentemente um porão de ventilação, que teria a função de elevar o madeiramento do piso da sacristia da umidade e promover circulação de ar por baixo das tábuas (Corona; Lemos, 1972).



Figura 23: Fotografia do acervo do IPHAN (1958) mostrando a Igreja Matriz de Santiago do Iguape com sua fachada principal rebocada, mas sua fachada lateral direita sem acabamento. Na verdade, as fachadas laterais e de fundo, até pouco tempo, expunham toda a alvenaria portante em seu estado bruto, nunca tendo sido rebocadas e pintadas. Fonte: Acervo do IPHAN, 1958.



Figura 24: Em 1982 o IPHAN autorizou obras de revestimentos das fachadas – decisão que nos parece equivocada: historicamente as fachadas nunca haviam sido rebocadas, outro aspecto interessante e singular do templo. Esta fotografia mostra a fachada lateral esquerda com seu acabamento e pintura – já bastante desgastados na altura dos corredores laterais. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.

Perdas e acréscimos

A trama tipológica do edifício, que se caracteriza pelo partido retangular de nave única e plano simétrico, tem na frontaria o seu aspecto mais preservado, devido principalmente à ausência de intervenções que viessem a alterar seu estilo. A parte interna, por sua vez, como resultado de intervenções, desmoronamentos e prováveis saques é a mais desconfigurada. Detalhamos abaixo as perdas ou ausências principais.

Na entrada da nave da igreja, voltada para o poente (noroeste), sente-se a ausência do coro alto – provavelmente arruinado, pois ainda é possível localizar a marcação da sua antiga estrutura. Também na altura do que seria o piso superior do coro aparecem, fechadas em alvenaria e rebocadas, as duas portas laterais, distribuídas em cada lado do mezzanino, que dariam acesso às torres e, consequentemente, às tribunas.

Se perderam os dois altares do cruzeiro e os dois altares laterais, havendo no local apenas pequenos consolos e nichos para apoio das imagens remanescentes (Figura 25). Dos bens integrados da nave, restaram unicamente a pia batismal e duas pequenas pias de água benta em pedra, dispostas de forma simétrica, estando uma delas quebrada.

As quatro portas de acesso da nave aos corredores laterais também foram fechadas com alvenaria e rebocadas, mantendo seus vãos demarcados. Nas paredes laterais estão localizados, simetricamente, os dois púlpitos e as oito tribunas, todos com os vãos abertos e os gradis originais, não existindo mais as lajes de berço, já arruinadas. Toda a pavimentação desse ambiente foi desconfigurada, sendo mantida apenas uma das lápides próxima ao arco cruzeiro.

A capela-mor, de menor largura e altura, separada da nave por um inusitado arco do cruzeiro trilobado, possui o piso original em mármore e a escada do presbitério em lioz. No nível superior encontram-se três tribunas de cada lado, sendo cada uma delas encimada por um óculo de formato circular abertos entre as antigas lunetas, em forma de ogiva, do forro original. De fato, é

claramente perceptível a ausência da abóbada falsa de madeira que antes cobria toda a capela-mor. Era uma engenhosa abóbada de berço perfurada transversalmente por lunetas de corte ogival que permitiam que as partes superiores das paredes da capela-mor se abrissem em óculos circulares acima do telhado das tribunas. Hoje resta o contorno rebocado das lunetas ogivais onde se abriam os óculos, em contraste com o resto do plano superior do muro sem acabamento – pois ficava oculto, por baixo do forro da abóbada (Figuras 26-27). Todos os bens integrados desse espaço foram perdidos, restando apenas parte dos azulejos que anteriormente formavam um painel de cerca de três metros de altura.

A sala e o corredor lateral direito do templo, juntamente com as torres, constituem os trechos mais degradados da edificação, pois ainda possuem a alvenaria no seu estado bruto, sem nenhum tipo de acabamento (Figura 28). Devido à ausência das esquadrias superiores, estão mais expostos a incidência das chuvas que atacam esta fachada do edifício. O corredor lateral está interditado devido ao acúmulo de materiais das demolições que ocorreram no edifício. Já a sala lateral funciona como depósito de andores e outras peças utilizadas em dias festivos. Estes ambientes apresentam uma interessante espacialidade, ao mesmo tempo monumental e rústica, pelo fato de possuírem pé-direito duplo (em função da ausência do piso das tribunas) e de exporem a expressiva alvenaria bruta.

O setor lateral esquerdo do templo, por sua vez, é o local mais utilizado do ponto de vista operacional da igreja. Com exceção do trecho abaixo da torre, toda a área possui a parede rebocada até a altura do primeiro pavimento, onde é possível visualizar a marcação dos barrotes do antigo assoalho arruinado. Na sala lateral, onde acontecem as reuniões com a comunidade, existia originalmente a escada de acesso a esse pavimento. Atualmente é possível visualizar apenas as portas que interligavam a sala ao piso superior da sacristia.

O corredor lateral esquerdo é o ambiente onde ocorreram mais intervenções para adaptação ao uso do edifício¹². Ali foram construídos um sanitário e um depósito, separando esse espaço do trecho abaixo da torre. Nesse local, onde funciona a secretaria da paróquia, algumas peças de apoio do assolho original, já apodrecidas, estão sendo substituídas por novas e um novo assoalho está sendo instalado para proteger os usuários da ação de pombos e outros animais.

A grandiosa sacristia, que ocupa, de forma transversal, toda a parte posterior do templo, pode ser acessada pelas duas salas laterais e constitui o espaço menos desconfigurado do edifício, mantendo ainda o piso original e a presença de todas as esquadrias. Da mesma forma que outros cômodos do piso inferior, ela se apresenta hoje com o pé-direito duplo por conta do arruinamento do piso do consistório. Por sinal, todas as quatro paredes superiores da antiga sala da mesa não possuem reboco, expondo, acima das paredes rebocadas da “parte baixa” da sacristia, a alvenaria original em estado bruto (Figura 29). Dos bens integrados existentes nesse espaço, restou apenas o lavabo em pedra de Lioz e a moldura em estilo Neoclássico de um dos nichos em arco pleno. Todo o imponente mobiliário, como o “grande arcaz de jacarandá com 18 gavetas com 2 puxadores de bronze cada uma”¹³, além da rica custódia e as imagens sacras, foram saqueados ou deteriorados pela ação do tempo.

Do segundo pavimento em assoalho de madeira projetado originalmente em todo o perímetro em volta da nave e da capela-mor, só restaram alguns barrotes, já em estado de deterioração, ou, quando inexistentes, a marcação do seu engaste na alvenaria.

¹² Todas essas recentes adaptações estão sendo executadas com verbas da paróquia e sem o acompanhamento do órgão de fiscalização que salvaguarda o monumento, o Iphan.

¹³ Descrição de Jair Brandão no primeiro parecer da solicitação do processo de tombamento.



Figura 25. Nave e capela-mor da Matriz de Santiago do Iguape, quase totalmente desprovidas dos bens integrados, gradativamente arruinados ou saqueados: altar-mor, retábulos do cruzeiro e retábulos laterais, púlpitos, coro, etc – todos elementos desaparecidos. Destaque para o arco do cruzeiro trilobado, solução bastante incomum na arquitetura religiosa brasileira. Fonte: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2025.



Figura 26. Detalhe do alto de uma das paredes laterais da capela-mor. Os contornos rebocados da parede – abertos com óculos circulares, em contraste com a alvenaria bruta ao lado – revelam as marcações de onde chegavam as lunetas ogivais que perfuravam a antiga abóbada de berço falsa de madeira, que cobria o ambiente do presbitério – forro hoje perdido. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.

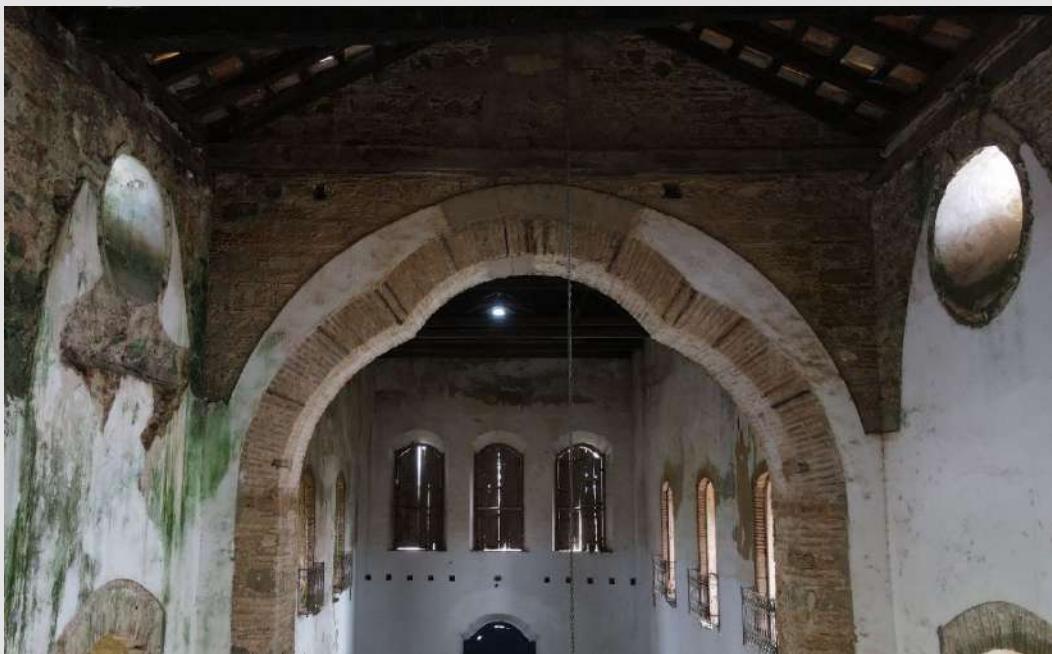


Figura 27. Fotografia elevada de drone, voltada para o fundo da igreja, mostrando: o arco do cruzeiro trilobado, sem seu acabamento de pedra ou de madeira; ao fundo, a ausência do coro, com destaque para a marcação de sua antiga estrutura abaixo das três janelas do frontispício que se abriam ao coro; acima, na capela-mor, nota-se as marcações das lunetas oriundas da antiga abóbada de madeira, bem como os vãos circulares dos óculos. Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.



Figura 28. Sala lateral direita. Corredor lateral mais largo que acompanha a capela-mor. Percebe-se a ausência completa de reboco, expondo a alvenaria bruta. Também é possível notar a perda do piso das tribunas.



Figura 29. Sacristia. É possível notar, no pé-direito duplo do espaço, a perda do piso da sala do consistório – nível que aparece em alvenaria bruta (sem reboco). Fonte: Fotografia de Rodrigo Baeta, 2025

Considerações finais

É tocante como a unidade arquitetônica da Igreja Matriz de Santiago do Iguape exibe soluções tipológicas, compostivas, volumétricas, formais, espaciais que muito se aproximam de uma série de igrejas paroquiais e de irmandades da Salvador colonial – assim como acontece com um conjunto significativo de capelas de engenho sergipanas levantadas no mesmo período. Esta constatação evidencia a indiscutível influência cultural e econômica que Salvador detinha no último quartel do século XVIII, como referência política e cultural para a classe dominante rural – em relação aos centros econômicos açucareiros, que viriam a bancar a construção da Matriz de Santiago do Iguape e as capelas rurais sergipanas.

Enquanto as igrejas paroquiais e de irmandade de Salvador despontavam como expressivos acontecimentos cenográficos lançados no denso núcleo urbano barroco, a transposição contemporânea de seu esquema compositivo para as capelas sergipanas confirma a importância que a arquitetura religiosa acolhia para a constituição da paisagem dramática da zona rural – e a monumentalidade e o caráter erudito da composição da Matriz de Santiago desvela, em sua sublime e dramática implantação nas margens do rio, o desejo de exaltação do poder dos senhores de engenho do Iguape.

A partir da abolição da escravidão uma reviravolta completa se dá no usufruto da Igreja Matriz. A sede paroquial passa a atender, prioritariamente, as comunidades quilombolas locais – povoados como o de Santiago do Iguape e o de São Francisco do Paraguaçu, entre tantas outras comunidades negras da região da Baía do Iguape. São estes grupos étnicos, predominantemente constituídos pela população negra rural – descendentes daqueles escravizados que trabalhavam nos antigos e abandonados engenhos de açúcar –, que usufruem, apoiam e sustentam a Freguesia e a Igreja Matriz de Santiago do Iguape.

Assim, a Igreja Matriz de Santiago está diretamente relacionada à ocupação da área da Baía do Iguape enquanto território precursor e impulsionador da cultura miscigenada que se perpetuou por todo Recôncavo

Baiano. A sua importância, enquanto exemplar de arquitetura monumental das igrejas setecentistas da Bahia, a remete a um Brasil colonial com características fortemente arraigadas no acolhimento da poética do Barroco e do Rococó. No entanto, o seu percurso histórico também diz respeito ao passado de uma terra onde valores católicos, indígenas e africanos foram responsáveis pela formação de uma grande riqueza: a cultura e originalidade de uma comunidade construída com base na sua resistência; que hoje se apropriou e protege este magnífico e singular monumento religioso do Brasil colonial (Figuras 30-31).



Figura 30. Igreja Matriz de Santiago de Iguape e sua comunidade, vistas desde a Baía do Iguape.
Fonte: Imagem de drone capturada por Lucas Alves Ribeiro, 2024.

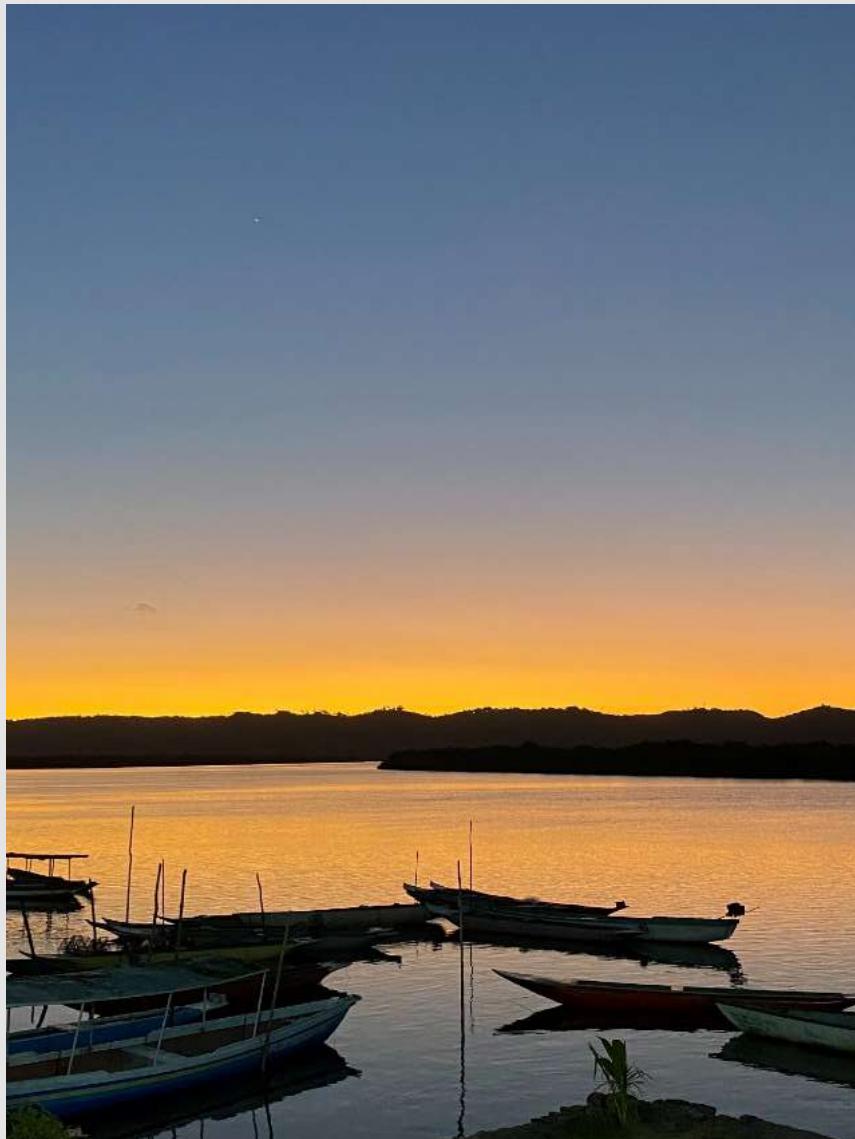


Figura 31: A Baía do Iguape capturada na hora do pôr do sol – com destaque para os barcos dos pescadores da comunidade em primeiro plano, e os manguezais da outra margem ao fundo.
Fonte: Fotografia de Jamile Lima, 2024.

Recebido em: 10/02/25 - Aceito em: 20/03/25

Referências

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Açucar amargo: arquitetura e arqueologia industrial do século XVI ao XIX*. Salvador: EDUFBA, 2021.

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. *Engenhos do Recôncavo baiano*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2009.

AZEVEDO, Paulo Ormindo. Recôncavo: território, urbanização e arquitetura. In: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (orgs.). *Baía de todos os santos*: aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011.

BAETA, Rodrigo e PINA NETO, Reginaldo. O conjunto de capelas de engenho sergipanas do final do período colonial: ecos tipológicos e compositivos das igrejas de irmandade da cidade de Salvador. In: *Anais do VII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Volume I: Oficinas e Sessões Livres. Rio de Janeiro: ANPARQ, 2022.

BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. *IPAC-BA: Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia* – vol.III – 2^a parte. Salvador: Secretaria da Indústria e Comércio, 1982.

BARICKMAN, B.J. E se a casa-grande não fosse tão grande? Uma freguesia açucareira do Recôncavo Baiano em 1835. *Afro-Ásia, Salvador*, n. 29-30, 2003.

BAZIN, Germain. *A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* - volume 1. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1956.

CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: EDART, 1972.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In: *Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.

FREGUESIA DE SANTIAGO DO IGUAPE. *Livro do Tombo da Matriz de Santiago do Iguape*. Cachoeira, 1915.

GOVERNO Federal. *Igreja Matriz Santiago do Iguape*. Acervo digital, IPHAN. <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/discover> Acesso em: 5 set. 2023.

MARTÍNEZ, Socorro Targino. *Bahia: signos da fé*. Salvador / Barcelona: Fundação casa de Jorge Amado, Bustamante Editoras, Coelba, 1997.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil: Terra de quem?* São Paulo: Nobel, 1991, p. 17-30.

OTT, Carlos. *Povoamento do Recôncavo pelos Engenhos 1536-1888*. Salvador: BIGRAF, 1996, p. 53-63.

SAIA, Luís. O Alpendre nas Capelas Brasileiras. In: *Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado Descriptivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879, p. 131-133

A pintura na era colonial: a questão da Escola Fluminense de Pintura¹

Two Apprentices, a Portuguese Master and Conversations about the Art of Painting in Colonial Minas Gerais

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro²

Resumo

Este texto é uma reflexão crítica sobre a Escola Fluminense de Pintura, analisando-se particu-larmente a sua constituição, como também sua dinâmica e abrangência histórica. O texto não poderia ser um levantamento exaustivo, apontando-se todas as obras de todos os artistas desde o século XVI até a chegada da Missão Artística Francesa em 1816. Ele procura analisar criticamente a estruturação de uma tradição pictórica desvelando a importância de alguns artistas até hoje pouco conhecidos até pelos envolvidos em arte colonial, como Frei Ricardo do Pilar, Caetano da Costa Coelho, Frei Francisco Solano, Leandro Joaquim, e, especialmente, Manuel Dias de Oliveira. O trabalho busca também demonstrar que essa tradição de pintores no meio fluminense não se apresentou de forma monolítica, mas foi pontuada pela diversidade e por uma liberdade criativa típica da pintura conventual.

Palavras-chave: Escola Fluminense de Pintura; Arte Colonial; Pintura Conventual.

¹ Em memória de Pedro Martins C. Xexéu.

² Marcus Tadeu Daniel Ribeiro é formado em História da Arte pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ (1982), com mestrado em História do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro-IFCS/UFRJ (1988) e doutorado em História Social pelo mesmo Instituto (1998). É Licenciado em Filosofia (Faculdade de São Bento-2012), tendo atuado como conservador do Museu Nacional de Belas-Artes, como ainda do patrimônio cultural no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (1980 até maio de 2012), onde ainda é professor do Mestrado Institucional (PEP/IPHAN), tendo chefiado a Divisão de Proteção Legal do Departamento de Proteção e Conservação. Atualmente, é professor adjunto do Curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas-Artes EBA/UFRJ, onde leciona "Ética e Estética da Conservação e Restauração" e "História da Arte Sacra I e II", "Arte no Brasil e Preservação I e II", além de outras disciplinas. Fundou, ao lado de Myriam Ribeiro, a primeira pós-graduação do Brasil em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro.

Abstract

This text is a critical reflection on the Fluminense School of Painting, particularly analyzing its constitution, as well as its dynamics and historical scope. The text could not be an exhaustive survey, pointing out all the works of all the artists from the 16th century until the arrival of the French Artistic Mission in 1816. It seeks to critically analyze the structure of a pictorial tradition, unveiling the importance of some artists who are still little known today, even by those involved in colonial art, such as Frei Ricardo do Pilar, Caetano da Costa Coelho, Frei Francisco Solano, Leandro Joaquim, and, especially, Manuel Dias de Oliveira. The work also aims to demonstrate that this tradition of painters in the Fluminense region did not emerge in a monolithic way but was marked by diversity and a creative freedom typical of conventional painting.

Keywords: Fluminense School of Painting; Colonial Art; Conventional Painting.

A difícil arte da pintura

O ambiente artístico brasileiro da época colonial concentrou-se principalmente no âmbito religioso, como consequência das resoluções do Concílio de Trento (1545-1563), alicerce teológico do que os historiadores convencionaram chamar de Contrarreforma, ocorrida a partir de fins do século XVI e prolongada até meados do XVIII. Todo esse processo demonstrou-se de grande importância cultural, tendo-se refletido não apenas na Teologia, mas também na Filosofia, na Literatura, na Ciência, na Arte, na Música. Por esse meio, a Igreja Católica buscou aumentar seu rebanho de fiéis com uma ampla disseminação do Evangelho entre os habitantes do Novo Mundo, valendo-se de uma linguagem compatível à realidade cultural da colônia. Estratégia, já se vê, deveras eficaz, tendo-se em conta ser o Brasil hoje o maior país católico do mundo.

A ação missionária necessitou sempre da Arte para coadjuvá-la na disseminação da palavra, do *logos*, situado teologicamente no princípio de todas as coisas. Quando se estuda Teologia Pastoral, percebem-se nela três etapas

principais: o encantamento, o conhecimento e a adesão³. O conhecimento da palavra de Deus e a adesão do fiel à comunidade cristã eram buscados pelo trabalho da catequese, como também através dos ritos da palavra durante a liturgia, fosse na leitura dos textos sagrados, fosse na homilia. Mas a Igreja, antes de tudo, soube usar o belo como instrumento de encantamento de maneira diligente, como passo inicial na conversão.

A decoração de uma igreja da era barroca criava um impacto visual e cenográfico enorme em um visitante, indo muito além dos efeitos estéticos daí presumíveis. Independentemente da fé professada por qualquer pessoa ao ingressar no interior de uma igreja dourada, gostando-se dela ou não, era impossível, todavia, se lhe manter indiferente. A pintura fez parte desse processo de encantamento. Mas, menos se valorizou a pintura de quadros a óleo, painéis de madeira ou telas armadas em estruturas presas ao teto ou nos retábulos dos templos, do que se preferiu fazerem-se santos modelados em terracota, entalhados em madeira ou esculpidos em pedra, para serem colocados nos adros das igrejas e santuários, na fachada dos edifícios religiosos ou nos retábulos do interior dos templos.

A explicação talvez esteja em ser a escultura – o vulto – de leitura mais intuitiva e imediata, aos olhos do povo autóctone, ainda alheio aos expedientes imaginosos da estética europeia, do que uma pintura. Vale dizer: uma escultura tridimensional semelhante às proporções, movimento e postura do corpo humano era sempre mais inteligível do que uma pintura, com seus artifícios de profundidade, suas convenções cromáticas, suas sugestões de volume, suas ilusões perspéticas, suas veladuras. Ver o mundo empírico numa superfície plana requer sempre algum conhecimento estético por parte do observador.

Por isso, o trabalho do pintor foi sempre mais desafiador do que o do escultor e o do entalhador. Ele não foi feito para ser apreciado isoladamente e

³ Cf. MAMENDE, José Flávio. Os desafios da pastoralidade: tensão e dialética entre teologia e pastoral. In. *Anais do VII Colóquio de Teologia e Pastoral: caminhos da pastoral hoje*. Annales FAJE, Belo Horizonte. v. 4, n. 2, 2019. p. 111

desconectado de seu meio religioso, mas para ser depreendido como parte integrante de um todo indissociável. A *unidade indivisível* de que nos fala Henrich Wölfflin (1864-1945) das obras barrocas tem sua origem também na necessidade de diálogo entre as várias linguagens artísticas componentes do interior de uma igreja da era da Contrarreforma.

O Barroco na possessão portuguesa – já sabemos serem os estilos da época colonial muitos, dos quais esse último constitui apenas uma parte – ocupa a maior extensão temporal dos idos coloniais e prima pelo desiderato da persuasão. Sua linguagem tenderá, por isso, mais à abordagem esquemática e pedagógica de uma imagética intuitiva e de fácil compreensão, como era a medieval, do que ao naturalismo sofisticado herdado da Itália renascentista. A estética do medievo, assim, subsiste no Brasil colonial não apenas como estrutura residual da longa duração das mentalidades, mas também pela necessidade com a qual se depararam os artistas coloniais, no mais das vezes irmãos de ordens primeiras, de conferirem uma aparência simples e de rápida compreensão das imagens extraídas do texto sagrado, da mesma maneira feita na Europa medieval. A simplicidade da figura do Românico e do Gótico constituiu-se numa linguagem universal e essa influência chegaria ao Brasil dos idos coloniais.

Essa característica permeia especialmente a pintura, mas acontece também na escultura. Não por acaso Carlos Lemos⁴ referiu-se à persistência de uma “estética gótica” na imaginária paulista dos seiscentos e Celso Furtado, num artigo da antiga *Revista do Brasil*, menciona Aleijadinho como “o último artista medieval” do país. O aspecto pesado das edificações da fase *missioneira*, como também a obra de talha barroca feita à maneira das portadas românicas dos séculos XI e XII, designada por Robert Smith (1912-1975) como “estilo nacional português”, demonstram que a estética do medievo subjaz de forma sutil a realidade artística seiscentista e setecentista do Brasil.

⁴ Cf. LEMOS, Carlos. In: ARTE no Brasil. Textos: Carlos A. C. Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Pedro Manuel, Celso Kelly, José Roberto Teixeira Leite. São Paulo: Abril Cultural.

A arte sacra desse período tende a soluções onde várias linguagens artísticas concorrem para um efeito final voltado ao homem e destinado à sua persuasão. Uma igreja desse estilo, vista como expressão do sagrado, não se configura apenas como espaço arquitetônico, mas abriga também obras de talha, imagens, pinturas, azulejos, esculturas, vitrais e demais bens integrados, numa sinergia criativa em demanda da persuasão e da conversão. O Barroco não deixa espaço à dispersão, à reflexão. A pintura fará parte desse sistema complexo de representações retóricas e cenográficas. A Escola Fluminense de Pintura será parte desse intrincado mosaico.

A pintura fluminense

O universo da pintura fluminense colonial, longe ainda da égide de uma escola acadêmica, era pontuado pela pluralidade da ação dos pintores formados e atuantes em diversas entidades sociais: ordens religiosas, irmandades, Aula Régia de Desenho, Escola Militar, academias europeias etc. Antes da criação e funcionamento da Academia Imperial de Belas-Artes, cujo funcionamento se dará apenas em 1826, quando então houve a desarticulação das escolas conventuais, tendo já ocorrido o fechamento, em outubro de 1822, da Aula Régia de Desenho ministrada por Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), o meio de pintores fluminenses era marcado pela convivência de modelos diferentes da prática pictórica, embora de tendência estilística convergente. Nesse clima diversificado, se encontravam tanto as representações mais simples e de fácil compreensão pelo fiel, como também as obras mais elaboradas e com soluções mais eruditas, como sensíveis à estética das academias europeias.

O olhar para a História da Arte brasileira dessa época impõe a consideração dessa diversidade, resultado das condições culturais, sociais e econômicas. Desde os momentos iniciais da presença do colonizador no Brasil, o processo histórico a refletir a semeadura da estética da Contrarreforma no Brasil

deu azo a quase sempre perceberem-se zonas de recíprocas influências, de sincretismos, de sutis negociações no entremeio da afirmação de um sistema de valores religiosos sobre todos os demais.

Os retábulos das igrejas construídas aqui com mais frequência recebiam uma escultura policromada em seu nicho central e não uma pintura, diferentemente da matriz europeia, onde a presença de telas era mais notada. Como se disse, o olhar do habitante local persuadia-se mais facilmente da presença humana retratada por meio de um vulto – a escultura tridimensional – do que através de uma obra bidimensional. A pintura sobre tela ou sobre painéis, com seus tons, planos e perspectivas, exigia mais da compreensão do fiel do que um santo modelado em barro, esculpido em pedra ou entalhado em madeira.

Mas, assim mesmo, as representações pictóricas tiveram um papel importantíssimo no universo artístico brasileiro durante todo os séculos XVI, XVII e, mesmo depois, a partir da segunda metade do século XVIII, quando o papel catequético da Igreja diminuiu sensivelmente após a assinatura do tratado de Madri por Portugal e Espanha, engendrando o enfretamento dos jesuítas pelo Estado monárquico português e espanhol e a posterior expulsão dessa ordem do Brasil em 1759.

A pintura esteve presente em várias situações, suportes e ambientes na era colonial, como nas telas de temática religiosa encomendadas por conventos ou pela classe abastada para fins de culto doméstico. A pintura de “Nossa Senhora das Mercês” proveniente do Convento da Ajuda e pertencente hoje ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com seu arremate superior arqueado, sugerindo ter sido usada num recinto de teto abobadado como numa capela lateral de uma igreja, pode ser apontada como exemplo de encomenda de convento a artistas coloniais.

As imagens bidimensionais aparecem também e majoritariamente adornando o espaço litúrgico, como nas perspectivas ilusionistas dos tetos das igrejas, de que se tem como exemplo primaz aquela “Glorificação de São Francisco” elaborada por Caetano da Costa Coelho (ativo na 1^a ½ séc. XVIII) no

teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ou em estruturas de caixotões, como no teto da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, imitando pedra decorativa.

Ainda no meio litúrgico, encontram-se painéis e telas agregadas aos retábulos com temas extraídos das sagradas escrituras, às vezes funcionando como elemento supletivo da imagem escultórica situada no camarim do retábulo, como é o caso das pinturas de Nossa Senhora da Conceição e a de Nossa Senhora da Assunção, existentes nos retábulos maneiristas das Igrejas dos jesuítas no Morro do Castelo e a de São Lourenço dos Índios de Niterói respectivamente.

As pinturas também podem aparecer como obra principal de retábulos, como o do Nossa Senhor dos Martírios executado por frei Ricardo do Pilar (1635-1700) localizado na sacristia do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. A pintura sacra colonial também aparece na policromia dos santos, nas pinturas de imitação ou fazendo as vezes de pano de fundo de uma imagem exposta à frente de uma composição retabular, como a paisagem (possivelmente oitocentista) outrora existente na capela-mor da igreja dos Jesuítas do Morro do Castelo, arrasado em 1922, compondo uma ambiência bucólica da cena da crucificação, expressa no conjunto escultórico talvez de origem portuguesa hoje exposto no saguão do Colégio Santo Inácio no Rio de Janeiro. Infelizmente a pintura retabular desapareceu.

Ora exercendo papel coadjuvante, ora como obra principal, a pintura do período colonial viveu, na maior parte das vezes, vocação eminentemente devocional, detendo-se com mais frequência nas representações sagradas do que na temática laica: paisagens, naturezas mortas, cenas históricas etc. Apenas episodicamente, durante a estada dos artistas de Nassau no Nordeste, como também no período compreendido de meados do século XVIII à Independência, a pintura colonial aparece fora da temática religiosa, como nos retratos dos provedores das irmandades e das ordens terceiras e, mais raramente, na paisagem, ofício no qual Leandro Joaquim (1738-1798) e João Francisco Muzzi (ativo 2^a ½ séc. XVIII – 1802) se destacaram. Assim, feita para servir à prática

da fé, a pintura sacra colonial seria usada como ponto de partida para a oração ou como recurso estético e simbólico das igrejas católicas.



Figura 1. Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). "Retrato de Manuel de Araújo Porto-Alegre, 1869." óleo sobre tela. Museu Dom João VI.

No século XIX, sob influência do ensino acadêmico e com a ascensão do pensamento scientificista, a pintura sagrada passaria a deter-se principalmente na citação histórica da Sagrada Escritura, mas nem sempre vinculada ao propósito devocional. Não tinha, portanto, aquele caráter de adoração a Deus como havia sido durante a Contrarreforma. A arte sacra então deixava de ser um instrumento de catequese, de conversão, para assumir uma dimensão ilustrativa da fé. Sua produção nos oitocentos passaria a ser direcionada a exposições artísticas ou a decorar os salões da classe mais endinheirada católica da cidade e das fazendas. Excepcionalmente, poderia atender à demanda de conventos e de mosteiros sobreviventes numa época de esvaziamento da Igreja na vida da sociedade, como

ilustram as pinturas de cavalete feitas por Vítor Meireles (1832-1903) para adornar a clausura beneditina carioca⁵.

O século XIX passaria a ser assinalado por um anticlericalismo crescente. Marcada agora pela hegemonia do academicismo, da ação do Estado laico e alijada daquela atmosfera diversificada, a Escola Fluminense de Pintura cederia espaço à disciplina da pintura praticada sob a égide do cânon da Academia e deixaria de existir como tradição estética.

A Escola Fluminense de pintura

Durante a época colonial, a Escola Fluminense de Pintura não era uma instituição educacional com endereço físico de funcionamento, nem um órgão juridicamente estabelecido dedicado ao ensino de pintura nas mais variadas formas. Ela deve ser entendida como uma tradição de artistas ligados entre si por vínculos históricos, apresentando alguma afinidade artística, especialmente nos casos em que um pintor exerceu, na condição de mestre, ascendência sobre outros, revelando características afins e com uma área de atuação comum entre eles.

Ela foi assim denominada no estudo do pintor, escritor e diplomata Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), um dos idealizadores do Romantismo brasileiro, ao lado de Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882). O trabalho é de 1841 e concorreu para a construção de uma história da recém-fundada Nação, havia pouco emancipada politicamente, demonstrando-se a riqueza do trajeto cultural do Brasil no período colonial no terreno da pintura, especialmente no Rio de Janeiro, na Bahia e em Minas Gerais. E não havia exagero nas conclusões feitas pelo autor, estimulado de perto pela visão de Jean-

⁵ A atribuição requer ainda um estudo mais acurado, tendo sido observado tal aspecto pelo monge beneditino Dom Mauro Fragoso.

Baptiste Debret (1768-1848), não apenas um pintor, mas um erudito e seu maior encorajador a realizar tal reflexão crítica.

Os artistas da Escola Fluminense de pintura



Figura 2. Belchior Paulo, "Adoração dos Reis Magos", Igreja dos Reis Magos, Nova Almeida Espírito Santo – Wikipedia.

A pintura fluminense colonial foi-se afirmando durante a era barroca, na mesma proporção do crescimento e da diversificação das demandas religiosas, com o avanço das práticas voltadas à catequese. Nos anos iniciais da colonização, embora não tenham existido renomados pintores maneiristas, algumas obras testificam o empenho dos jesuítas em levar à frente seu projeto soteriológico.

Ilustra essa condição o Padre Belchior Paulo (c. 1554-1619), pintor de origem transmontana chegado à capitania de Pernambuco em 1587, tendo atuado

na cidade de Salvador entre 1589 e 1614, e em várias localidades da colônia (Rio, Santos, São Paulo), sendo autor da instigante pintura existente no retábulo da capela-mor da Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida (Espírito Santo).

Embora ele tenha estado no Rio de Janeiro em 1601 e aqui se radicado a partir de 1614, nenhuma pintura sua executada na cidade do Rio chegaria a nossos dias. Sendo ele jesuíta, poderia supor-se serem os já referidos painéis de “Nossa Senhora da Assunção” existente no retábulo maneirista de São Lourenço dos Índios em Niterói, e o da “Nossa Senhora da Conceição”, feito para o retábulo dos jesuítas no Morro do Castelo, de autoria desse artista. Mas as obras em questão foram acrescidas aos retábulos mencionados já no século XVIII, quando houve a execução do coroamento, apresentando – a obra de talha e a pintura – uma nítida influência barroca⁶. Mas o desenho e o tratamento cromático, além dos dados históricos, deixam claro não ser da autoria desse pintor. De qualquer forma, o nome de Belchior Paulo deve ser mencionado entre os pródromos da Escola Fluminense de Pintura, mas lamentando-se não se conhecer obra alguma desse pintor produzida no ambiente fluminense.

Frei Ricardo do Pilar (c. 1635-1700)⁷ é visto como o fundador da tradição denominada por Manuel de Araújo Porto-Alegre como *Escola Fluminense de Pintura*⁸. De origem e formação alemã, aqui radicado desde 1660 após passagem por Portugal, atuou no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro como irmão secular (1670) ao lado do arquiteto Frei Bernardo de São Bento (c. 1624-?) e do

⁶ Cf. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. *A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida*. Zenodo. Disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.13892152>. Acesso em 5 jan. 2025.

⁷ Embora ele fosse um monge, usava o título de “frei” e não de “dom” como soem usar os beneditinos, por ser irmão da ordem, mas sem chegar à condição de sacerdote. O mesmo acontecia com os artistas Frei Domingos da Conceição (1643-1718), Frei Agostinho da Piedade (ativo na 2^a ½ séc. XVIII-1661) e Frei Agostinho de Jesus (c. 1610-1661), todos beneditinos. O mesmo acontecia com os jesuítas Frei Francisco Dias (1538-1633) e Frei Jorge Esteves (1549-1639), coadjutores da ordem da Companhia de Jesus, mas sem lograr o status de sacerdote.

⁸ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107697-revista-ihgb-tomo-terceiro.html>. Acesso em 10 dez 2024

frei Domingos da Conceição (1643-1718), escultor e entalhador atuante entre os pioneiros da imaginária fluminense.

Frei Ricardo do Pilar é o autor dos oito painéis em caixotão existentes no teto do presbitério da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, executados em 1670 e preservados na reforma da capela-mor no século XVIII por Inácio Ferreira Pinto (1765-1828). Essas pinturas, todavia, sofreriam intervenções muito danosas de um outro pintor em data posterior, encobrindo muito da riqueza artística original da obra de Ricardo do Pilar, marcada pela minúcia e pela delicadeza. A autoria dessas intervenções teria sido de Antônio Teles, segundo observado por Dom Mauro Fragoso⁹.

Na restauração recente do presbitério, teve-se oportunidade de se tentar retomar a pintura original do artista alemão, mas os responsáveis por tal intervenção não quiseram arriscar esse resgate. Numa conversa com Dom Mauro Fragoso, monge amigo daquele cenóbio, fui informado ter sido apurado, mediante uma averiguação preliminar, existir a perda da camada pictórica original de vários fragmentos da obra do frei Ricardo do Pilar. Seria um risco remover a camada pictórica superior em busca do que não era certo se encontrar.

Realmente, se comparamos a qualidade pictórica do Nosso Senhor dos Martírios existente na sacristia daquela igreja com as pinturas do teto do presbitério, sente-se uma enorme diferença entre elas pelo descompasso na habilidade entre os dois pintores. É patente a falta de delicadeza das pinceladas como também a dureza do desenho dado pelo restaurador à obra sob seus cuidados. Na verdade, melhor seria chamarmos de repinturas do que de restauração ou algo equivalente. Dom Mauro subordina a filiação autoral desses painéis do presbitério ao mesmo pintor da sequência biográfica de José no Egito existente nos ovais da sacristia daquele importante mosteiro, atribuídas a Antônio Teles.

⁹ FRAGOSO, (Mauro) Victor Murilo Maia *A arte de Antônio Teles, escravo e mestre pintor setecentista, no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro* / (Mauro) Victor Murilo Maia Fragoso. -Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2011. [Dissertação Mestrado], p. 43



Figura 3. Sacristia da Igreja de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro

Felizmente, o *Nosso Senhor dos Martírios* (1690), localizado na sacristia e de autoria desse mesmo monge beneditino, não foi tocado pela incúria do mau restaurador e a obra chegou a nossos dias a testificar a forma delicada como fora concebida originalmente. O trabalho é marcado pelo contraste luminoso, enquanto seu naturalismo é conseguido através de uma concepção minuciosa e pela sobreposição de detalhes conforme a tradição da pintura flamenga.

Veja-se, por exemplo, o nimbo em torno da cabeça do Cristo, concebido em filigranas gráceis de tonalidades plurais de amarelos – cromo, cádmio, ocre, Nápoles –, conferindo um tom de douradura. A expressão de enlevo do Salvador é lograda através dos olhos semicerrados do Cristo e pelo gesto das mãos espalmadas cheias de significados – por um lado, estigmatizadas pelo perecimento na cruz, por outro, como se resgatassem a postura dos orantes retratados nos momentos iniciais do cristianismo nas catacumbas romanas. A pintura assume um relevo ainda mais significativo pelo emolduramento retabular

no qual ela se enquadra, obra de talha genuinamente barroca, da fase *estilo nacional português*.

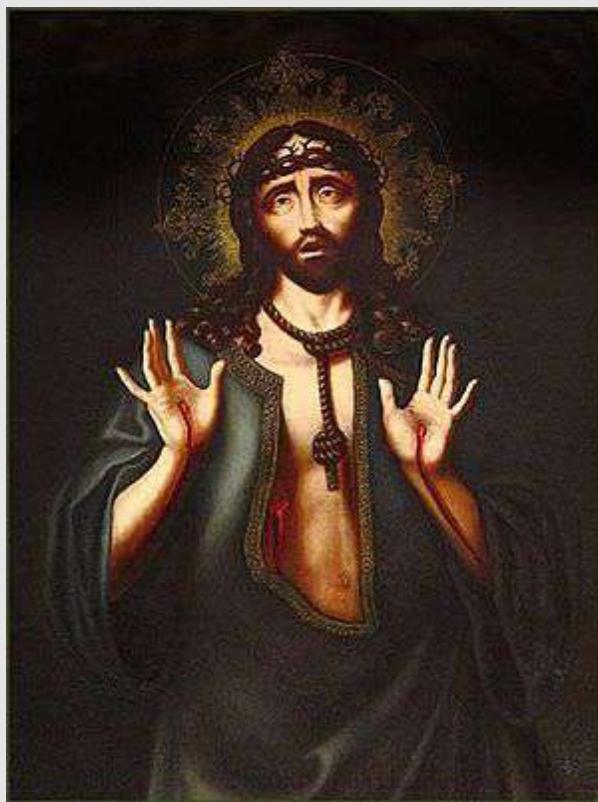


Figura 4. Frei Ricardo do Pilar, *Nosso Senhor dos Martírios* (detalhe), Óleo sobre tela.

A importância desse artista não se resume apenas a estar entre os próceres atuantes no ambiente fluminense durante os anos primevos da colonização. Ele também se destaca pela excelência de um trabalho primoroso, executado com requintes formais e cromáticos eruditos, mas num meio marcado pela disparidade entre valores autóctones e a arte requintada trazida pela Igreja Católica para estes confins como sofisticado instrumento de conversão.

Uma pesquisa mais acurada sobre as condições de preservação das pinturas existentes no teto da capela-mor talvez pudesse fundamentar um projeto destinado a resgatar, através de uma intervenção científica e sistemática, as pinturas originais de frei Ricardo do Pilar. Muito certamente, embaixo das pinturas do mau restaurador, elas se apresentam talvez com certa integridade,

apenas recobertas pela fuligem das velas outrora acesas naquele recinto para iluminar o presbitério durante as várias gerações sucessivas.

Esse resgate se faz necessário tendo-se em vista a péssima qualidade das pinturas existentes no local feitas pelo artista posterior. A Carta do Restauro de 1972 homologaria essa iniciativa, pois afirma ser conveniente evitarem-se as “remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, a menos que se tratem de alterações limitadas que debilitem ou alterem os valores históricos da obra, ou de aditamento de estilos que a falsifiquem.”¹⁰ É o caso.

Entre os artistas atuantes no Rio de Janeiro após Frei Ricardo do Pilar, cita-se Caetano da Costa Coelho (ativo na primeira metade do séc. XVIII), já aqui referido, autor da célebre pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco e de um quadro de Nossa Senhora das Mercês para a Santa Casa de Misericórdia pouco conhecido por todos.



Figura 5. Caetano da Costa Coelho, Nossa Senhora das Mercês ou da Misericórdia, séc. XVIII.
Acervo Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

¹⁰ CARTA DO RESTAURAR 1972, Ministério de Instrução Pública Governo da Itália, Circular N° 117 de 6 de abril de 1972. In *Cadernos de Sociomuseologia* 15(15). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>, acesso em 14 nov. 2024.

A palavra *mercê* foi usada desde o século XIII nessa invocação significando “tirar os homens do cativeiro” da pobreza e da escravidão, conforme assinala São Pedro Nolasco, fundador da ordem dos mercedários, que instituiu o culto à Nossa Senhora das Mercês destinado à salvação dos pobres e oprimidos.¹¹ Junto com Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, e Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México e atualmente de toda América, Nossa Senhora das Mercês teve sempre uma importância enorme no contexto latino-americano, por ser padroeira do Peru, do Equador, da Argentina e da República Dominicana e mesmo de outras localidades na América do Sul.

Na imagem, vê-se a Mãe do Salvador sob um enorme manto azul – uma referência à sua condição de “Rainha do Céu”¹² –, aberto com a ajuda de anjos para a proteção daqueles postos sob seu amparo. Um detalhe interessante a ser remarcável é a presença, sobre o chão, das coroas do papa e do poder absolutista, demonstrando estar Nossa Senhora acima de qualquer hierarquia, seja eclesial, seja secular. Esse detalhe precisa ser ponderado no contexto histórico do regime do padroado então vigente no Brasil, que subordinava a religião ao poder absolutista através da mediação do monarca na indicação de presbíteros e de bispos, como também na intercessão desse nos conflitos eventuais ocorridos entre a sociedade civil e o clero. O fato se repete na cena da “Adoração dos Magos” pintada pelo irmão jesuíta Belchior Paulo, onde as coroas dos reis Magos aparecem também sobre o chão e abaixo do Menino Jesus abençoando os viajantes.

Há referências sobre uma intervenção de restauração malsucedida em 1908 nessa pintura, como observou um historiador interessado na obra de

¹¹ PIKASA, Xavier. Mercê (A virgem libertadora) IN: DE FIORES, Stefano et MEO, Salvatore. *Dicionário de Mariologia*. Trad. Álvaro A. Cunha, Honório Daibosco e Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1995. (Dicionários). pp. 876-886

¹² O azul, na tradição clássica, é uma cor remissível ao feminino, tendo-se em mente ter nascido Afrodite de Úrano, o Céu, enquanto que o vermelho, cor resgatada pelo cristianismo posteriormente como referência à misericórdia, aparece ligado a Ares, deus da Guerra e amante de Afrodite.

Caetano da Costa Coelho, na esteira de estudos de Hannah Levy¹³. Caetano da Costa Coelho foi também autor da primeira pintura em perspectiva do Brasil (1734-1737) no teto da igreja dourada de São Francisco da Penitência, pertencente ao complexo conventual de Santo Antônio no Largo da Carioca (RJ). Esse trabalho é de suma relevância para a História da Arte no Brasil, porque inaugurou a tradição de pintura ilusionista, de função cenográfica dentro do espaço sagrado, sendo continuado em várias igrejas do Brasil por outros artistas, de que é exemplo lapidar o teto da Igreja de São Francisco em Ouro Preto do traçado do mestre Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), com sua delicadeza e sensibilidade.¹⁴

A formação de Caetano Coelho na escola militar talvez explique sua maior desenvoltura na representação dos detalhes de quadraturas (pintura em perspectiva de elementos da arquitetura no teto, simulando a continuidade do prédio no céu) do que na capacidade de retratar um céu em glória, com seus personagens semoventes tomados em escorço, numa linguagem mística com suas nuvens, seus anjos, seus raios de luzes celestiais, seus elementos decorativos... A considerar a pujança cenográfica do ilusionismo feito pelos pintores dessa especialidade em tempos posteriores, ao se olhar essa obra de Caetano da Costa Coelho, percebe-se uma composição marcada pela representação convincente de elementos arquitetônicos, mas com menos imagens místicas do céu em glória adentrando o recinto sagrado.

¹³ Cf. BARATA, Mário. Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Agir, 1975. p. 21

¹⁴ Sobre a pintura ilusionista nos tetos das igrejas, ver MELLO, Magno. Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde. CEPES | Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. Disponível em

Sociedade. Disponível em <https://www.cepese.pt/portal%26quot%3B%26amp%26quot%26quot%26quot/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco/ilusao-e-engano-na-decoracao-do-teto-da-nave-da-capela-de-ordem-terceira-de-sao-francisco-em-ouro-preto-1801-manuel-da-costa-ataide>. Acesso em 26 dez. 2024. A historiadora da arte Janaína Ayres investigou a vida de Caetano da Costa Coelho, encontrando referências sobre a formação dele na Academia Militar no Rio de Janeiro, o que o teria habilitado como desenhista e geômetra. Ela destaca que seus laços de família também influenciaram em sua formação, pois seu sogro era pintor, mas o papel da escola militar é patente.



Figura 6. Caetano da Costa Coelho, "Glorificação de São Francisco", 1732, Igreja de São Francisco da Penitência.

Caetano da Costa Coelho seria a sementeira de uma tendência estética grassada pelo Brasil à época da afirmação do Barroco, estilo mais duradouro da era colonial. Leo Balet (1878-1965) assinalou que o Barroco e, especialmente, as pinturas de teto ilusionistas, marcavam a ética absolutista ao negar, na ilusão das pinturas parietais de teto, os limites concretos da edificação. O teto, assim, fecha o recinto fisicamente, mas a pintura ilusionista abre-o para o infinito. Esse gênero de arte, igual ao poder absolutista, nega quaisquer limites a ele imposto. O mesmo acontece com as pinturas de imitação, como aquelas feitas sobre madeira para lhe imprimir uma textura de mármore, jade, lioz e assim.¹⁵ Na Itália, essa solução pictórica dos tetos ilusionistas acontecera a partir principalmente dos

¹⁵ Apud LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o Barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 259-284, 1941.

estudos desenvolvidos de forma magistral por Andrea Pozzo (1642-1709), atingindo seu ápice na “Glorificação de Santo Inácio” no teto da igreja dos jesuítas de Roma.

Assim, a importância de Caetano da Costa Coelho para o Rio de Janeiro, como ainda para o resto do Brasil foi muito significativa. Entre outros artistas decoradores do teto de igrejas com pinturas ilusionistas, citam-se Libório Lázaro Lial (ativo na virada do séc. XVIII para o seguinte), autor do teto da igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos e o da Igreja de Nossa Senhora da Corrente, ambos situados em Penedo (AL), Joaquim José da Rocha (1737-1787), considerado fundador da chamada *Escola Baiana de Pintura* e autor da obra “Glorificação de Nossa Senhora do Rosário”, “Alegoria do Ingresso de São Domingos no céu”, além de outras, Mestre Ataíde já referido e Joaquim José da Natividade (1771-1841), autor de uma alegoria a São Miguel com influência do Rococó, como acontecia com o Mestre Ataíde. Em São Paulo, o Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) aparece como mais um dos autores de pinturas ilusionistas, feitas nos tetos das igrejas barrocas e rococós.

Nos anos setecentos, podem-se apontar ainda os nomes de João de Souza (atuante no séc. XVIII) e de José de Oliveira Rosa (c.1690-1769), discípulo do frei Ricardo do Pilar e mestre de João Francisco Muzzi (? -1802), pintor e cenógrafo. É ele um artista injustamente pouco conhecido no cenário da arte religiosa do Rio de Janeiro, por ter tido parte de seu patrimônio pictórico destruído. Mas, felizmente, as encomendas feitas pelos beneditinos, guardadas na Capela das Relíquias do Mosteiro carioca, são testemunhos eloquentes da qualidade artística desse pintor: “Visão de São Bernardo” e “Santa Bárbara”. A “Visão de São Bernardo” revela um clima místico da epifania do Cristo crucificado ante esse importante santo doutor da Igreja, canonizado em 1174 e fundador de 163 mosteiros beneditinos durante a época românica. Bernardo colocava Cristo como referência central para a vida do homem. Na pintura, Jesus crucificado monopoliza a atenção do santo, representado circundado de anjos

dentro de um clima de dinamismo e de contrastes. A obra encanta pelo acolhimento que provoca no observador.

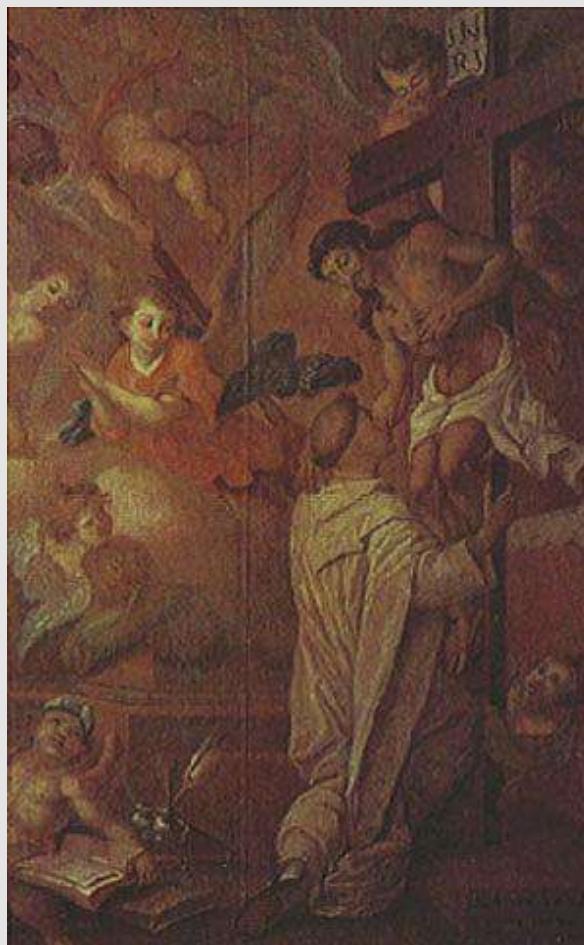


Figura 7. “Visão de São Bernardo”, 1769, José de Oliveira Rosa, óleo sobre tela.

Na segunda metade do século XVIII, surgem artistas com importância toda especial para uma época onde a temática da pintura começava a desprender-se da exclusividade temática do tradicional catecismo católico para fins devocionais. Também a estética tipicamente barroca, com suas nuances retóricas e seu propósito contrarreformista, vai cedendo a partir da metade do século XVIII, especialmente após o Tratado de Madri (1750) e da consequente perseguição aos jesuítas, culminando com a expulsão da ordem em 1759. É o fim de uma época marcada pela precedência clerical e o início de uma nova era, onde mudanças profundas acontecem no Estado português, que passa a ocupar um espaço maior na vida do povo, com reflexos diretos na realidade social e cultural.



Figura 8. João Francisco Muzzi, *Incêndio no Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, 1789
Itaú Cultural (Foto Rômulo Fialdini)¹⁶

Um desses reflexos está no surgimento de um tipo de pintura fora da esfera religiosa, voltada ao registro de eventos da administração da colônia, mas referida às vezes como *pintura de paisagem* colonial. Na verdade, melhor seria denominá-la de *pintura documental*, por não ser a aparência urbana ou o caráter pitoresco de paisagens naturais aquilo captado pelo pintor, mas um evento a se destacar na administração do vice-rei.

Assim é que se pode observar a obra de João Francisco Muzzi sobre o *Incêndio no Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, onde se registra o acontecimento em duas etapas: num primeiro quadro, aparece o momento em que o recolhimento é consumido pelas chamas e, num segundo, Muzzi representa as

¹⁶ Essa pintura de João Francisco Muzzi (?-1802) apresenta uma luminosidade difusa, uma precisão quase jornalística. Ela tem por função documentar aspectos da administração do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), 4º Conde de Figueiró, grande benfeitor da cidade do Rio de Janeiro. Haveria outro quadro dentro dessa mesma temática executado por Muzzi, onde aparece a reconstrução do Recolhimento, na presença do Vice-Rei Luís de Vasconcelos e do Mestre Valentim. Iniciava-se o gênero da pintura documental, da qual seria um representante típico, ao lado de Leandro Joaquim (1738-1798).

obras de reconstrução sendo realizadas, onde o próprio vice-rei Luís de Vasconcelos (1742-1809) é retratado liderando os trabalhos de reconstrução ao lado do Mestre Valentim, que lhe mostra os planos da reforma do Convento.



Figura 9. João Francisco Muzzi. “Feliz e pronta reedificação da igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto começada no dia 25 de agosto de 1789 e concluída em 02 de dezembro do mesmo ano.”, João Francisco Muzzi., 1789, óleo sobre tela, 100,5 x 124,5cm

Sua obra se volta para aspectos da cidade e de sua administração, tendo uma clareza típica de uma época onde o homem se voltava para o estudo do meio físico dentro de uma perspectiva racionalista. É importante lembrar que o século XVIII assistiu, no mundo, a ascensão do Iluminismo no mundo da Filosofia, ensejando o estudo da natureza e do mundo terreno, em oposição à tradição da arte sacra.

Um outro artista dessa linha a ser mencionado é Leandro Joaquim (1738-c.1800), autor de obras religiosas, mas também de registros da cidade para glorificar a administração de Luís de Vasconcelos, que o subvencionou como verdadeiro mecenas. Uma obra religiosa da lavra desse artista é “Nossa Senhora da Boa Morte”, situada na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte

dos Homens Pardos. O tema é uma boa representação do dogma da pureza de Maria, concebida imaculada, ou seja, sem o pecado original (N. Sr.^a da Conceição), e do fim de sua vida (N. Sr.^a da Boa Morte), traduzida na crença de seu adormecimento para depois ser assunta aos céus pelos anjos do Senhor. Por não ter a carne maculada pelo pecado, nem na sua concepção, nem na de Jesus, não poderia ela sofrer o perecimento pela morte, sendo ela assim levada aos céus, onde permaneceria em seu corpo glorioso. Daí a representação de Maria acontecer nesta obra com um semblante sereno, como se tivesse apenas adormecida e não morta. Esse ar de serenidade o artista soube captar de forma sutil e convincente.



Figura 10. "Nossa Senhora da Boa Morte", séc. XVIII, por Leandro Joaquim, Óleo sobre tela.
Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte dos Homens Pardos

Além de pintor sacro, Leandro Joaquim foi retratista – a efígie do vice-rei Luís de Vasconcelos é o melhor testemunho da aparência desse importante

administrador da colônia – e realizou também painéis onde retratou recantos e eventos importantes do cenário urbano carioca. A atribuição desses ovais a Leandro Joaquim ainda não é caso encerrado, tendo-se em vista haver dissonâncias entre estudiosos quanto a detalhes de sua biografia, incluindo data de nascimento e morte.



Figura 11. Leandro Joaquim. Lagoa do Boqueirão e Aqueduto de Santa Teresa. c. 1790 Óleo sobre tela, 86 x 105 cm, ACERVO Museu Histórico Nacional (Foto Encyclopédia Itaú Cultural)¹⁷

É ele o autor ao qual se atribuem normalmente a autoria dos ovais onde aparecem as paisagens cariocas dos fins do século XVIII e início do seguinte. As pinturas têm um caráter documental por fixar aspectos da administração do então

¹⁷ A Lagoa do Boqueirão ocupava uma área que seria hoje o Jardim do Passeio Público, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Entre os vários beneficiamentos que Luís de Vasconcelos trouxe para a cidade, aparece essa obra urbana, com o aterramento do local, utilizando-se a terra derivada do arrasamento do Morro Mangueira, situado nas imediações da atual Igreja da Lapa do Desterro. O Mestre Valentim da Fonseca trabalharia nessa nova obra de embelezamento da cidade.

vice-rei Luís de Vasconcelos, como as atividades econômicas, a exemplo da “Caça às baleias”, e também a “Revista das forças coloniais no Largo do Carmo”.



Figura 12. Manuel da Cunha. “N. Senhora da Imaculada Conceição”, Óleo sobre tela, 108 x 69 cm. Acervo MNBA (Foto Wikipedia)

Leandro Joaquim, assim como Francisco Muzzi, foram artistas vinculados à administração pública colonial, enquanto Manuel da Cunha (1737-1809), autor da pintura do teto da Capela do Noviciado da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, manteve-se ainda vinculado às ordens terceiras e confrarias de seu tempo. Ele conseguiu libertar-se da condição de escravizado, comprando sua alforria com os recursos de seu trabalho de pintor. É ele autor de uma “Nossa Senhora da Conceição” (Bandeira da Procissão dos Fogaréus), hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.

Nossa Senhora da Conceição é padroeira de Portugal. Ela normalmente

aparece vestida de branco, símbolo da pureza, sob um manto azul, alusão ao status de “Rainha do Céu”, estando cercada de anjos e querubins, com as mãos postas e com um pé sobre um crescente, símbolo, no contexto histórico português, da luta do cristianismo contra o islã. Eventualmente, uma serpente poderá aparecer também sob os pés de Maria e junto ao crescente, a significar o domínio do bem sobre o mal. Em torno de sua cabeça, fazendo as vezes de nimbo, aparece uma coroa de 12 estrelas, alusivas às doze tribos de Israel.

Embora isso seja uma alusão também à passagem do Apocalipse¹⁸, essa invocação encontra-se intimamente associada à história das lutas contra os mouros na Península Ibérica, povo que tem um arco de lua crescente como símbolo. Portugal adotou essa invocação de Maria como padroeira em razão da vitória do cristianismo sobre o islã na Península Ibérica.

O diplomata, historiador da arte e professor da Escola Nacional de Belas Artes Argeu Guimarães (1892-1917) relaciona ainda outros artistas como partícipes da tradição da Escola Fluminense de Pintura, embora não tenham sido mencionados no estudo pioneiro de Porto-Alegre: José Leandro de Carvalho (c.1770 -1834), Francisco Pedro do Amaral (1790-1830), Raimundo da Costa e Silva (séc. XVIII e início do XIX) e Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), atuantes nessa segunda metade do século XVIII com proveito para a arte brasileira desse período.

José Leandro de Carvalho era natural de Itaboraí e recebeu influência



Figura 13. Francisco Pedro do Amaral,
"Retrato da Marquesa de Santos".



Figura 14. Francisco Pedro do Amaral,
"Retrato da Marquesa de Santos".

¹⁸ “Então foi visto no céu um grande sinal: uma mulher vestida do sol, com a lua sob os pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça”. (Ap 12,1-18)

de Raimundo da Costa e Silva e de Leandro Joaquim, artistas herdeiros da tradição da pintura conventual típica dos anos coloniais. Tornou-se o retratista preferido dos membros da corte portuguesa, tendo realizado um retrato da família real para o altar-mor da antiga capela da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, obra infelizmente perdida.

Francisco Pedro do Amaral situa-se historicamente numa zona de transição entre a pintura da tradição colonial e aquela outra vinculada à disciplina neoclássica. Ele recebeu influência das duas vertentes artísticas presentes no início do século XIX. Discípulo de José Leandro de Carvalho, o célebre retratista da corte lusitana instalada no Rio de Janeiro, e de Manuel Dias de Oliveira, estudou por fim com Jean Baptiste Debret (1768-1848), passando a figurar como um artista vinculado às demandas da monarquia e da aristocracia luso-brasileira.

Nos fins do século XVIII e início do seguinte, a tendência a uma estética neoclássica já se vinha manifestando abertamente em vários campos do saber: na arquitetura pombalina, mais austera, com o abandono das soluções curvilíneas e alambicadas tão comuns nos frontões dos conventos franciscanos da Província de Santo Antônio, ao mesmo tempo que se resgatavam os tratadistas maneiristas – Giacomo Vignola (1507-1573), Giacomo Dellaporta (1532-1602), Andrea Palladio (1508-1580) – e sua linguagem clássica; na literatura Árcade de Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Santa Rita Durão (1722-1784) e de Basílio da Gama (1742-1795), que rejeita também a linguagem farfalhante do estilo Barroco e apregoava a liberdade de pensamento fora da esfera do controle jesuítico; na música erudita se encontra o clima da sonoridade de Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Luigi Boccherini (1743-1805) e outros compositores que vão inspirar o classicismo vienense na música de orquestra de Marcos Portugal (1762-1830), vindo com a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, de Sigismund von Neukomm (1778-1858), trazido no séquito da futura imperatriz Dona Maria Leopoldina (1797-1826) e hospedado na casa de Antônio de Araújo de Azevedo (1754-1817), o Conde da Barca, e o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-

1830), ilustre representante da música sacra barroca, mas convertido ao classicismo vienense com a chegada da corte ao Rio de Janeiro.¹⁹

Essa transição é remarcável até na análise da evolução da obra de alguns artistas tomados individualmente, como é o caso do Mestre Valentim da Fonseca, que vai abandonando paulatinamente a linguagem requintada do Rococó e demonstra-se sensível à estética austera que se avizinha nos fins do século XVIII: o Neoclassicismo. A diferença de estilos da talha da Capela do Noviciado e o altar-mor da igreja da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula no Rio de Janeiro é remarcável, constituindo-se em evidente contraste de estilos e de tempo. Mário Barata destacou essa diferença, atribuindo a cada uma delas épocas de execução diferentes, sendo a Capela do Noviciado, de gosto *rocaille*, anterior ao altar-mor, já de inspiração neoclássica²⁰.

Raimundo da Costa e Silva foi um pintor de muita importância no contexto artístico da fase final da era colonial. Contemporâneo ao escultor Mestre Valentim da Fonseca (1745-1813), inspirou-se no modelo de pintura rococó, compondo obras assinaladas por certa delicadeza e nobreza na sua abordagem. Veja-se a Nossa Senhora do Carmo do acervo do MNBA, representada com uma tez extremamente alva, de forma idêntica à do Menino Jesus, como a porcelana fina dum *biscuit* e com o cabelo crespo. Entre tantos artistas mestiços na época colonial – Raimundo da Costa e Silva, Mestre Valentim da Fonseca, Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, Francisco das Chagas (ativo no séc. XVIII), Manuel da Cunha, Frei Jesuíno do Monte Carmelo, além de outros – essa era uma visão de Nossa Senhora ambientada etnicamente à realidade brasileira. O manto dobra-se sobre seu colo

¹⁹ Cf. RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. In: Seminário EBA 180, 1996, Rio de Janeiro. Anais do Seminário EBA 180 - 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. v. 1. p. 65-78 et.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O cavaleiro das luzes: O conde da Barca e o surgimento da Impressão Régia. Revista do Livro, v. XVI, p. 73-86, 2008.

²⁰ Cf. BARATA, Mário. “Importância artística da igreja de São Francisco de Paula, do Rio”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 25 de dezembro de 1955. e BARATA, Mário. “Ainda a igreja de São Francisco de Paula”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1956.

com elegância, desvelando detalhes de pedraria e de fino trabalho de bordadura em ouro. Tudo na obra é delicadeza e requinte. Mas a Nossa Senhora revela, a despeito de sua majestática condição de Mãe de Deus e de Rainha do Céu, uma surpreendente simplicidade de olhar, uma disponibilidade familiar sublinhada por um sorriso discreto e acolhedor.



Figura 13. Raimundo da Costa e Silva, Nossa Senhora do Carmo. Óleo sobre tela, acervo MNBA



Figura 14. Nossa Senhora entregando o Menino Jesus a Santo Antônio (painedal central do forro da sacristia), 1790

Antes de se falar de Manuel Dias Oliveira, o mais importante pintor e decorador atuante no Brasil dos setecentos e início do século seguinte, cabe a referência a Francisco Solano (c.1743-c.1818), ativo nos fins do século XVIII e início da seguinte, tendo-se destacado não apenas como pintor sacro, mas por sua vinculação com o maior cientista de seu tempo.

Francisco José Benjamim (c.1743 - c.1818), também conhecido como Frei Francisco Solano ou apenas Frei Solano, foi pintor, ilustrador, gravador e desenhista tendo feito sua formação artística em instituição confessional. No ano de 1778, ingressou no Convento de São Boaventura, em Santana do Macacu no Rio de Janeiro, próximo à localidade de Porto das Caixas, ordenando-se frade franciscano no ano seguinte.

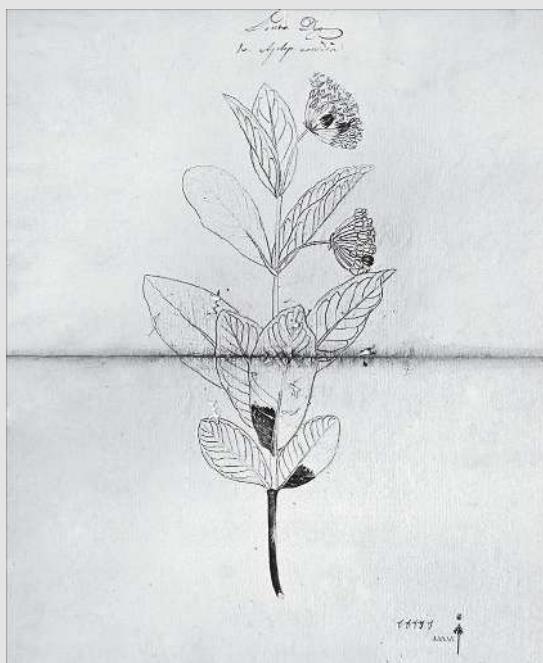


Figura 15. Esboço da ilustração de *Asclepias candida*, atribuída a frei Solano. Fonte: Arquivo Provincial dos Franciscanos. “Flora Fluminense”. Disponível em <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/D8YmJW6dnHM8kRHP5LFsMBx/?lang=pt>

Um dado importante da biografia desse pintor e sacerdote foi sua vinculação com o botânico franciscano Frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), considerado o mais importante cientista de toda lusofonia e, por isso, foi levado, por Dom Rodrigo de Souza Coutinho (1755-1812), o Conde de

Linhares, para Portugal, onde passou a ser membro da Real Academia de Ciências de Lisboa e a dirigir a Oficina Tipográfica e Calcográfica do Arco do Cego. Ali, imprimiu a enciclopédia de sua lavra “O Fazendeiro Brasileiro” e começou a preparar a edição de sua monumental “Flora Fluminenses”, cujas ilustrações foram todas realizadas pelo Frei Solano durante os anos de 1782 a 1790, numa viagem de exploração em companhia de Frei Veloso. Infelizmente, essa obra só seria impressa muitos anos depois da morte de José Mariano Veloso e mesmo assim sendo imediatamente destruída pelo desinteresse e incúria do poder público brasileiro.

Frei José Mariano Veloso era primo de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), o Tiradentes (não se sabe se foi por essa relação de consanguinidade com o herói da Independência que ele seria expulso, anos depois, da Academia de Ciências de Lisboa) e deu ainda emprego a Hipólito José da Costa (1774-1823), intelectual de ideias avançadas para seu tempo, tendo sido



Figura 16. Folha de Rosto da Flora Fluminense, de Frei José Mariano da Conceição Veloso. Observar os motivos rocailles que adornam a imagem.

ele o fundador do jornal “Correio Brasiliense” publicado em Londres e defensor da Independência do Brasil de Portugal. Em 1790, Frei Solano executou pintura do forro da sacristia, painéis e retratos de santos para a Igreja e Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro. Essa sacristia é considerada por Germain Bazin como a mais bela de todo o Brasil.²¹

Cabe ainda a menção a Manuel Dias de Oliveira, autor da

²¹ Cf. BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Arquitetos, artesãos e operários. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Alegoria a Nossa Senhora da Conceição, obra do acervo do MNBA. Nesse trabalho, o príncipe regente Dom João é colocado ante Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Portugal, a cuja proteção a monarquia portuguesa é submetida na era de expansão do império napoleônico. Não se trata exatamente de uma pintura sagrada para fins devocionais. Ela está relacionada ao momento político em que Portugal via-se em disputa com as forças estrangeiras hostis durante o conflito internacional do início dos anos oitocentos no cenário europeu. A obra, datada de 1813, é, na verdade, uma alegoria de cunho religioso e político, podendo ser atribuída como um “ex-voto” de Dom João à restauração de Portugal pelas forças anglo-portuguesas, o que nessa data já havia acontecido.



Figura 17. Manuel Dias de Oliveira, Alegoria a Nossa Senhora da Conceição, Óleo sobre tela,
Acervo MNBA

Formado em Roma, Manuel Dias de Oliveira destacou-se no meio fluminense do último quartel do século XVIII. Dono de um desenho preciso e de uma palheta extraída de um cromatismo disciplinado e sem excessos, sua obra denotava o devir classicizante que o meio cultural já apresentava na Literatura, na Música, na Arquitetura. Era ele um pintor típico da fase de transição estilística da virada do século, quando sopra, em Portugal e na sua possessão d’além-mar, a aura da renovação estética, abandonando-se paulatinamente os antigos modelos artísticos e adotando-se a disciplina neoclássica. É um trabalho onde está presente as tendências estéticas presentes nas pinturas de Vieira Lusitano (1699-1783) e de Domingos Antônio de Sequeira (1768-1837), intérpretes celebrados do Neoclassicismo em Portugal.

Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão Artística Francesa, quis aproveitar Manuel Dias de Oliveira no corpo docente da escola em vias de ser criada no Rio de Janeiro com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, depois renomeada para Academia Imperial de Belas-Artes:

Há no Rio de Janeiro – escreve ele – um pintor que estudou na Itália e que é capaz de ensinar; cumpre conservá-lo na escola, por justiça e por utilidade, se estiver em condições de ensinar desenho de academias; porque, não sendo necessários adjuntos nem suplentes, que formarão um ninho de mediocridade, seis professores não seriam demais para o serviço e para se substituírem se fosse preciso. Aliás, esse mestre já percebe salário, e isso não constituiria despesa inteiramente nova.²²

O fato de ter estudado na Cidade Eterna era um ponto curricular notável que subsidiava as palavras de Lebreton. Não é difícil de se imaginar o significado e a importância da formação de um artista brasileiro no centro da estética clássica europeia no Século das Luzes. Vivia-se, na Europa, um momento de efervescência cultural, com o ocaso do Barroco e do Rococó e a expansão do movimento Neoclássico. Roma constituía-se como uma referência do ensino de arte em nível mundial, como ainda era um grande museu da cultura clássica.

²² Manuscrito de Joaquim Lebreton, datado de 12 de junho de 1816. In: BARATA, Mário Antônio. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959.

Artistas importantes passariam pelos bancos das academias romanas, como se pode ver entre os melhores alunos da escola de artes de Paris, premiados com a bolsa de estudos *Prix de Rome*.

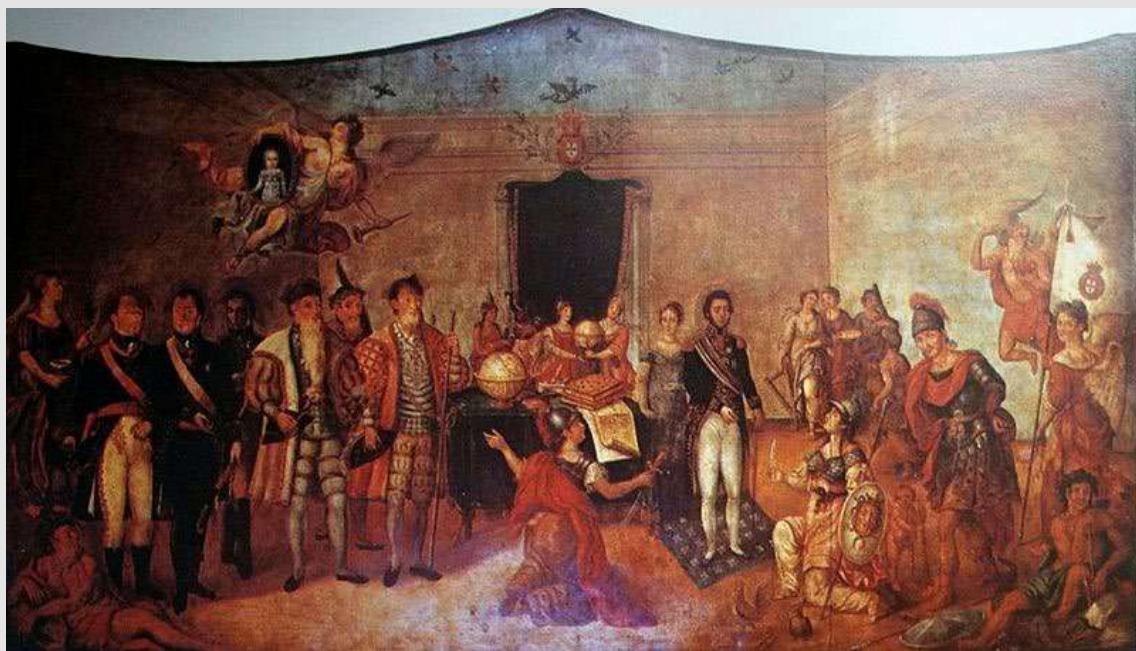


Figura 8. Manuel Dias de Oliveira, "Alegoria ao nascimento de Dona Maria da Glória" c. 1819, Óleo sobre folha de flandres, 95 x 171 cm, acervo IHGB

Manuel Dias de Oliveira, o *brasiliense* ou *romano*, como ficaria conhecido em Roma e no Brasil, respectivamente, estudaria na Accademia de San Lucca com o importante Pompeo Batoni (1708-1787), “a última grande personalidade italiana na história da pintura em Roma”, nas palavras de Ian Chilvers. Esse autor destaca os seus dotes tanto de pintor de temas sagrados, como também de retratista, afirmando ainda que, depois do pintor neoclássico Anton Rafael Mengs (1728-1779), “a preeminência de Batoni nesse campo não encontrou rival à altura.”²³

A exemplo de seu mestre, Manuel Dias de Oliveira notabilizou-se como retratista e como pintor de temas sagrados. Tendo residido também em Portugal, onde privou da amizade de Domingos Sequeira, pediu para regressar à colônia, lugar onde foi nomeado, em novembro de 1800, professor da Aula Régia de

²³ CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 47.

Desenho e Figura, a primeira escola de arte na colônia fora do ambiente conventual. As aulas régias haviam sido criadas pelo Marquês de Pombal em 1759, em substituição ao ensino jesuítico, expulsos pelo mesmo ministro nesse mesmo ano.

Manuel Dias de Oliveira atuou na formação de vários artistas brasileiros por praticamente 22 anos, mas o fim de sua Aula Régia deixou dúvidas até hoje não esclarecidas. Logo após a Independência, a escola de artes de Manuel Dias foi fechada sumariamente a 15 de outubro de 1822, por Decisão do Governo Imperial:

Nº 123. – Império. – Em 15 de Outubro de 1822
Sobre a Aula do Nu na Academia das Belas-Artes.

Manda S. M. o Imperador pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império participar ao professor de Desenho Manuel Dias de Oliveira, para sua inteligência, que há por bem que a Aula do Nu não tenha mais exercício até novas ordens do mesmo Augusto Senhor. Palácio do Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1822. – José Bonifácio de Andrada e Silva.²⁴

Por que se interromperam aulas que, a despeito das dificuldades daquele tormentoso momento político, encontravam-se instaladas e funcionando regularmente? Não existe por enquanto investigação documental suficiente para se poder deslindar o assunto em sua inteireza. O importante a se assinalar, todavia, é a data da Decisão pela qual as aulas de desenho dirigidas por Manuel Dias de Oliveira foram encerradas: 15 de outubro de 1822 – três dias apenas após a Aclamação de Dom Pedro I, data, à época, considerada como a da Independência do país.

Manuel Dias de Oliveira encontra-se na fase final da época colonial e seu triste fim confunde-se também com a adoção de um novo sistema de ensino artístico, incorporado agora pelo aparelho de Estado brasileiro, o que determinaria, logo na sequência, o fechamento de todas as demais escolas de pintura ou desenho do país em funcionamento no meio conventual. A partir daí,

²⁴ BRASIL. Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1822. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1887. p. 89.

encerra-se uma fase histórica muito importante para a arte brasileira, marcada pela diversidade, espontaneidade e uma singeleza cativantes.

Considerações finais

A Escola Fluminense de Pintura constitui-se numa tradição vinculada ao passado colonial do país, onde preponderou uma estreita relação da pintura com a linguagem sagrada tão praticada na perspectiva da Contrarreforma. A produção artística colonial de uma maneira geral serviu mais a esse propósito civilizatório do que à prática de embelezamento dos lares e palácios através da pintura e de outras modalidades artísticas. Tanto na formação dos pintores, quanto na prática da elaboração de painéis, afrescos e telas para fins litúrgicos, essa tradição constituía-se numa fonte rica de produção pictórica, marcada por certa diversidade e pela espontaneidade de composição.

Até meados do século XVIII, a arte estará firmemente atrelada ao propósito soteriológico da Igreja da Contrarreforma. Especialmente no campo educacional, espiritual, da previdência social e da saúde, a Igreja utilizará a pintura, a talha e a escultura como parte da estratégia para a conversão dos fiéis.

O desenho presente em muitas dessas composições pictóricas até meados do século XVIII será marcado por uma expressividade intuitiva, que faz lembrar as soluções advindas do medievo, tanto na representação do ser humano, quanto na do espaço empírico ou místico onde a narrativa religiosa transcorre.

Durante o século XVIII e início do seguinte, outros gêneros de pintura vão aparecendo e se afirmando como a *pintura documental*, essencialmente ligada ao funcionamento da administração pública da capital da colônia. A pintura sacra subsiste, mas perde pouco a pouco a sua função de instrumento doutrinário e passa a servir agora como ilustração da história sagrada.

Vários são os artistas da Escola Fluminense de Pintura, mas quase não são conhecidos por estudantes e profissionais atuantes no *métier* da arte. Nomes

como o de Frei Ricardo do Pilar, considerado o fundador dessa tradição pictórica, Caetano da Costa Coelho, introdutor, no Brasil, da pintura ilusionista de tetos, Frei Solano, notável por suas incursões no campo da ciência ao lado de Frei José Mariano Veloso, além das pinturas sacras que fez, Leandro Joaquim, pintor cuja versatilidade o habilitava simultaneamente como pintor sacro, documental e retratista, e, especialmente, Manuel Dias de Oliveira, que Lebreton tentou aproveitá-lo no corpo docente da Real Escola de Artes e Ofícios, devem figurar como nomes muito expressivos não apenas no âmbito fluminense, mas brasileiro.

A pintura conventual foi perdendo sua força à medida que a Contrarreforma começou a se enfraquecer no século XVIII, especialmente após o término da precedência jesuítica. A fé deixava de subjazer o processo civilizatório nacional almejado pela Igreja e acabará por ser substituída inteiramente no século XIX pelo pensamento de base racionalista, cedendo espaço a uma arte praticada através do cânon acadêmico e voltando-se à representação do Estado monárquico brasileiro ou dissipando-se nas novas temáticas do gosto da população urbana que se fará sentir principalmente na segunda metade daquela centúria em diante – a temática mitológica, a pintura de costumes e, sobretudo, a paisagem.

Recebido em: 29/01/25 - Aceito em: 15/03/25

Bibliografia

ARTE no Brasil. Textos: Carlos A. C. Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Pedro Manuel, Celso Kelly, José Roberto Teixeira Leite. São Paulo: Abril Cultural. 536 páginas. Capa dura, grande formato.

BARATA, Mário. “Ainda a igreja de São Francisco de Paula”. (Seção “Artes plásticas”), Diário de Notícias, 8 de janeiro de 1956.

- BARATA, Mário. “Importância artística da igreja de São Francisco de Paula, do Rio”. (Seção “Artes plásticas”), *Diário de Notícia*, 25 de dezembro de 1955.
- BARDI, Pietro Maria. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1981.
- BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial. *Revista do SPHAN*, n. 3. Rio de Janeiro: MEC, 1939. p. 103-121.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Arquitetos, artesãos e operários. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BEDIAGA, Begonha et LIMA, Haroldo Cavalcante de. A “Florae Fluminensis” de frei Vellozo: uma abordagem interdisciplinar. *Scielo Brasil*, <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/D8YmJW6dnHM8kRHP5LFsMBx/?lang=pt>, acesso em 16 jan. 2025
- BONNET, Márcia C. Leão *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Aurora, 1951.
- FRANÇA, José Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Horizonte, 1956.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Souza, 1954.
- GUIMARÃES, Argeu. História das Artes Plásticas no Brasil. *Revista do IHGB - Congresso Internacional de História da América*. Rio de Janeiro: IHGB, 1922.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). A época colonial. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1985. 2 v.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. Lisboa/Rio de Janeiro: 1953.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. Revista do SPHAN, n. 6. Rio de Janeiro: MEC, 1942, p. 7-78.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do SPHAN, n. 8. Rio de Janeiro: MEC, 1944, p. 7-66.

LEVY, Hannah. Retratos coloniais. Revista do SPHAN, n. 9. Rio de Janeiro: MEC, 1945. p. 251-90.

MARTINS, Judith. Artistas e artífices dos séculos XVII, XVIII e XIX no Rio de Janeiro. Inédito. Cópia datilografada consultada no Arquivo Noronha Santos, IPHAN, RJ

MORAES, Rubens Borba de. Bibliografia brasileira do período colonial. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

PORTO-ALEGRE, Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura. In: Revista do IHGB, tomo 3. Rio de Janeiro: IHGB, 1841.

REIS JÚNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. Prefácio Oswaldo Teixeira. São Paulo: Leia, 1944.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O cavaleiro das luzes: O conde da Barca e o surgimento da Impressão Régia. Revista do Livro, v. XVI, p. 73-86, 2008.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Conde da Barca e a vinda dos artistas franceses: contribuições documentais. In: Seminário EBA 180, 1996, Rio de Janeiro. Anais do Seminário EBA 180 - 20 a 22 de novembro de 1996. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. v. 1. p. 65-78 et.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. "Contribuições para uma História do Neoclassicismo no Brasil. In: BORGES, Sílvia B. G. (org.) Projeto Artes Visuais no Brasil: registros de um ciclo de palestras. Niterói: Niterói Livros - Universidade Livre de Niterói - Artes visuais no Brasil. 2012.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. A igreja de São Lourenço dos Índios de Niterói: uma joia do Maneirismo brasileiro pouco conhecida. Zenodo. Disponível em <https://doi.org/10.5281/zenodo.13892152>. Acesso em 5 jan. 2025.

SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio colonial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808- 1821*. São Paulo: Nacional, 1978.

VELLOZO, José Mariano da Conceição. *Florae Fluminensis... Icones Fundamentales*. Paris: Oficina Litográfica Senefelder, 1827. 11 volumes de estampas numeradas.

VIEIRA FAZENDA, José. *Antiquálias e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista do IHGB, 1921

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.

Bernardo Antonio Vittone e Paolo Antonio Massazza, due piemontesi al Concorso Clementino del 1732. L'importanza della formazione nella “divinissima Mattematica”

Bernardo Antonio Vittone and Paolo Antonio Massazza, two Piedmontese at the Clementine Competition of 1732. The importance of formation in the “most divine Mathematics”

*Rita Binaghi*¹

Abstract

Lo scopo del lavoro è quello di porre in evidenza l'importanza di una solida preparazione matematica, ovvero geometrica per gli architetti settecenteschi sabaudi e in particolare per Bernardo Antonio Vittone e per Paolo Antonio Massazza. I due architetti piemontesi partecipano e vincono il Concorso Clementino per la Prima Classe (Vittone) e per la Seconda Classe (Massazza) nel 1732 proprio grazie alla loro preparazione nel campo della matematica e della fisica. Documenti recentemente ritrovati hanno permesso di comprendere che entrambi avevano un'ottima base di scolarizzazione nelle materie scientifiche che ha permesso loro un facile inserimento nell'ambiente corsiniano romano. In particolare, Vittone ha già alle spalle un percorso universitario che gli ha fornito gli strumenti necessari per acquisire quanto il docente di Prospettiva Antoine Derizet importa della cultura francese nell'ambiente dell'Accademia di San Luca romana.

Parole chiave: Bernardo Antonio Vittone, matematica, architettura

Abstract

The aim of the paper is to highlight the importance of a solid mathematical, i. e., geometric preparation for eighteenth-century Savoy architects and in particular for Bernardo Antonio Vittone and for Paolo Antonio Massazza. The two architects from Piedmont participated in and won the Clementine Competition for the First Class (Vittone) and the Second Class (Massazza) in 1732 precisely

¹ Università di Torino.

because of their preparation in the fields of mathematics and physics. Recently found documents have made it possible to understand that both had an excellent schooling in scientific subjects that allowed them an easy insertion into the Roman Corsinian environment. In particular Vittone already had behind him a university education that provided him with the tools needed to acquire what Perspective lecturer Antoine Derizet imports of the French culture in the environment of the Roman Academy of St. Luke.

Keywords: Bernardo Antonio Vittone, mathematics, architecture

Per molti anni la critica storico-artistica ha ritenuto che la vera formazione in campo teorico l'architetto piemontese Bernardo Antonio Vittone (Torino 1704 - Ivi 1770) l'avesse avuta solo durante il soggiorno romano presso l'Accademia di San Luca. Gli anni precedenti erano stati considerati importanti esclusivamente per la parte pratica, in cantiere, sotto la supervisione dello zio per parte di madre Gian Giacomo Plantery (Torino 1680 - Ivi 1756)², architetto barocco di una certa notorietà sulla scena torinese. Senza disconoscere l'importanza sostanziale di una esperienza nel concreto, che caratterizzava tutti coloro che intendevano esercitare la professione di architetto, è ormai assodato che nella formazione degli architetti settecenteschi piemontesi vi era sempre anche un importante apporto teorico, acquisito attraverso percorsi scolastici istituzionali.

Per la parte pratica, i giovani, e non solo i piemontesi, iniziavano a frequentare i cantieri al seguito di un professionista molto presto³, come illustra un quadro in pietra dura (commesso), realizzato da un disegno di Giuseppe Zocchi (Firenze 1716 - Ivi 1767), riferibile alla metà del Settecento, conservato a

² SIGNORELLI, B. *Plantery Gian Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora innanzi DBI), Roma Treccani, vol. 84, 2015.

³ KIEVEN E. *L'architettura a Roma negli anni del giovane Benedetto Alfieri*. In: CORNAGLIA, P.; KIEVEN, E.; ROGGERO, C. (a cura). *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*. Roma, Campisano, 2012, p. 61.

Firenze al Museo dell’Opificio delle Pietre Dure⁴ (Fig. 1). L’immagine ritrae un cantiere e, in primo piano, vi sono due adulti ed un ragazzino dall’età apparente tra i tredici ed i quindici anni, che aiuta a mantenere aperto un disegno riportante il prospetto e la planimetria dell’edificio in costruzione; i due adulti sono l’architetto (sulla sinistra) e il committente (sulla destra), colti nel momento del confronto colloquiale sulla base del disegno tenuto dal ragazzino. L’abbigliamento dei tre personaggi ritratti, ben diverso dagli operai al lavoro sullo sfondo e nella parte sinistra del quadro, ne identifica ceto sociale e ruolo.

In Torino, in contemporanea alla esperienza nel cantiere, in periodo barocco e tardo barocco, i giovani che avevano scelto quello sbocco professionale seguivano percorsi scolastici ben definiti sino ai vent’anni all’incirca e, spesso, godevano anche di tutori che accompagnavano, in parallelo, le istituzioni educative ufficiali. In una parola gli autodidatti tanto celebrati dalla critica del passato non esistevano; quando nelle biografie sei e settecentesche veniva fatta tale affermazione si trattava in realtà di retorica letteraria⁵.

⁴ Firenze, Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, Quadro in pietra dura da un modello di Giuseppe Zocchi (MASER, E. *Drawings by Giuseppe Zocchi for Works in Florentiner Mosaic*, in «Master Drawings», 1, 1967; RAGNI, S. *Zocchi Giuseppe*, in DBI, vol. 100, 2020).

⁵ BINAGHI, R. *Istruire la mente e la mano secondo i precetti della Geometria: Andrea Pozzo tra Trento, Milano e Mondovì*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Spiriti, Varese, Comunità Montana Valli Lario e del Ceresio, 2011, p. 47 nota 9.



Figura 1. G. Zocchi. *L'Architettura*. Quadro in pietra dura, Firenze, Museo dell'opificio delle pietre dure. (da *Opificio delle pietre dure e Laboratorio di Restauro di Firenze*, opuscolo informativo, copertina).

All’arrivo a Roma nell’ottobre del 1731, Vittone è ormai un professionista formato che ha già avuto anche alcuni anni di attività lavorativa autonoma⁶. L’iscrizione al Concorso Clementino dell’Accademia di San Luca richiedeva, infatti, per la Prima Classe concorsuale di Architettura, almeno venticinque anni di età anagrafica⁷ e due anni di praticantato, svolto presso un professionista accreditato dall’Accademia e provato da una sua dichiarazione; per la realtà sabauda significava anche aver conseguito presso l’Università torinese la *Lettera Patente* per l’esercizio della professione⁸.

⁶ Per opere fatte prima del soggiorno romano si veda CANAVESIO, W. *Bernardo Vittone fra studi recenti e nuove aperture*, in «Studi Piemontesi», fasc. 1, 2018, pp. 25-40.

⁷ OECHSLIN, W. *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich-Freiburg im Breisgau, Atlantis, 1972, p. 162.

⁸ Gli studi svolti negli ultimi anni da chi scrive, grazie al ritrovamento di una ricca documentazione hanno permesso di contestualizzare sempre più i modi e i tempi attraverso cui avveniva la formazione di architetti e ingegneri nel corso del XVIII secolo. Si veda la bibliografia riportata in BINAGHI, R. *L’educazione di B.A. Vittone tra architettura e*

Il piemontese, all’epoca del soggiorno romano, è un giovane architetto in grado di approfittare al meglio di quanto l’ambiente dell’Accademia e la città gli potevano offrire grazie alla forte base sia teorica che pratica già acquisita in Piemonte.

Lo esplicita in modo chiaro il conte Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant (Torino 1694- Venezia 1755)⁹, ingegnere militare, che, in una lettera datata 24 maggio 1732 (quindi dopo la vincita di Vittone del Concorso clementino di Prima Classe), indirizzata al potente ministro Carlo Francesco Ferrero d’Ormea, scrive che il giovane Bernardo Antonio «desideroso di rendersi sempre più scienziato in quell’Arte (Architettura) se n’è ito a Roma per qui osservare in Pratica, quant’ha saputo imparare in Teorica»¹⁰. L’affermazione evidenzia l’acquisizione ormai avvenuta di saperi di natura teorica in modo più che esauriente; quanto a lui mancava non era tanto la pratica di cantiere quanto la visione dal vivo (Pratica) sia di edifici romani moderni realizzati in modo innovativo ed aggiornato, sino a quel momento solo studiati a livello letterario, sia delle vestigia storiche delle antichità del passato presenti nella capitale pontificia, altrettanto note esclusivamente grazie all’edito¹¹.

L’incontro tra Vittone e Nicolis di Robilant, era avvenuto in periodo scolare, nell’ambito di un tutoraggio privato, perché il conte, nello stesso scritto, definisce Vittone «mio Aglievo nell’Architettura». Il fatto apre una finestra sui percorsi attraverso cui avveniva la formazione dei protagonisti dell’architettura in terra sabauda, ben lontani dall’autodidattismo a cui la critica nel passato ha fatto troppo spesso ricorso.

ingegneria, in *Vittone 250: l’atelier dell’architetto*, a cura di R. Caterino, F. Favaro, E. Piccoli, in «*ArchistoR Extra*», 11, 2022, pp. 15-39.

⁹ Per una biografia aggiornata su G. Nicolis di Robilant si veda BINAGHI, R. *Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant e Bernardo Antonio Vittone: un alunno di grande interesse*, in “*Opus. Quaderno di storia architettura restauro*”, 8, 2007, pp. 131-156.

¹⁰ Ivi, p. 136.

¹¹ Per la biblioteca personale di Vittone si veda PERNIOLA, G. A. *L’architetto in una stanza. Decifrare una fonte canonica sulla biblioteca di Vittone*. In: CATERINO, R.; FAVARO, F.; PICCOLI, E. (a cura). *Vittone 250: L’atelier dell’architetto, ArchistoR*, n. 8/2021, p. 147-189.

A conferma della pluralità di apporti che caratterizzava i percorsi scolastici e di apprendistato professionale, i documenti hanno rivelato che il conte ed ingegnere militare non era stato l'unico “maestro” di cui il giovane Vittone aveva goduto in Torino. Un opuscolo a stampa, ritrovato da chi scrive, certifica un apporto maieutico svolto dal Primo Architetto di S.M. Filippo Juvarra (Messina 1678- Madrid 1736) nei confronti del giovane Bernardo Antonio, in ambito universitario¹². L'aver provato la frequentazione di corsi universitari di Vittone, così come una attività maieutica dell'architetto messinese nella formazione del giovane piemontese, getta una nuova luce sui caratteri del loro rapporto, evidentemente concreto. Il legame tra i due professionisti, da sempre supposto ma mai provato, era nato all'interno di un percorso di natura scolastica, ma era proseguito poi anche nella professione, come testimoniato da documenti¹³.

Nel giugno del 1725, il ventenne Vittone, regolarmente iscritto all'Università degli Studi di Torino all'interno del percorso detto “delle Arti”, partecipa ad una esercitazione scolastica, tenuta dal docente di matematica,

¹¹ CORAZZI, E. *De Architectura Exercitatio Academica, In Regio Taurinensi Archigymnasio, Invictissimi Regi Victorio Amedeo dicata*, Ex Typographia Jo:Baptistae Valettae S: S. R. M. Impressor, Augustae Taurinorum, MDCCXXV (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 34.9.G.19.1; ne esiste una copia anche a Bologna, Biblioteca Universitaria, A.V.Tab.I.N. I. vol.193.15). Per approfondimenti si veda BINAGHI, R. *Bernardo Vittone “allievo di Matematica” e la didattica dell’architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino. Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, Roma La Sapienza, LXV, 2016, p. 79-92; *L’educazione di B.A. Vittone tra architettura e ingegneria*, CATERINO, R.; FAVARO, F.; PICCOLI, E. (a cura). Vittone 250: L'atelier dell'architetto, *ArchistoR*, n. 8/2021, pp. 15-39.

¹³ Giuseppe Dardanello riprendendo R. Wittkower, R. Pommer e H. Millon, indica gli anni tra il 1728 ed il 1732 come quelli in cui compare in Juvarra una nuova concezione dello spazio interpretato secondo “forme aperte”. Si tratta della messa in discussione del sistema classico della cupola (S. Andrea di Chieri, Duomo Nuovo di Torino, Salone di Stupinigi, Chiesa del Carmine di Torino) che sarà portato agli esiti estremi dall'allievo Vittone. La constatazione aveva fatto ipotizzare allo studioso un possibile rapporto in ambito professionale tra le due figure (G. DARDANELLO, “*Open Architecture*”. *Un disegno per il Salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, in «*Dialoghi di Storia dell’Arte*», 4-5 dicembre, 1997, pp. 100-115). Inoltre sarà proprio Vittone che subentrerà a Juvarra nella cura delle proprietà immobiliari dell'Ateneo Torinese (BINAGHI, R. *Un architetto al servizio della “Reggia” Università degli Studi di Torino: Bernardo Antonio Vittone ed il Magistrato della Riforma*, in «*Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*», 2000, n.s., LII, pp. 147-180).

l'abate bolognese Ercole Corazzi¹⁴, su temi di architettura civile e militare e si confronta con un cantiere in piena attività. A testimonianza è rimasto uno scritto (13 pagine a stampa, più l'intestazione), che illustra il pensiero del docente; inoltre, è riportato l'elenco dei temi trattati con accanto i nomi degli allievi partecipanti, tra cui «*Bernardus Vittuni Taurinensis*»¹⁵. Al termine dell'anno accademico 1724-1725, che deve essere stato per Vittone quello conclusivo del suo percorso universitario, i frequentanti l'insegnamento di matematica avevano svolto un'attività applicativa pratica nel campo dell'architettura, ciascuno in base al proprio livello di preparazione, ideando soluzioni decorative (lette con l'occhio del matematico che giustifica la forma in base a conoscenze di geometria pratica) oppure progettuali, entrambe per un cantiere in corso: quello della Certosa di Collegno nelle vicinanze di Torino che ha conosciuto lunghi tempi di realizzazione. Iniziato intorno agli anni 1643-1644 per volere della duchessa Cristina di Francia dall'architetto ed ingegnere militare Maurizio Valperga, dopo lunghi momenti di stasi, fu ripreso da Vittorio Amedeo II ed affidato al suo Primo Architetto, Filippo Juvarra. L'elenco cronologico di disegni di Juvarra, fatto da Giovanni Battista Sacchetti (Torino 1690 - Ivi 1764), allievo e collaboratore dell'architetto siciliano, conferma la data del 1725 per il cantiere in questione e nella descrizione si legge: «*Disegno dell'ingrandimento della Certosa distante quattro miglia da Torino con porta, atrio, cappella, chiostro, foresteria, al primo ingresso e due idee per la nuova chiesa*»¹⁶. Le indicazioni di Sacchetti sono pienamente confermate dai temi affrontati dagli allievi e riportati nell'opuscolo.

¹⁴ Per una biografia su Corazzi si veda BINAGHI, R. *Bernardo Vittone "allievo di Matematica"*, cit., p. 90 nota 35. Per la sua attività di docenza in Bologna si veda PATERGNANI, E. *Gli insegnamenti matematici nelle Scuole Militari in Italia da Eugenio Di Savoia a Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2020, ad indicem.

¹⁵ CORAZZI, *De Architectura exercitatio*, cit., p. 9.

¹⁶ *Catalogo dei disegni fatti dal Signor Cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1715 al 1735 di Giovanni Battista Sacchetti*, riportato in ROVERE, L.; VIALE, V.; A. BRINCKMANN, F. *Filippo Juvarra*. Milano: Oberdan Zucchi, 1937, pp. 72-74. Si veda anche quanto scrive Gianfranco Gritella a proposito di questo progetto di Juvarra e sulla pochissima documentazione rimasta (GRITELLA, G. *Juvarra. L'Architettura*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1993, vol. II, pp. 61-66). Il testo dell'opuscolo ritrovato getta indubbiamente una nuova luce sull'intervento juvarriano.

A Vittone è richiesta la «scenographiam & ortographiam» di una chiesa ideata da un altro studente. Essendogli evidentemente riconosciuta una capacità progettuale autonoma ormai raggiunta, oltre ai due disegni riguardanti la chiesa, ne realizza un terzo con un suo progetto per una «Regiam Habitationem in eodem Caenobio»¹⁷. Nel testo si precisa che tutti i disegni presentati da Vittone erano stati fatti riferendosi «ad Bibienas exactissimas leges ac paeceptiones»¹⁸.

Alla luce di quanto esposto, mentre sorprende la non citazione dell’architetto Ferdinando Galli Bibiena negli scritti editi di Vittone¹⁹, si capisce perché per la propria formazione in campo architettonico, nella prima delle sue opere letterarie, le *Istruzioni Elementari* (1760), egli indichi esplicitamente come “maestro” Filippo Juvarra²⁰. Nel passato la critica storico-artistica aveva ritenuto questa citazione come il riconoscimento di un discepolato ideologico e non concretamente fattivo, la partecipazione di Vittone all’esercitazione, tenuta da Corazzi nelle modalità qui descritte, rivela invece un preciso luogo di incontro: una attività didattica, svolta su temi compositivi, all’interno dell’Accademia di San Luca torinese, cui l’architetto messinese apparteneva²¹, evidentemente

¹⁷ CORAZZI, *De Architectura Exercitatio*, cit., p. 9. Per approfondimenti BINAGHI, *Bernardo Vittone* “allievo di Matematica”, cit., p. 87. Si fa rilevare che la realizzazione della visione prospettica (*scenographiam*) era ritenuta particolarmente complessa, come afferma Guarino Guarini (BINAGHI, *Istruire la mente e la mano secondo i precetti della Geometria*, cit., p. 45).

¹⁸ BINAGHI, *Bernardo Vittone* “allievo di Matematica”, cit.

¹⁹ Per quanto concerne l’influenza bolognese si veda BINAGHI, R. Geometria e scenografia – Due scienze al servizio dell’architettura di Bernardo Vittone. In: CANAVESIO, W. (a cura). *Il voluttuoso genio dell’occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005, pp. 108-109 in particolare le note 160 e 167.

²⁰ VITTONE, B. A. *Istruzioni Elementari per indirizzo de’ giovani allo studio dell’architettura civile*, Lugano, Agnelli, 1760, p. 285.

²¹ Sull’attività didattica all’interno dell’Accademia di San Luca torinese ed il ruolo di Juvarra si veda BINAGHI, R. Bernardo A. Vittone (1704-1770): la Prospettiva e la Quadratura nelle pagine delle Istruzioni Elementari, in corso di stampa; Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente: la prospettiva materiale. In: CORNAGLIA, P.; MERLOTTI, A.; ROGGERO, C. (a cura). *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. I, *Architetto dei Savoia*. Roma: Campisano, 2014, p. 214 note 47 e 49. Nel 1716 Juvarra risulta aver pagato la tassa annuale (BINAGHI, R. *Architetti e Ingegneri tra mestiere e arte*. BALANI, D.; CARPANETTO, D. (a cura). Professioni non togate nel Piemonte d’Antico Regime. *Quaderni di Storia dell’Università di Torino*, anno VI, n. 5 monografico, 2001, pp. 161-162 nota 61). Nell’elenco dei Priori, nel 1722, è registrato il “Cav. Filippi Arch.” (BAUDI DI VESME, A. *Schede Vesme. L’arte in Piemonte*, vol. IV, 1982, p. 1695), verosimilmente da leggersi come il Cavaliere Filippo Juvarra Architetto (BINAGHI, R. *Architetti e Ingegneri nel*

frequentata dagli studenti universitari iscritti al corso di matematica²². Negli anni di studio di Vittone, la presenza degli ambienti che ospitavano l'Accademia risulta documentata al piano superiore a quello occupato dall'Università di Torino, nel palazzo sito in via Po, fatto costruire da Vittorio Amedeo II ad inizio Settecento²³. Ai giovani universitari bastava salire una scala per raggiungere i locali dell'Accademia, ove, accanto alle stanze destinate alla didattica, sino al 1726, si trovava lo Studio professionale di Juvarra (l'abitazione invece non era nello stesso edificio come erroneamente ritenuto)²⁴. Quella collocazione creava la possibilità per coloro che frequentavano il corso di Corazzi, di poter avere conoscenza in tempo reale dei progetti a cui Juvarra stava lavorando e prendere

Piemonte sabaudo tra formazione universitaria ed attività professionale. In: BRIZZI, G. P.; ROMANO, A. (a cura). *Studenti e dottori nelle Università italiane (origini-XX secolo)*. Bologna: CLUEB, 2000, p. 268 nota 14).

²² Il fatto di essere alloggiata sin dal 1716 nello stesso edificio, che dal 1720 avrebbe ospitato anche l'Università, riprendeva la realtà bolognese di Palazzo Poggi e facilitava gli scambi tra le due istituzioni didattiche, pur garantendone l'autonomia (BINAGHI, *Architetti e Ingegneri nel Piemonte sabaudo*, cit., p. 269 nota 21; *Architetti e ingegneri tra mestiere e arte*, cit. pp. 178-179). Il ritenere che una coabitazione in uno stesso edificio potesse portare vantaggi alle due istituzioni educative, permane nel tempo. Lo stesso pensiero valeva anche a Roma, nell'ambiente dell'Accademia di San Luca, come conferma il tema proposto per la prima classe di architettura del Concorso Clementino del 1750, vinto *ex equo* da Francesco Sabbatini e Gaetano Sintes. Il tema richiesto era stato “Un magnifico collegio capace di potervi separatamente insegnare le Matematiche e le Belle Arti di Pittura, Scultura e Architettura [...]” (*I disegni di Architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, Roma, De Luca, 1974, vol. I, p. 18).

²³ Per la localizzazione dell'Accademia di San Luca torinese nel Palazzo dell'Università si veda BINAGHI, R. *Tra Università, Città e Stato. Un'esperienza del primo Settecento*: Torino. In: MAZZI, G. (a cura). *L'Università e la Città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano*. Bologna: CLUEB, 2006, pp. 118-121.

²⁴ Sino al momento (1726) in cui si trasferisce nella nuova abitazione, realizzata su un terreno donato da Vittorio Amedeo II nel 1720 (GRITELLA, *Filippo Juvarra*, cit., vol. II, pp. 55-56), Juvarra, contrariamente a quanto afferma Augusta Lange e riprende Gianfranco Gritella, risiedeva, in qualità di ospite pagante, presso il convento dei Filippini (Torino, Archivio Confraternita di San Filippo, *Mondus magnus et parvus*, Confraternite in data 10 e 30 aprile 1715 e 6 e 7 gennaio 1726; BINAGHI, *Architetti e ingegneri tra mestiere e arte*, cit., p. 178 nota 120; *Tra Università, Città e Stato*, cit., p. 121 nota 75). Il trasferimento, a cui fa riferimento Gritella, dal Palazzo dell'Università alla nuova abitazione, riguarda solo lo studio professionale di Juvarra.

visione dei modelli lignei di architetture li conservati ed utilizzati anche a scopo didattico²⁵.

L'esercitazione aveva costituito il momento di verifica sia dell'insegnamento scientifico teorico, a contenuto matematico, di Corazzi, sia di quello compositivo, caratterizzato da visite in cantiere, di Juvarra. L'importanza del ruolo didattico svolto in sede piemontese oltre che romana dall'architetto messinese era già stata segnalata da Anna Maria De Marchi²⁶ negli anni Cinquanta del secolo scorso; è stata poi ripresa nel 1997 da Giuseppe Dardanello. Seppur in mancanza di prove documentarie, quest'ultimo aveva supposto un'influenza di Juvarra anche sull'insegnamento universitario torinese per gli architetti in formazione²⁷.

Come hanno provato i documenti, il discepolato Juvarra-Vittone non aveva dunque gli stessi caratteri di quello Guarini-Vittone (dell'architetto teatino Vittone cura l'edizione postuma dell'*Architettura Civile*, uscita nel 1737) o ancora Vittone-Ferdinando Galli Bibiena, entrambi mediati dall'edito. L'attività dell'architetto bolognese Galli Bibiena era nota agli studenti universitari torinesi grazie alla pubblicistica²⁸, perché su di lui si appoggiava l'insegnamento del felsineo Corazzi, per sua stessa dichiarazione²⁹. A Ferdinando, Corazzi riconosceva un'ottima preparazione matematica.

²⁵ BINAGHI, *Bernardo A. Vittone (1704-1705): La Prospettiva*, cit. Per ulteriori approfondimenti BINAGHI, *Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente*, cit., p. 216 nota 83;

²⁶ A. M. De Marchi parlando di alcuni disegni presenti nella Biblioteca Nazionale di Torino (Riserva 59-18; 59-19) afferma che il volume intitolato “Vignola insegnato da D. Filippo Juvara” sia da intendersi “Corso di Architettura tenuto da Don Filippo”. I disegni, secondo la studiosa, sono di un allievo e “eseguiti sotto la guida del famoso Maestro messinese” (DE MARCHI, A. M. *Filippo Juvara maestro di Architettura? Palladio*, n.s., anno I, gennaio-marzo 1951, pp. 121-125).

²⁷ Si veda qui nota 12 e DARDANELLO, G. *Filippo Juvarra “chi poco vede niente pensa”*. In: DARDANELLO, G. (a cura). *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*. Torino: Fondazione CRT, 2001, pp. 158-160. Nella stessa pubblicazione il contributo di Tommaso Manfredi (*Juvarra e Roma, 1714-1732: la diplomazia dell'architettura*, pp. 194-195) porta l'attenzione sull'insegnamento anche privato svolto a Roma da Juvarra. Su questo ultimo tema si veda BINAGHI, *Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente*, cit., p. 211.

²⁸ BINAGHI, *Geometria e scenografia*, cit., p. 108 nota 160.

²⁹ CORAZZI, *De Architectura Exercitatio*, cit., pp. 2-3.

Il rapporto tra Juvarra e il giovane piemontese era, invece, riferibile ad una attività istituzionale, effettiva ed ufficiale, avvenuta all'interno della formazione universitaria. La citazione nelle *Istruzioni Elementari*³⁰, di Juvarra come “maestro>”, costituisce, da parte dell'ex allievo, il riconoscimento di un rapporto concreto, facilitato da una vicinanza di pensiero³¹, nonostante poi gli esiti professionali diversi.

La spiccata propensione di Vittone verso settori oggi considerati propri dell'ingegneria, già individuata nel passato, ha trovato conferma nel riconoscimento della duplice preparazione, scientifica ed artistica, a lui dispensata a livello universitario e ribadita nella denominazione ufficiale della *Lettera patente* di abilitazione professionale, rilasciata nella prima metà del secolo XVIII dall'Ateneo torinese di «architetto ossia ingegnere» o anche di «ingegnere ossia architetto»³². La preparazione scientifica di Vittone era stata poi ulteriormente arricchita dal ruolo, svolto sotto forma di tutoraggio privato, dal già citato ingegnere militare Nicolis di Robilant, il cui profilo professionale³³, rende esplicito il fatto che i contenuti trasmessi fossero stati nei campi della “Geometria pratica” e della “Fisica experimentale”, come venivano all'epoca denominati i saperi matematici e fisici necessari alla professione ed impossibili da gestire da autodidatti, al punto tale da richiedere un tutoraggio extra curriculare.

³⁰ VITTONE. *Istruzioni Elementari*, cit., p. 285. Parlando dell'intercolumnio, Vittone cita due eccezioni relativamente all'ordine di grandezza consigliato e cioè il «Palazzo di Madama Reale in Torino» e il «Peristilio eretto avanti la Regia Chiesa di Superga; ambe disegnate dal Celebre Architetto mio Maestro l'Abbate Juvara». Si fa notare come l'eccezione alla regola, per Vittone, trovi la sua giustificazione nella considerazione del punto di vista preferenziale dei due edifici, situato molto lontano. Nel caso della chiesa di Superga addirittura il punto di vista era dalla città e dal basso, dato che la chiesa si trova in alto sulla collina. Rammentiamo che l'insegnamento di Architettura in Accademia era strettamente collegato a quello di Prospettiva (BINAGHI, Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente, cit., pp. 204-211; Bernardo A. Vittone (1704-1770): la Prospettiva, cit.).

³¹ Sandro Benedetti pone in luce un aspetto del tutto trascurato dalla critica storico artistica: la componente scientifica e pratico-utilitaristica dei modi compositivi di Juvarra: BENEDETTI, S. *L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*. In: Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento, Atti del Convegno internazionale, Torino, 1972, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1974, vol. I, pp. 343-344.

³² Ma anche «Ingegnere ossia Architetto» (BINAGHI, *L'educazione di B. Antonio Vittone*, cit.).

³³ BINAGHI, Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant, cit.

L'Accademia di San Luca e la “divinissima mattematica”

Nel pensiero critico contemporaneo, purtroppo, si tende ad ignorare che il mondo dell'Accademia di San Luca, sia romano che sabaudo, nel momento in cui al suo interno si muoveva Juvarra, non fosse totalmente lontano da interessi di tipo di scienziato; si deve, infatti, riconoscere una formazione sostanziosa a base matematica anche a Juvarra (ben lontana dall'autodidattismo ancor oggi sostenuto) che a Torino aveva creato un terreno comune con l'abate Corazzi³⁴. Nella *Orazione inaugurale* dell'anno accademico 1721-1722, declamata in forma ufficiale il 19 novembre 1721 ed intitolata *De uso mathéseos in civili et militari Architectura*, Corazzi, titolare dal 1720 della cattedra di matematica torinese, riconosce ed esalta proprio le conoscenze geometriche di Juvarra e le pone alla base del suo successo professionale³⁵. Inoltre, per l'Esercitazione del 1725, quella a cui partecipa Vittone, nella *Dissertatio*, che Corazzi scrive quale introduzione dell'opuscolo citato, l'abate, nel sottolineare l'importanza dei contenuti matematici per esercitare la professione di architetto, parla di Guarini come di un architetto che grazie alla profondità della sua preparazione matematica ha creato architetture degne di essere annoverate accanto alle migliori espressioni del genere dell'Antichità.

Il pensiero sull'importanza di avere un'ottima base matematica, espresso da Corazzi, era pienamente condiviso a Roma nell'ambiente dell'Accademia di San Luca negli anni di frequenza di Vittone; il giovane piemontese nella capitale pontificia trova un *humus* culturale a lui familiare in cui si inserisce perfettamente.

³⁴ Ivi, in particolare pp. 205-211, p. 213 nota 33. Irene Giustina ed Elisa Sala mettono ben in luce le conoscenze in ambito tecnico-strutturale di Juvarra, dimostrate nel cantiere del Duomo Nuovo di Brescia (GIUSTINA, I.; SALA, E. *Filippo Juvarra e l'architettura religiosa a Brescia*. In: KIEVEN, E., ROGGERO, C. (a cura). *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia - architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014, vol. II, *Architetto in Europa*, pp. 121-132).

³⁵ BINAGHI, *Architetti e ingegneri tra mestiere e arte*, cit., pp. 181-192.

Per la cerimonia ufficiale tenutasi nel 1733 in occasione della distribuzione dei premi proprio del Concorso Clementino dell'anno precedente, quello dove «il Sign. Bernardo Vitton, architetto in Torino»³⁶ ottiene il primo premio nella Prima classe di Architettura, monsignor Enea Silvio Piccolomini scrive un testo in cui sottolinea il rapporto molto stretto tra geometria e architettura. Il titolo dell'Orazione, recitata in Campidoglio il 13 maggio, è: *Il trionfo delle tre nobili e belle arti Pittura, Scultura e Architettura mostrate nel Campidoglio ... Gli eccelsi pregi delle Belle Arti e la scambievole lor Congiunzione con le Mattematiche Scienze*³⁷. Il contenuto spiega in modo chiaro perché l'«Architettura» non possa prescindere dalle conoscenze di natura matematica (geometrica).

La «divinissima Mattematica»³⁸, come la definisce Giovanni Bottari, segretario del cardinale nipote Neri Maria Corsini, costituisce, infatti, l'inalienabile struttura di sostegno dell'architettura. Sandro Benedetti³⁹, che ha approfondito gli anni romani intorno al 1730, scrive che Bottari «si preoccupa di tracciare un vero e proprio schema di studi necessario per togliere l'architetto dalla sua condizione “plebea” di pedissequo copiatore e montatore di parti e motivi decorativi altrui»; quella che viene indicata è una scaletta operativa in cui si parte dal «giusto stabilimento statico della fabbrica» per passare alla «efficace sua distribuzione» e infine giungere alla sua «definizione formale». Base fondante sono i saperi scientifici: «lo studio della meccanica dei corpi, della

³⁶ OECHSLIN, *Bildungsgut*, cit., p. 166.

³⁷ PICCOLOMINI, E. S. *Gli eccelsi pregi delle Belle Arti e la scambievole lor congiunzione con le Mattematiche Scienze*. Roma: Salvioni, 1733. La copia presente presso il Getty Research Institute è digitalizzata reca una postilla manoscritta che riferisce la scelta dei temi di Architettura a A. Deriset, come è stato fatto notare da Manfredi (MANFREDI, T. *Filippo Juvarra e l'Académie de France à Rome*, in “Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino” (d'ora in poi A.R.T.S.I.A.T.), anno 151, LXXII-N.1, Giugno 2018, p. 133 nota 55; si veda anche Idem, *La formazione accademica dell'architetto da Parigi a Roma tra fine Seicento e primo Settecento*, in *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII – XIX secolo*, a cura di C. Brook *et al.*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 65-80).

³⁸ BOTTARI, G. G. *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*. Lucca: per Filippo Maria Benedini, 1754, p. 31.

³⁹ Le citazioni sono riprese da BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia*, cit., pp. 343-344.

statica per dominare le volte», ovvero «meccanica, prospettiva, idrostatica hanno fondamento nelle geometrie». Il testo di Bottari uscirà a Lucca nel 1754, ma come l'autore stesso fa notare nell'Introduzione, in realtà, riporta dibattiti maturati in Roma negli anni 1730-1735, anni cioè che comprendono quelli del soggiorno di Vittone.

Quanto dichiarato da Bottari, un vero e proprio piano di studi indirizzato ai giovani aspiranti architetti, appare come un abito cucito a pennello sulla figura di Vittone. Indubbiamente l'ambiente corsiniano che l'architetto piemontese trova a Roma gli è più che confacente; a questo si aggiunge un ulteriore apporto tanto favorevole quanto inaspettato: la presenza di Juvarra nella capitale pontificia per un periodo prolungato.

Sul ruolo dell'architetto messinese nel concorso del 1732 è stato scritto molto, ma lo studio fatto da Tommaso Manfredi ha aperto la possibilità di ulteriori considerazioni⁴⁰. Come sottolinea lo studioso romano, Juvarra ritorna da Torino a Roma nel febbraio 1732, dopo aver ottenuto una licenza semestrale da Carlo Emanuele III per progettare la Sagrestia Vaticana che il papa Clemente XII Corsini sembrava volesse affidargli. Il fallimento della commessa ed il divieto a ritornare nella capitale sabauda prima del termine (fine agosto⁴¹) della licenza,

⁴⁰ MANFREDI, *Filippo Juvarra e l'Accadémie*, cit., p. 129.

⁴¹ Conosciamo la data di partenza di Juvarra da Roma perché dichiarata da Vittone in una missiva del 16 agosto 1732 ed inviata ad un destinatario non indicato; l'architetto piemontese informa il suo corrispondente che Juvarra partirà da Roma il 25 «del corrente» (MOLINO, B. *Appendice*. In: ACCIGLIARO, W.; FACCHIN, L.; Rabino, ALBA, M. (a cura). *La gloria della Beata Margherita di Savoia*. Rossellini Restauri Cuneo, 2005, p. 14). Il 23 agosto 1732 Juvarra è sicuramente ancora a Roma, perché data e firma una missiva diretta a Torino per la realizzazione del globo di mosaico destinato alla cappella principale nella chiesa di Superga (CARBONERI, N. *La Reale Chiesa di Superga di Filippo Juvarra. 1715-1735*. Torino: AGES Arti Grafiche, 1979, p.104). Il 29 giugno 1732 Vittone da Roma aveva scritto a d'Ormea per ringraziarlo dell'invio di un sussidio economico per poter soggiornare ancora nella capitale pontificia dopo la vincita del Concorso Clementino (Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Corte, Lettere di Particolari, V, mz. 41; POMMER, R. *Architettura del Settecento*. In: *Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, New York, 1967, ed. a cura e con aggiornamenti di DARDANELLO G. Torino: U. Allemandi & C., 2003, p. 189, doc. dal 6 al 61), che potrebbe far supporre che il destinatario della lettera di Vittone del 16 agosto dello stesso anno potesse essere proprio il ministro d'Ormea. Dato che Vittone chiede al destinatario di intercedere presso il conte Roero di Guarne perché gli mantenga l'incarico del progetto della chiesa di Santa Maria Maddalena, nonostante la sua assenza da Torino, la missiva è poi fatta

imposto dal ministro di Vittorio Amedeo II, il già citato marchese Carlo Francesco Ferrero d'Ormea⁴², per non turbare i rapporti diplomatici, già difficili, con il papato, crea una situazione favorevole ai due partecipanti piemontesi al Concorso Clementino di quell'anno (1732) nel settore dell'Architettura per la Prima e per la Seconda Classe, rispettivamente Vittone e Paolo Antonio Massazza (Andorno (Biella) 1709 - Torino 1785)⁴³. Entrambi risulteranno vincitori nelle loro rispettive classi.

È fortemente probabile che quel soggiorno, inaspettato e vuoto da impegni istituzionali, fosse stato utilizzato da Juvarra anche per seguire i lavori che stavano approntando i due giovani piemontesi. Nel caso di Vittone, Juvarra doveva aver fornito lui stesso le credenziali necessarie per l'iscrizione al Concorso, data la presenza del giovane architetto piemontese nello Studio professionale del Primo architetto di S M⁴⁴.

L'ambiente culturale romano, nel momento in cui Vittone e Massazza frequentano l'Accademia di San Luca, era, come già affermato, congeniale al taglio scientifico espresso dall'Ateneo torinese nella formazione dei

avere al conte Giacinto Roero di Guarone, per questo oggi si trova nell'archivio del castello di Guarone.

⁴² Sulla figura di Carlo Vincenzo Ferrero d'Ormea si veda MERLOTTI, A. (a cura). *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*. Torino: Silvio Zamorani Editore, 2003.

⁴³ Carlo Brayda, Laura Coli e Dario Sesia, pubblicano l'anno (1709) e il luogo (Andorno) di nascita senza però citare documenti (BRAYDA, C.; COLI, L.; SESIA, D. *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte, A.R.T.S.I.A.T.* 3, 1963, p. 120). In seguito i dati sono stati ripresi in maniera acritica. Sulla figura di Massazza non esiste una biografia approfondita. Si veda DARDANELLO, G. (a cura). *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra Vittone*. Torino: CRT, 2001, pp. 336-337; CORNAGLIA, P. *Massazza di Valdandona Paolo*. In: CAZZATO, V. (a cura). *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario Biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia settentrionale*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, pp. 74-75 e la bibliografia citata; MALVICINO, L. *Paolo Antonio Massazza, un architetto per il marchese di Breglio*. In: MALVICINO, L. (a cura). *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura: committenze, architettura e paesaggio per il castello di Govone*, Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio, 2023, pp. 111-112; BINAGHI, Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant, cit., p. 137 nota 13.

⁴⁴ Approfondimenti fatti sulla figura del quadraturista modenese Giuseppe Dallamano, citato da Vittone nelle *Istruzioni Elementari*, hanno permesso di comprendere che l'architetto piemontese ed il quadraturista frequentavano entrambi lo Studio professionale di Juvarra (BINAGHI, R. *Giuseppe Dallamano e Filippo Juvarra. I decori di primo Settecento in Palazzo Auregli della Torricella di Cherasco*, in corso di stampa).

professionisti edili come Vittone; lo dimostra la sovrappponibilità del pensiero espresso in più occasioni da Ercole Corazzi con i contenuti del discorso letto da monsignore Enea Silvio Piccolomini e con il pensiero di Bottari edito a stampa, prima citati.

Un interessante argomento, che ha coinvolto i frequentanti l'Accademia romana in quegli anni, era quello dell'acustica (denominata *musica*) applicata all'architettura, ampiamente presente nell'insegnamento del francese Antoine Deriset, docente di Prospettiva⁴⁵.

Nell'analisi della formazione dell'architetto piemontese, ovvero nella presa in considerazione della sua frequenza romana, la storiografia ha evidenziato i contatti con la cultura architettonica francese che portava avanti con convinzione il rapporto *musica-architettura*, ampiamente trattato da Vittone nell'*Istruzioni Elementari* (1760) e nelle *Istruzioni Diverse* (1766)⁴⁶. Il riferimento fatto, sin dagli studi pionieristici di Werner Oechslin, che aveva approfondito il soggiorno romano dell'architetto piemontese⁴⁷, era stato rivolto soprattutto al ruolo svolto da Deriset nel definire il tema di Architettura del Concorso Clementino del 1732 per la Prima e per la Seconda Classe; in particolare l'argomento proposto per la Seconda Classe, come vedremo, lascia presupporre lezioni in Accademia in cui il rapporto *musica-architettura* doveva essere stato ampiamente dibattuto.

Nel caso di Vittone, oltre al rapporto *musica-architettura*, che si inseriva in un discorso di taglio prettamente scientifico perché riguardante l'acustica⁴⁸,

⁴⁵ Su Deriset si veda LAVALLE, D. Deriset Antoine, *DBI*, vol. 39, 1991. Sul rapporto tra Vittone e Deriset si veda OECHSLIN, *Bildungsgut*, cit., pp. 118-135; pp. 138-140. Sull'importanza dei rapporti proporzionali armonici per l'architettura e sulla figura di Deriset, si veda WITTKOWER, R. *Principi architettonici nell'età dell'umanesino*. Torino: Einaudi, 1994; MICHELE MOSERLE, M. René Ouvrard: *architecture harmonique*. In: AMENDOLAGGINE, F. (a cura). *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*. Lugano-Milano: Giampiero Casagrande editore, 2011, p. 69.

⁴⁶ VITTONE, B. A. *Istruzioni Diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile*. Lugano: presso gli Agnelli, 1766.

⁴⁷ Si veda *supra* nota 6 e *infra* note 108 e 109.

⁴⁸ BINAGHI, R. *La Scienza Armonica nell'universo architettonico di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, *Perspectiva Pictorum, Dossiè: Forma e Representação de espaço no mundo moderno*, v. 2, n. 2, jul-dez 2023, pp. 101-131.

l’interesse per l’insegnamento di Deriset andava anche a quanto egli importava dalla cultura architettonica francese, ovvero dal suo mondo di origine nell’ambiente della capitale pontificia. Si trattava di un nuovo modo di porsi nei confronti dell’atto progettuale in termini compositivi, dovuto a Antoine Desgodets, di cui Vittone possedeva le *Antichità Romane*⁴⁹.

Desgodets, sottolinea Manfredi, proponeva una trattazione integrata della teoria degli ordini e delle proporzioni geometriche fortemente innovativa anche per la Francia, cui si accompagnava una distribuzione e organizzazione funzionale degli spazi interni degli edifici⁵⁰; una particolare attenzione ai caratteri distributivi del progettato sembra essere il motivo conduttore della risposta di Vittone al tema proposto per la Prima Classe concorsuale dell’Accademia di San Luca: quello della “Topografia “di una città in mezzo al mare, con porto⁵¹.

Quando più tardi l’architetto piemontese si esprimerà nell’edito, introduce, a scopo didattico, la consuetudine, messa a punto in Francia, a riferirsi ad un vastissimo repertorio di modelli e di soluzioni tipologiche⁵². Non per stimolare la copia pedissequa, ma per fornire all’architetto in formazione più materiale possibile che potesse stimolarne la fantasia, favorendo una corretta rielaborazione individuale; il fine era uscire da quella che Bottari, come abbiamo visto, ha definito una condizione «plebea» della professione. Vittone, infatti, quando imposta i suoi due volumi editi, presenta molteplici progetti suoi e di altri, realizzati o solo proposti in forma grafica. Il bisogno di copiare disegni di grandi architetti, caratterizza anche il sentire di Vittone che grazie alla apertura, a lui concessa dal Cardinale Alessandro Albani, della sua biblioteca, durante il soggiorno romano ha modo di confrontarsi con l’opera grafica di Carlo Fontana, nel cui Studio professionale aveva lavorato il “maestro” Juvarra, e di copiarne i disegni.

⁴⁹ PERNIOLA, *L’architetto in una stanza*, cit., p. 179, n. 520.

⁵⁰ MANFREDI, *Filippo Juvara e l’Académie*, cit., p. 128.

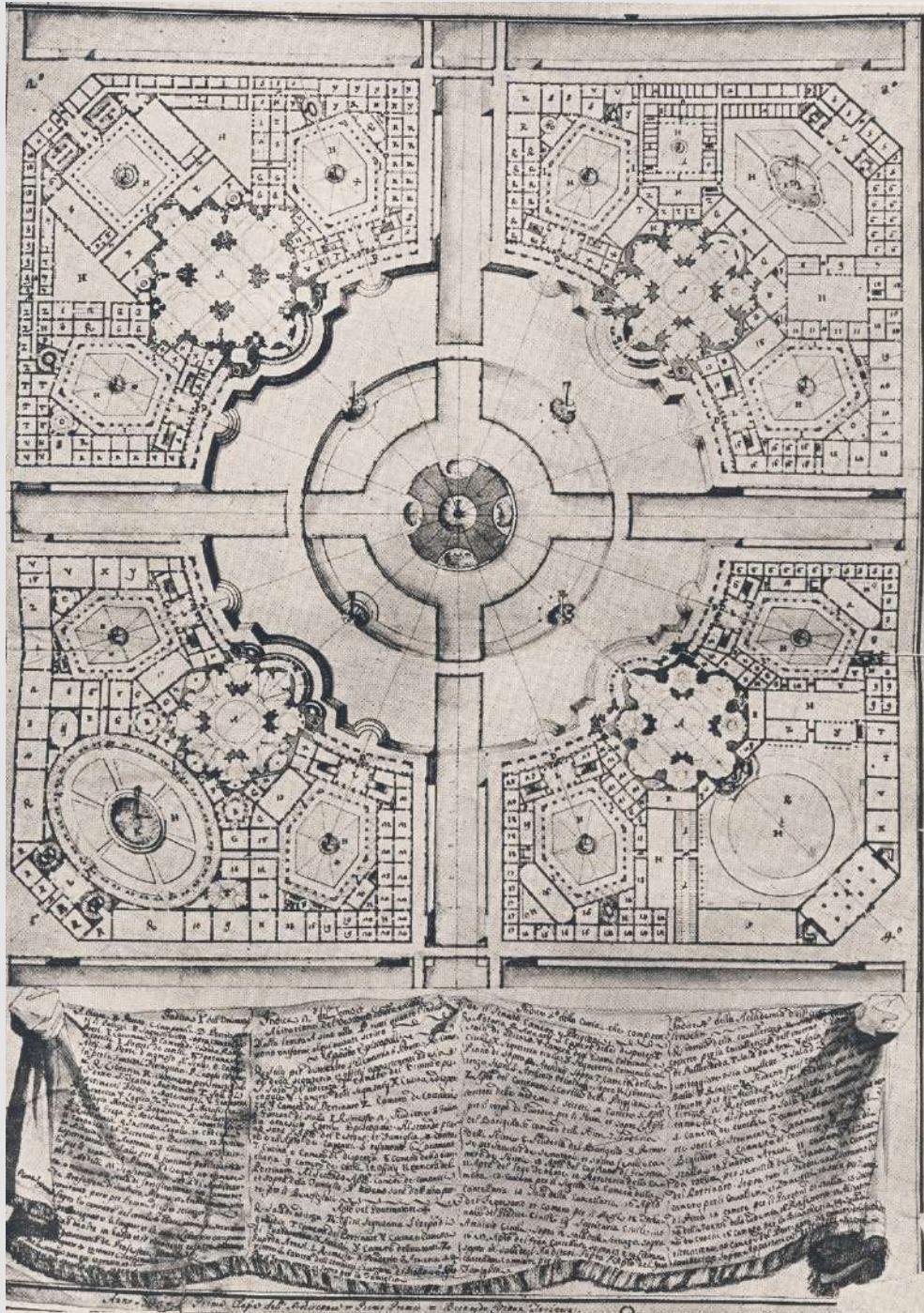
⁵¹ Per una disamina del progetto presentato si veda BINAGHI, *Un architetto al servizio*, cit.

⁵² MANFREDI, *Filippo Juvara e l’Académie*, cit., p. 128.

Indubbiamente in Roma l'ottica nuova, di tipo scientista, favorita dall'ambiente corsiniano, trova piena adesione in Vittone come si evince dai disegni presentati dall'architetto piemontese per il Concorso Clementino che rivelano una particolare attenzione proprio ai caratteri distributivi del progettato, anche a livello urbanistico⁵³ (Fig. 2). L'aspetto compositivo è ciò che lo interessa, non a caso, quando scrive i due testi didattici, tralascia l'approfondimento a livello teorico di quanto è per noi oggi l'apporto strutturale e lo lascia all'ex allievo Giovanni Battista Borra, il quale pubblica, nel 1748, *Il Trattato della cognizione pratica delle resistenze*⁵⁴. Ciò non deve però trarre nell'errore di pensare che Vittone non fosse in grado di controllare l'aspetto strutturale della progettazione. Tutta la sua produzione evidenzia una piena consapevolezza delle leggi della statica che gli permette di innovare, uscendo dall'acquisito per tradizione. Il suo approccio maieutico è impostato in modo nuovo, anticipatore della settorializzazione moderna. L'architetto rinascimentale che riuniva in sé tutti campi dello scibile architettonico è ormai superato e Vittone, nella didattica, avoca a sé il tema compositivo.

⁵³ BINAGHI, *Un architetto al servizio*, cit., pp. 167-168 e la bibliografia citata nelle note.

⁵⁴ BORRA, G. B. *Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall'Architetto Giovanbattista Borra ad uso di ogni sorta di edifizi, coll'aggiunta delle armature di varie maniere di coperti e altre cose del genere*. Torino: Stamperia Reale, 1748. Il testo edito da Borra raccoglieva gli argomenti trattati nelle sue lezioni extra curriculari tenute presso l'Accademia Reale di Torino.



romano, ma era avvenuta già in precedenza in terra sabauda ed era poi continuata dopo il suo ritorno.

Alla luce di quanto pubblicato da Manfredi sul rapporto di Juvarra con la cultura francese⁵⁵, rapporto coltivato ben prima della sua entrata al servizio di Vittorio Amedeo II, potrebbe essere stato proprio l'architetto messinese, progettista di teatri in prima persona⁵⁶ e, nel periodo giovanile di praticantato romano, incaricato dal “maestro” Carlo Fontana⁵⁷ di occuparsi proprio di questa particolare tipologia architettonica all'interno dello Studio professionale diretto dal grande architetto ticinese⁵⁸, a sensibilizzare inizialmente il giovane universitario Vittone alle problematiche di fisica tecnica connesse alla ideazione di sale teatrali. Nella progettazione di tale tipologia era, infatti, impossibile scindere l'aspetto compositivo da quello della fisica della visione e del suono, ed è più che evidente che la preparazione e l'esperienza di cui godeva Juvarra gli permettessero un controllo anche su questi aspetti; ricordiamo che Charles François Poerson in una lettera a d'Antin del 23 novembre 1709, descrive Juvarra

⁵⁵ MANFREDI, *Filippo Juvarra e l'Académie*, cit.

⁵⁶ N. BADOLATO, *Le scene del dramma per musica: Juvarra e i teatri romani*, in, *Filippo Juvarra regista di Corti e Capitali dalla Sicilia al Piemonte, all'Europa*, a cura di F. Porticelli, C. Roggero, C. Devoti, G. Mola di Nomaglio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2020, pp. 355-361.

⁵⁷ E. A. Craig, nell'introduzione al trattato di Fabrizio Carini Motta (F. CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura dé teatri, e scene [...]*, Guastalla, A. Givazzi, 1676, *reprint* con introduzione note e piante di teatri dell'epoca di E. A. Craig, Milano, Il Polifilo, 1972, p. XVIII), scrive «Carlo Fontana fu uno dei primi architetti a prendere seriamente in considerazione il problema della costruzione dei teatri. Ciò risulta anche dalla splendida collezione di piante di teatri, sue e di altri, che raccolse [...]. Altre piante di teatri, comprese quelle per il Falcone e il S. Agostino di Genova, furono trasmesse all'allievo Filippo Juvarra e si trovano nella Biblioteca Nazionale di Torino; alcune con note di mano di Fontana»: L. TAMBURINI, *L'Architettura dalle origini al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio, 1983 (*Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, vol. IV), p. 35 nota 7. Si veda anche G. BONACCORSO, *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per «gli apprendisti» degli scritti di architettura*, in «Architetto sia l'ingegniero che discorre». *Ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi, S. Zaggia, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 105-124. Per quanto riguarda l'acustica, ivi, p. 123.

⁵⁸ Sul ruolo di Juvarra all'interno dello Studio di Fontana e sulla sua attività genovese in tema di teatri si veda R. BINAGHI, *L'Ateneo torinese dal Rinascimento all'aprirsi del secolo dei Lumi: le sedi*, in *L'Università di Roma "La Sapienza" e le Università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma, Gangemi, 2008, pp. 178-179 e la bibliografia citata. Sul rapporto con l'ingegnere Giovanni Francesco Pellegrini, macchinista e scenografo, noto come «versatissimo nelle matematiche» ed alle dipendenze del Cardinale Ottoboni, ivi, pp. 203-204.

come «également bon Architecte et bon Machiniste»⁵⁹. Lo stesso sapere lo aveva trasmesso all'allievo, suscitando in lui interesse e volontà di approfondire⁶⁰.

Come affermato, nel percorso di formazione di Vittone è documentato come “maestro” anche l'ingegnere militare Nicolis di Robilant, il quale, tramite un tutoraggio privato, lo guida negli approfondimenti di contenuto scientifico, legati alla sua formazione (determinati temi erano maggiormente sviluppati, in quel momento storico, soprattutto in campo militare, non a caso la maggior parte dei professionisti piemontesi che operano a livello civile nel XVII secolo si erano formati nel mondo della guerra⁶¹). Del fatto che Nicolis di Robilant avesse conoscenze approfondite in tema di acustica lo possiamo dedurre dal ruolo svolto per un altro celebre allievo, Benedetto Alfieri. Studi in corso hanno posto in luce l'importante apporto avuto dall'ingegnere militare nel progetto alfieriano del *Reggio Teatro* torinese⁶². Nicolis di Robilant per gli “allievi” Vittone e Alfieri svolge anche il ruolo di mentore, favorendo i primi contatti con la committenza. Per Vittone di natura nobiliare e soprattutto protoborghese, ancor prima della sua andata a Roma.

Dopo gli intensi anni di studio sabaudi, il giovane piemontese prosegue la sua formazione nella capitale dello stato pontificio, ove il rapporto con la cultura francese raggiunge la sua apoteosi grazie all'insegnamento di Deriset, come già

⁵⁹ BINAGHI, *Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente*, cit., p. 213 nota 33. Oltre ai disegni conservati a Torino (vedi *supra* nota 26). Andrea Barghini ha segnalato la presenza di nove disegni a soggetto teatrale di mano di Juvarra in un volume oggi conservato presso la Bibliothéque du Ministère de la Guerre al Castello di Vincennes (BARGHINI, A. *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994; BINAGHI, *L'Ateneo torinese dal Rinascimento*, cit.).

⁶⁰ Si fa notare che negli anni di frequenza universitaria di Vittone, che possiamo situare tra il 1722 e il 1725, Juvarra ha ancora studio nel palazzo dell'Università. In quegli stessi anni l'architetto messinese è chiamato ad occuparsi del vecchio Teatro Regio ovvero della “Rimodernatione et altri travagli del Reggio Teatro dell'Opera musicale nel Reale Palazzo” (AST, Sezioni Riunite, Contratti Fabbriche e Fortificazioni, vol. IX, Registro delle sottomissioni ai Partitanti e Imprese per il Reggio Servitio 1722-1723).

⁶¹ BINAGHI, R. *La Matematica speculativa e pratica a Corte. La Paggeria torinese nel sistema della formazione del gentiluomo*. In: MERLOTTI, A. (a cura). *Paggi e Paggerie nelle Corti italiane. Educare al comando*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2021, p. 71-103.

⁶² BINAGHI, R. *Benedetto Alfieri e il progetto del settecentesco “Reggio Teatro” di Torino: nuove considerazioni*, in corso di stampa.

affermato. Il pensiero di Vittone era vicino a quello di Philippe de La Hire (1640-1718)⁶³, pittore e uomo di scienza francese che si è occupato attivamente d'architettura sotto il profilo scientifico. Entrambi perseguiavano un buon equilibrio tra teoria (matematica) e pratica professionale. Un'ipotesi plausibile del perché di tale vicinanza di idee potrebbe essere quella di ipotizzare un comune retroterra culturale: quello della cultura scientifica gesuitica. È fortemente probabile che De La Hire a Roma si fosse avvicinato al mondo del Collegio Romano come sostenuto convintamente da Thierry Verdier⁶⁴; mentre Vittone deve aver frequentato per la formazione ginnasiale il collegio retto dai Gesuiti detto il Vecchio, sito in Torino accanto alla chiesa dei Santi Martiri, attivo sino al 1729. Inoltre, anche il tutore, il conte Nicolis di Robilant, aveva frequentato il torinese Collegio Savoia, detto “dei Nobili”, ugualmente retto dai Gesuiti, ed era rimasto per tutta la vita molto vicino alla Compagnia di Gesù⁶⁵.

Il 10 ottobre 1690 De la Hire introduce il libro, citato da Vittone, di René Ouvrard, *Traité de l'Architecture harmonique*, nell'ambito delle discussioni dell'Académie royale d'Architectcture parigina⁶⁶. L'organizzazione delle lezioni tenute da De La Hire presso l'Académie riprendeva quella del predecessore François Blondel, ugualmente chiamato in causa da Vittone a proposito di Ouvrard⁶⁷ nel sottolineare l'importanza del rapporto musica-architettura.

⁶³ BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009.

⁶⁴ VERDIER, T. *Les années romaines, 1660-1664. La naissance d'une culture scientifique*. In : BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009, p. 25-38.

⁶⁵ BINAGHI, Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant, cit.

⁶⁶ ROUSTEAU-CHAMBON, H. *Le Traité d'Architecture*. In: BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009, p. 205.

⁶⁷ VITTORE, *Istruzioni Elementari*, cit., p. 367. Il piccolo trattato di Ouvrard, dichiarato per anni disperso, è stato ritrovato presso la Bibliothèque Nationale de France dall'architetto Michele Moserle, che ne ha fatto oggetto di uno studio approfondito, da cui è oggi impossibile prescindere volendo comprendere quale fosse l'ambito culturale di riferimento per Vittone (MOSERLE, René Ouvrard: *architecture harmonique*, cit., pp. 63-115).

Paolo Antonio Massazza e Aristossene

A testimonianza di quanto affermato sul rapporto musica-architettura, coltivato nell’ambito dell’Accademia di San Luca romana, nello stesso concorso del 1732, il tema per la Seconda Classe di Architettura aveva riguardato proprio l’acustica teatrale antica e venne vinto dall’altrettanto piemontese, Paolo Antonio Massazza⁶⁸. L’argomento era stato la progettazione di un «teatro lapideo», corredata anche «dalle celle per li vasi armonici di bronzo, che dovevano servire per l’accrescimento della voce, facendosi in ultimo un discorso intorno alla proporzione, forma e posizione dentro le celle, dei medesimi [...] al qual discorso si farà giudicando molta osservazione»⁶⁹. Data la sottolineatura dell’importanza, per il giudizio finale, dello svolgimento del discorso teorico intorno alla proporzione, forma e posizione dei vasi armonici, sia il vincitore (Massazza) che il secondo premiato, Carlo Mondelli⁷⁰, aggiunsero ai disegni presentati ricche legende sul tema del suono come da richiesta concorsuale⁷¹; in particolare Mondelli presentò ben tre fogli con 1) «Discorso sulla formazione del suono»; 2) «Discorso sul sistema di Aristossene⁷² spiegato con note moderne»; 3) «Discorso sui vasi armonici»⁷³.

⁶⁸ *I disegni di Architettura dell’Archivio storico dell’Accademia*, cit. (*supra*, nota 21), p. 17 ed ill. dal n. 412 al n. 417. Si fa notare che il cognome è stato erroneamente interpretato.

⁶⁹ Ivi, p. 17. I disegni di Mondelli sono riportati ai numeri dal 418 al 425.

⁷⁰ Mondelli otterrà il primo premio di architettura, ex equo con Carlo Sala, nel 1739 (Ivi, p. 17 ill. dal n. 438 al n. 442).

⁷¹ Werner Oechslin, giustamente, fa notare l’eccezionalità della cosa (OECHSLIN, *Bildungsgut*, cit., p. 134) che sembra indicare l’esistenza a monte di un corso strutturato da Deriset su problemi di acustica.

⁷² Eugenio Olivero, parlando del rapporto di Vittone con la musica, ricorda come Vitruvio inserisca nel suo *De Architectura* il trattato di Aristossene (OLIVERO, E. *Le opere di Bernardo Vittone. Architetto piemontese del XVIII secolo.*.. Torino: Tipografia del Collegio degli Artigianelli, 1920, p. 47). Su Descartes e la musica si veda GOZZA, P. *Una matematica rinascimentale: la musica di Descartes. Il Saggiatore Musicale*, Anno II, 1995, 2, pp. 237-257; *Una matematica media gesuita: la musica di Descartes*. In: BALDINI, U. (a cura). *Christoph Clavius e l’attività scientifica dei gesuiti nell’età di Galileo*. Roma: Bulzoni, 1995, pp. 171-178.

⁷³ I tre fogli meriterebbero uno studio attento da parte di storici della scienza e musicologi.

Indubbiamente l'interesse verso il tema della formazione e divulgazione del suono, grazie all'insegnamento di Deriset⁷⁴, era stato un motivo fondante della didattica architettonica all'interno dell'Accademia romana negli anni di frequenza dei due piemontesi (Vittone e Massazza); costoro però dovevano già avere alle spalle un'ottima base, assolutamente necessaria per recepire i discorsi trattati in sede romana.

Mentre per Vittone il quadro di riferimento relativo alla sua formazione è oggi abbastanza chiaro, di Massazza non conosciamo ancora il percorso scolastico antecedente la sua andata a Roma, anche se possiamo supporre possa essere stato quello della frequenza di un collegio gesuitico. Non sembra però aver seguito corsi universitari, non a caso partecipa al Concorso di Seconda Classe, che prevedeva una formazione meno ricca di saperi.

Abbiamo però una interessante testimonianza storica, che evidenzia ancora una volta l'importanza delle materie scientifiche nella formazione degli architetti barocchi. Da un carteggio⁷⁵ tra il protettore a Roma di Massazza, il cardinale Alessandro Albani, e gli appoggi piemontesi di cui egli godeva, apprendiamo una notizia importante sulla formazione del giovane. A Roma già nel 1729, quindi circa tre anni prima del concorso a cui partecipa, Paolo Antonio aveva speso quel periodo facendo ricorso a lezioni private a contenuto scientifico per completare la sua formazione teorica. Protetto dal cardinale Albani, a cui lo

⁷⁴ Deriset sembra essere stato l'autore dei testi del concorso di prima e seconda classe (vedi *supra* nota 36). Deriset introduce nell'Accademia di San Luca romana il pensiero di René Ouvrard, autore del *Traité de l'Architecture harmonique* (1690). Il testo era stato discusso all'interno dell'Accademia delle Scienze di Parigi da Philippe de La Hire in termini critici, mentre in precedenza era stato considerato positivamente da François Blondel a cui, infatti, Vittone fa riferimento (OECHSLIN, W. *Ratio, imagination, géométrie: La Hire et les fondements scientifiques de l'architecture*. In: BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009, p. 130; ROUSTEAU-CHAMBON, H. *Le Traité d'Architecture*, ivi, p. 205. Su Ouvrard si veda OECHSLIN, *Bildungsgut*, cit., p. 124; OUVRARD, R. *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*. A cura di V. Zara. Paris: Garnier, 2017; ZARA, V. *sua scheda* (2018), all'indirizzo: architectura.cesr.univ.tours.fr/traite/Notice/Ovrard 1679.asp?param=en. Al tempo degli studi di Oechslin, il testo era dichiarato disperso, mentre oggi è stato ritrovato. Si veda *supra* nota 43.

⁷⁵ CLARETTA, G. *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti: contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII*. Torino: Paravia, 1893, pp. 84-85.

aveva raccomandato sia la principessa Isabella Luigia, figlia del principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, sia il ministro d'Ormea, il giovane piemontese, ben introdotto anche dai Solaro di Govone, legati alla figura del padre⁷⁶, tramite il prelato aveva trovato una persona disposta ad insegnargli gratuitamente «la geometria pratica, necessaria a sapersi prima d'intradarsi negli studi del disegno e dell'architettura»⁷⁷. Così scrive Albani, informando a Torino i protettori di Massazza e prosegue poi la sua missiva con una affermazione altrettanto significativa, relativa al perché della necessità per Paolo Antonio di avere buone conoscenze di geometria pratica; egli afferma, infatti, «senza di cui faticherebbe molto e nulla approfitterebbe»⁷⁸. Il pensiero era condiviso dal già citato Bottari, il quale pensava che gli architetti «che non studiano il disegno e non intendono la prospettiva, né le matematiche ... fanno come possono, cioè male ... come del fare di chi manca del fondamento principale e va a tastoni»⁷⁹.

Queste parole sono una chiara prova che una buona preparazione nella cosiddetta «Divina Mattematica», come la definisce Bottari, era richiesta per poter seguire tutti gli insegnamenti presenti in Accademia. Quanto scrive Albani, inoltre, smentisce in modo categorico che gli approfondimenti in campo strettamente scientifico potessero essere gestiti con letture fatte da autodidatti.

Il docente romano, scelto dal cardinale per Massazza, di cui non conosciamo il nome⁸⁰, doveva averlo edotto anche su temi propri della fisica, assolutamente necessari per trattare l'acustica; nello stesso intorno di anni Vittone, a Torino, godeva degli insegnamenti privati dell'ingegnere militare Nicolis di Robilant e si rapportava anche con il suo Studio professionale come

⁷⁶ CORNAGLIA, *Massazza di Valdandona Paolo*, cit.; *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura*, cit. *supra* a nota 42.

⁷⁷ CLARETTA, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti*, cit.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti*, cit., pp. 127 e 128.

⁸⁰ È fortemente probabile che si trattasse di un architetto con forti legami anche di riconoscenza nei confronti dell'Albani. Paolo Cornaglia ipotizza potesse essersi trattato di Carlo Marchionni (CORNAGLIA, *Massazza di Valdandona Paolo*, cit.); sulla figura di Marchionni si vedano CECCARELLI, S.; BENEDETTI, E. Marchionni Carlo, *DBI*, vol. 69, 2007.

sembra provare un disegno relativo ai coretti della chiesa della Misericordia in Torino datato 1728⁸¹.

Il rapporto musica-architettura nelle logiche barocche richiedeva di conoscere la musica, peraltro presente in tutte le istituzioni educative di scolarizzazione superiore⁸², perché base imprescindibile per l'approfondimento del campo della fisica tecnica applicata all'acustica, come suggerisce il riferimento ad Aristossene, da spiegarsi «con note moderne», ben esemplificato da Mondelli⁸³, secondo classificato nel Concorso clementino di Seconda Classe di Architettura del 1732.

Aristosseno (Aristossene) di Taranto, filosofo peripatetico, discepolo di Aristotele fu il più grande teorico greco di ritmica e musica. I suoi *Elementi di armonia* eccellono per l'esattezza della ricerca e dell'elaborazione teoretica, condotta non in base agli astratti presupposti aritmetici dei pitagorici, ma all'osservazione diretta dei fenomeni del suono. Vitruvio fece sua questa posizione e se ne servì per parlare di acustica. Infatti, nelle richieste concorsuali fatte dall'Accademia di San Luca nel 1732 il rimando puntuale è fatto a Vitruvio, Libro 5, cap. 3 del suo trattato sull'Architettura. Massazza vi si attenne e fornì una legenda circonstanziata, basata sulle armonie secondo il pensiero dell'architetto di età romana.

La sensazione che si percepisce negli esiti progettuali è però quella di una risposta ad un obbligo concorsuale, senza una reale partecipazione emotiva. L'attenzione all'impaginato dei disegni e, negli stessi, il riferimento agli stilemi dell'Antico sembrano essere molto più nelle corde di Massazza (Fig. 3). Dopo lo svolgimento del tema del Concorso Clementino i suoi interessi professionali, secondo quanto di lui oggi conosciamo, sembrano, infatti, dirigersi prevalentemente verso l'antiquaria e il rilievo di vestigia antiche, ovvero di

⁸¹ BINAGHI, Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant, cit.

⁸² DESSI, P. (a cura). *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*. Turnhout: Brepols Publishers, 2021.

⁸³ *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia*, cit., p. 17; disegni dal n. 418 al n. 425, per Aristossene si veda il disegno n. 423.

architetture di età romana, oppure ancora alla proposizione di immagini architettoniche ideate in base ad un codice dell'Antico.

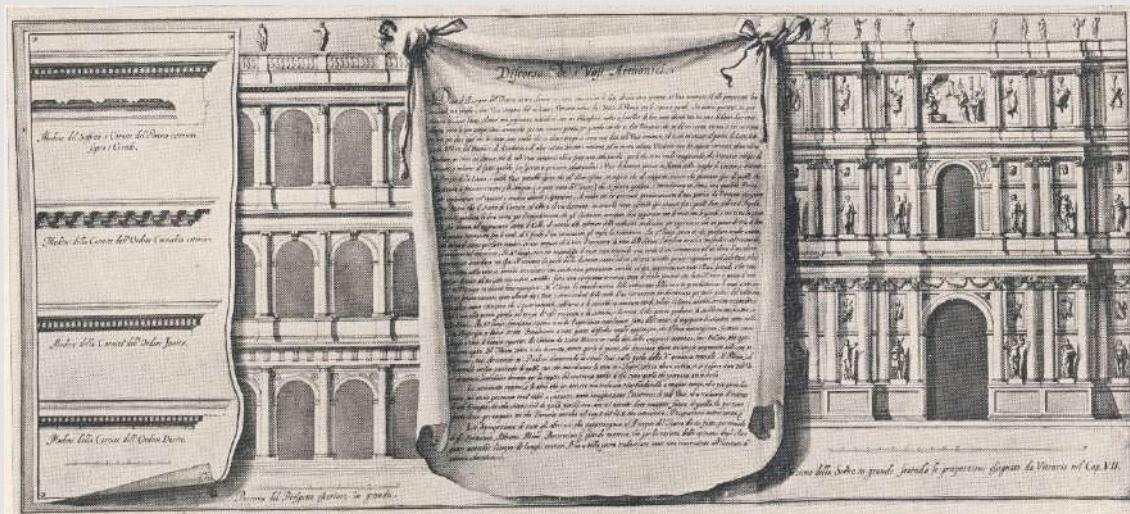


Figura 3. P. A. Massazza, *Porzione del prospetto esteriore della scena del Teatro Antico Latino* (Ibidem).

Il supposto sembrerebbe trovare conferma nella carriera avuta da Massazza al suo ritorno in Piemonte che rivela un percorso facilitato dalla famiglia di provenienza che lo porta ad essere ben introdotto nell'ambiente della Corte. Il padre Giovanni era causidico presso il Real senato di Torino e godeva dei favori della famiglia dei Solaro di Govone per cui esercitava. Per questo, come scrive lo storico ottocentesco Gaudenzio Claretta⁸⁴, il giovane Paolo Antonio era «stato protetto nei primordi della sua carriera»; senza tali protezioni, sottolinea lo storico, non avrebbe conseguito gli «uffici di Corte» che gli vennero in seguito assegnati. Nel 1750 è aiutante di camera della duchessa di Savoia e nello stesso anno pubblica *l'Arco Antico di Susa*⁸⁵, ove fornisce un attento rilievo dell'arco di età romana. Nel 1756 è tesoriere dei minuti piaceri e curatore della scrivania della duchessa di Savoia, nel 1757 è ispettore dei regi guardamobili. Professionalmente, come architetto, sembra essersi interessato insieme all'architetto e conte Ignazio Agliaudi di Tavigliano della facciata di Villa della Regina e della sopraelevazione del Padiglione dei Solinghi nel 1776. Nello stesso

⁸⁴ CLARETTA, *I Reali di Savoia*, cit., p. 84.

⁸⁵ [MASSAZZA, P. A.], *L'Arco Antico di Susa descritto e disegnato dall'architetto Paol'Antonio Massazza [...]*. Torino: Stamperia Reale, 1750.

anno ottiene il titolo comitale di Valdandona; il fatto indica un successo ormai raggiunto in una carriera tutta curiale. Di lui sono rimasti disegni per il Castello di Govone di cui cura un rifacimento⁸⁶ e crea un vero e proprio museo di sculture antiche⁸⁷, sicura testimonianza di un interesse archeologico, mai venuto meno dai tempi del soggiorno romano.

Quanto di lui conosciamo oggi sembra definire più il profilo di un designer in termini moderni, conoscitore dell'Antico, che non quello di un professionista dell'architettura come Juvarra o Vittone o anche l'amico e collega, che compare insieme a lui in molti progetti, Ignazio Agliaudi Baroni di Tavigliano⁸⁸.

Ben diversa la posizione di Vittone, che nell'ambito del discorso del rapporto musica-architettura si colloca in posizione intermedia tra l'assunto pitagorico del primato del numero e l'assunto aristosseniano del primato della percezione uditiva, forse in ciò guidato dalla lettura del *Compendi Musicae* di Descartes⁸⁹. Come ricorda Paolo Gozza, «nella musica Descartes cerca l'accordo tra *ratio* e *sensus*, scienza ed esperienza. Tra il sensibile e il matematico non c'è solo opposizione ma continuità ed accordo: la teoria musicale traduce nell'unità della *ratio* il dinamismo delle voci, simile al movimento della vita, che attraverso il *sensus* ha nell'esperienza interna del piacere il proprio perfezionamento»⁹⁰. Non è possibile affermare con certezza che Vittone conoscesse il *Compendium Musicae* di Descartes, ma è evidente che il pensiero del filosofo e matematico francese sembri essere molto vicino a quello dell'architetto piemontese. Descartes dichiara, infatti, quanto anche Vittone esplicita nei suoi scritti suggerendo al giovane architetto le strade possibili per il raggiungimento della soddisfazione fruitiva attraverso un corretto equilibrio tra funzionale ed estetico,

⁸⁶ MALVICINO, Paolo Antonio Massazza, cit.

⁸⁷ CORNAGLIA, Massazza di Valdandona Paolo, cit., p. 74.

⁸⁸ RABELLINO, F. Baroni di Tavigliano Giovanni Pietro (Agliaudi Ignazio). In: *Atlante del giardino italiano 1750-1940*, cit., pp. 15-18; BALMA MION, C., *Tavigliano Giovanni Pietro Baroni* (conte di). In: *DBI*, vol. 95, 2019.

⁸⁹ Su Descartes e la musica si veda GOZZA, *Una matematica rinascimentale*, cit.; ID., *Una matematica media gesuita*, cit., pp. 171-178.

⁹⁰ GOZZA, *Una matematica rinascimentale*, cit., p. 243.

ottenibile attraverso l'applicazione del *temperamento*. Il termine utilizzato non a caso è dedotto dal campo musicale⁹¹.

Il rapporto musica-architettura, non affrontato nel Concorso romano da Vittone, permane invece un argomento forte nella sua attività professionale ed è ben presente nell'edito.

Architettura e musica nelle logiche della fisica experimentale: gli scritti di R. Descartes

Per comprendere che cosa si intendesse per acustica in periodo barocco, nell'ambito dell'offerta formativa espressa dall'Università torinese negli anni di presenza di Vittone, dobbiamo prendere in considerazione, oltre all'insegnamento di matematica di Corazzi, la cui frequenza è stata provata, anche quella, non ancora certificata, al corso di fisica *experimentale* tenuto dal francese, originario di Tolosa, Joseph Roma⁹², appartenente all'ordine dei Minimi⁹³. Costui in Roma, prima di accettare la cattedra di fisica dell'Ateneo torinese, era stato il teologo

⁹¹ Per chiarimenti si veda GAFFAGNI, C. *L'architettura ben temperata dei Riccati. Architettura come scienza mista*. In: *Le architetture di Orfeo*, cit., pp. 117-141.

⁹² Sulla figura di J. Roma si veda CIARDI, M. *Medicina, tecnologia civile e militare, filosofia naturale. L'insegnamento della fisica nel regno di Sardegna*, *Studi Settecenteschi*, 18, 1988, p. 217-247; CARPANETTO, D. *Scienza e arte del guarire. Cultura formazione universitaria e professioni mediche a Torino tra Sei e Settecento*. Torino: Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1998, *ad indicem*; ID., *L'Università ristabilita*. In RICUPERATI, G. (a cura). *Storia di Torino*, 4, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002, p. 1076; FAVINO, F. *Minimi in "Sapienza": François Jaquier, Thomas Le Seur e il rinnovamento dell'insegnamento scientifico allo Studium Urbis, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Tomo 17, n. I, 2005, p. 165. J. Roma sembra essere stato il precettore del giovane Eugenio Giovanni Francesco di Savoia Soissons duca di Troppau; venne, infatti, ritratto con l'allievo da Maria Giovanna Battista Clementi, detta Clementina. Del quadro si sono perse le notizie, mentre sembra essersi conservata nel castello di Racconigi l'incisione che ne era stata tratta (Inventario dei mobili del Real Castello di Racconigi, 1951, n. 8413), anche se, per ora, non è stato possibile rintracciarla (ZIMBARDI, S. *Nuovi studi sulla Clementina ritrattista nel Piemonte del Settecento*, *Bollettino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, LXV-LXVI-LXVII-LXVIII, 2014-2017, p. 201, nota 75).

⁹³ Sull'importanza dell'Ordine dei Minimi per la diffusione dell'ottica si veda BINAGHI, *Geometria e scenografia*, cit., p. 113 nota 198.

del cardinale Annibale Albani⁹⁴, fratello del cardinale Alessandro protettore di Vittone e di Massazza nella capitale pontificia; difficile pensare che il giovane Bernardo Antonio non avesse approfittato degli insegnamenti dispensati dal Minimo presso l’Università torinese nel periodo della sua frequenza. E proprio grazie a quelle lezioni che potrebbe essere avvenuto l’incontro con gli scritti di Descartes.

Di Padre J. Roma, conosciamo i contenuti delle lezioni universitarie, tenute nella capitale sabauda, grazie ad un manoscritto a lui attribuito che si è conservato⁹⁵. Il suo insegnamento, teso a spezzare l’egemonia aristotelica nella cultura accademica torinese, aveva introdotto «i risultati più prestigiosi della statica e della dinamica di Galileo, della cosmologia di Descartes, della fisica e della chimica di Boyle»⁹⁶. L’apertura culturale dimostrata dall’insegnamento del tolosano ci autorizza a supporre che avesse comunicato agli allievi anche informazione sugli studi di acustica portati avanti in area francese da appartenenti al suo ordine⁹⁷ anche se non citati nel manoscritto. Data la pesante censura esercitata dall’Università torinese sui contenuti delle lezioni, obbligatoriamente depositati in forma manoscritta nella Biblioteca Universitaria, non è semplice dedurre esattamente quali argomenti venissero in realtà discussi *ex cathedra*. Nel manoscritto di Padre Roma, ad esempio non si fa alcun accenno a Newton, ampiamente citato da Vittone per la teoria dei colori e per i modi di rifrazione della luce⁹⁸; il fisico inglese potrebbe però essere stato espulso intenzionalmente a causa della censura, ed invece essere stato trattato oralmente con gli studenti⁹⁹, tanto più che i riferimenti a Newton sono fatti apertamente, essendo mutate le condizioni storiche, nelle lezioni manoscritte del confratello, collaboratore e poi

⁹⁴ CARPANETTO, *L’Università ristabilita*, cit., p. 1076; BINAGHI, *Geometria e scenografia*, cit., p. 113 nota 193.

⁹⁵ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Manoscritti e rari, K³-V-6 (*Phisica Experimentalis*).

⁹⁶ CARPANETTO, *Scienza e arte del guarire*, cit., p. 290.

⁹⁷ Le figure di riferimento fondamentali erano Emmanuel Maignan (1601-1676) e Jean-François Niceron (1613-1648): FAVINO, *Minimi in «Sapienza»*, cit. (vedi *supra* nota 90).

⁹⁸ VITTORE, *Istruzioni Elementari*, cit., p. 89.

⁹⁹ Era cosa comune che il docente incontrasse gli studenti anche al di fuori dei locali universitari.

dal 1729 successore, Padre Francesco Garro¹⁰⁰. Una lettera di Padre Roma al medico riminese Giovanni Bianchi, ritrovata da chi scrive, conferma l'interesse e la conoscenza della teoria di Newton da parte del Minimo, così come dei contenuti degli studi del francese, appartenente allo stesso ordine, Emanuele Maignan¹⁰¹.

I testi delle lezioni di fisica *experimentale*, seguendo le indicazioni delle Costituzioni universitarie¹⁰², si presentano con i caratteri di un materiale organizzato per servire da supporto ad esercitazioni di laboratorio¹⁰³. L'impronta fortemente sperimentale, dato alla didattica delle materie scientifiche in sede torinese, sarà più tardi confermata dall'invito a Torino (1738), pilotato da Padre Roma ed organizzato in senso logistico dal ministro Ferrero d'Ormea¹⁰⁴, di un francese, decisamente famoso all'epoca come sperimentatore di una didassi alla avanguardia nel campo della fisica, Jean Antoine Nollet (Pimprez 1700 – Parigi 1770)¹⁰⁵. L'aver favorito un suo soggiorno (1739-1740) torinese dimostra, da parte dello Stato, rappresentato dal ministro d'Ormea, una precisa attenzione alla didattica ed alla didassi universitaria di taglio scientifico, attenzione che, ad inizio secolo, era stata alla base della scelta dei docenti, quegli stessi di cui

¹⁰⁰ Torino, Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte “Giuseppe Grosso”, Ms (Ans) - b-37.

¹⁰¹ Rimini, Biblioteca Gambalunga, Fondo Gambetti, Lettere a Giovanni Bianchi: Lettera di J. Roma in data 10 giugno 1728 (BINAGHI, R. *Geometria e scenografia*, cit., p. 113 nota 200).

¹⁰² 29 ottobre 1721, «Regio Editto per cui fannosi alcune aggiunte alle Regie Costituzioni per l'Università del 1720. Cap. VI: Dell'insegnamento della fisica, della matematica, dell'eloquenza e delle lingue» (<https://www.asut.unito.it/mostre/items/show/432>).

¹⁰³ Descrive una macchina a carrucola per sollevare pesi, analizza le forze che si esercitano nell'uso del cuneo e ripete gli esperimenti galileiani sul piano inclinato (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Manoscritti e rari, K³-V-6. *Physica Experimentalis*, c. 188v.; CARPANETTO, *Scienza e arte del guarire*, cit., p. 288).

¹⁰⁴ RAVIOLA, B. A. “Le tout-puissant”: Carlo Francesco Vincenzo Ferrero d'Ormea nella corrispondenza degli ambasciatori francesi in Nobiltà e Stato in Piemonte, cit., p. 270.

¹⁰⁵ TALAS, S. *La fisica nel Settecento: nuove lezioni, spettacolo, meraviglia, Percorsi*, vol. 27, nn. 5-6, 2011, pp. 37-47; TALAS, S. Misure, potere, ricerca o didattica. In: VILLA, F. G. C.; WEPPELMANN, S. (a cura). *Rivoluzione Galileo. L'Arte incontra la scienza*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2017, pp. 56-63. Per il soggiorno torinese di Nollet si veda BINAGHI, R. *Le Architetture della Scienza*. SIMONCINI, G. (a cura). *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, Firenze: Leo Olschki Editore, 2000, Tomo I, pp. 143-144 e la bibliografia sul tema ivi citata.

Vittone aveva potuto godere e che oggi meriterebbero una revisione che vada al di là del giudizio riduttivo troppo frettolosamente espresso nel passato¹⁰⁶.

Il riferimento ad una cultura scientifica francese, anche se la lingua ufficiale della pubblicistica e delle lezioni universitarie ai tempi di Vittone era ancora il latino, veniva facilitato dal bilinguismo (francese-italiano) dei piemontesi¹⁰⁷, soprattutto nel rapporto tra studenti e docente nel quotidiano, all'esterno delle aule universitarie. Ed era proprio il rapporto al di fuori dalle logiche istituzionali che i Minimi Roma e Garro coltivano a Torino, perché questo consentiva loro colloqui non condizionati dalla severa censura sabauda. Per avere con gli studenti incontri esterni al mondo dell'Ateneo, i due Minimi si erano potuti avvalere della presenza, nel loro convento in via Po, di un laboratorio per prove sperimentali, formatosi in un periodo addirittura antecedente al loro arrivo nella capitale sabauda¹⁰⁸.

La familiarità con la lingua francese dei piemontesi, che poteva aver favorito, nella capitale sabauda, gli scambi tra il fisico Padre Roma e lo studente universitario Vittone (avvicinandolo anche ad una bibliografia in lingua), nella capitale pontificia, nell'ambito dell'Accademia di San Luca, aveva sicuramente avvantaggiato il rapporto tra i giovani Vittone e Massazza e il docente Deriset.

¹⁰⁶ Per una prima revisione dei giudizi espressi si veda CIARDI, *Medicina, tecnologia civile e militare, filosofia naturale*, cit.; BINAGHI, R. Una cattedra universitaria di matematica per l'architetto Francesco Domenico Michelotti “che tanti anni tenne ei poscia con plauso”, *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, CXXI, secondo semestre, 2003, pp. 405-448.

¹⁰⁷ E. Olivero ricorda come in Piemonte negli anni di vita di Vittone «poco parlavasi l'italiano, che pure era la lingua universalmente scritta; il conte Benedetto Alfieri architetto di S.M., che sempre l'usava, ebbe per questo a sostenere le beffe» (OLIVERO, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, cit., p. 11). La scelta linguistica di Alfieri derivava dal fatto di essere nato a Roma ed avervi trascorso la sua giovinezza. Sul bilinguismo caratteristico del Piemonte si veda MERLOTTI, A. I sonetti piemontesi di Vittorio Alfieri (1783). Lingua di Corte, “nazione piemontese nell'età di Vittorio Amedeo III”, *Studi Piemontesi*, vol. XLVI, 2007, II, pp. 397-410 e la bibliografia citata.

¹⁰⁸ Di questo laboratorio ne parla il medico Elias Rudolf Kamerer (detto Camerarius), professore a Tubinga, che si era fermato a Torino alcuni mesi nei primi del secolo XVIII, durante la guerra, al seguito del duca di Wittenberg (CARPANETTO, *Scienza e arte del guarire*, cit., pp. 83-85; 128-129 nota 105).

Conclusioni

A consuntivo finale di un discorso in cui la cultura francese ha avuto il ruolo preponderante, è doveroso segnalare l'assoluta necessità di prendere in considerazione anche un altro polo culturale che ha arricchito il Piemonte, ma che è stato sorprendentemente ignorato. Se per il rapporto con la cultura francese in ambito piemontese sono stati fatti molti approfondimenti, non altrettanta attenzione è invece stata posta all'influenza da altri paesi d'oltralpe. Gli studi sino ad ora svolti su Vittone hanno definito il punto di inizio di una conoscenza ed apertura su tali ambiti geografici solo dal periodo del soggiorno romano.

In realtà il Piemonte barocco e tardo barocco, sin dal secolo precedente, godeva di conoscenze che facevano riferimento alle terre individuate da Oechslin¹⁰⁹ e Portoghesi¹¹⁰ come determinanti possibili influenze sul giovane Bernardo Antonio, ma le loro argomentazioni partono dal momento della presenza in Roma. In realtà anche il rapporto ideologico con l'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach discusso da Oechslin¹¹¹ e l'acquisto per la propria biblioteca personale dell'*Entwurff einer Histhorischen Architectur*¹¹² da parte di Vittone potrebbero risalire agli anni precedenti la frequenza dell'Accademia di San Luca.

Nella cultura sabauda, è il mondo della guerra che rende possibili contatti e relativi accrescimenti culturali di cui non si è tenuto conto. Gli ingegneri militari al ritorno in Piemonte, dopo le esperienze oltralpe, riportavano le conoscenze acquisite. Tra mondo militare e mondo civile non c'era una netta divisione; significativa in tal senso è la presenza nell'Accademia di San Luca

¹⁰⁹ OECHSLIN, *Vittone e l'architettura europea del suo tempo*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol. II, pp. 29-80; *Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone*, in *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol. I, pp. 393-441.

¹¹⁰ PORTOGHESI, P. *Vittone nella cultura europea*. In: *Bernardo Vittone e la disputa*, cit., vol. II, pp. 175-202.

¹¹¹ OECHSLIN, *Bildungsgut*, cit., pp. 13-58.

¹¹² PERNIOLA. *L'architetto in una stanza*, cit., pp. 248, 181 nota 615.

torinese di figure con le mostrine¹¹³. Nell'esercitazione universitaria del 1725 a cui partecipa Vittone i temi trattati riguardavano anche temi militari. L'abate Ercole Corazzi, docente di riferimento per quell'esercitazione, aveva dimestichezza con argomenti propri dell'offesa e della difesa; infatti, prima del trasferimento a Torino, aveva tenuto un insegnamento di Architettura militare presso l'Istituto delle Scienze di Bologna. Già nel secolo precedente Guarino Guarini, nonostante la sua condizione di religioso, oltre a testi di matematica e di architettura civile, aveva scritto un *Trattato di Fortificazione*¹¹⁴, edito a Torino nel 1676, basando le argomentazioni su confronti che si allargavano alla realtà europea: dalla Francia, all'Austria alla Germania e soprattutto all'Olanda. Il volume risulta presente nella biblioteca personale di Vittone¹¹⁵.

Il professionista che ha giocato un importante ruolo nella formazione di Vittone, indirizzando i suoi interessi, ben prima del soggiorno romano, oltre i confini politici nella direzione dell'Austria e di quello che Oechslin definisce l'Alpenraum, oltre a Juvarra, è fortemente probabile fosse stato proprio il conte Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant, non a caso ingegnere militare.

Recebido em: 01/09/24 - Aceito em: 03/11/24

Riferimenti

AST, Sezioni Riunite, Contratti Fabbriche e Fortificazioni, vol. IX, Registro delle sottomissioni ai Partitanti e Imprese per il Reggio Servizio 1722-1723.

¹¹³ Si pensi, ad esempio, all'ingegnere militare Luigi (Ludovico) Andrea Ghibert (BINAGHI, *Architetti e ingegneri nel Piemonte*, cit., p. 268 nota 14; p. 269 nota 21). Per un breve consuntivo sulla sua attività professionale in campo sia civile che militare si veda SIGNORELLI, B. *Ghibert Luigi (Ludovico) Andrea*. In: *DBI*, vol. 61, 2004.

¹¹⁴ GUARINI, Guarino. *Trattato di fortificazione che hora si usa in Fiandra, Francia e Italia, composto in ossequio del Serenissimo Prencipe Ludovico Giulio Cavaliere di Savoia da Guarino Guarini chierico regolare*. In Torino: appresso gl'heredi di Carlo Giannelli, MDCLXXVI.

¹¹⁵ PERNIOLA, L'architetto in una stanza, cit., p. 180, n. 569.

BALMA MION, C., *Taviglano Giovanni Pietro Baroni* (conte di). In: *DBI*, vol. 95, 2019.

BARGHINI, A. *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994.

BAUDI DI VESME, A. *Schede Vesme. L'arte in Piemonte*, vol. IV, 1982.

BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009.

BENEDETTI, S. *L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*. In: *Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento, Atti del Convegno internazionale*, Torino, 1972, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1974, vol. I.

BINAGHI, R. Un architetto al servizio della “Reggia” Università degli Studi di Torino: Bernardo Antonio Vittone ed il Magistrato della Riforma, *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 2000, n.s., LII, pp. 147-180.

_____. *Architetti e Ingegneri nel Piemonte sabaudo tra formazione universitaria ed attività professionale*. In: BRIZZI, G. P.; ROMANO, A. (a cura). *Studenti e dottori nelle Università italiane (origini-XX secolo)*. Bologna: CLUEB, 2000.

_____. *Architetti e Ingegneri tra mestiere e arte*. BALANI, D.; CARPANETTO, D. (a cura). Professioni non togate nel Piemonte d'Antico Regime. *Quaderni di Storia dell'Università di Torino*, anno VI, n. 5 monografico, 2001.

_____. Una cattedra universitaria di matematica per l'architetto Francesco Domenico Michelotti “che tanti anni tenne ei poscia con plauso”, *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, CXXI, secondo semestre, 2003, pp. 405-448.

_____. Geometria e scenografia – Due scienze al servizio dell'architettura di Bernardo Vittone. In: CANAVESIO, W. (a cura). *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005.

_____. Tra Università, Città e Stato. Un'esperienza del primo Settecento: Torino. In: MAZZI, G. (a cura). *L'Università e la Città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano*. Bologna: CLUEB, 2006.

_____. *Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant e Bernardo Antonio Vittone: un alunnato di grande interesse*, in «Opus. Quaderno di storia architettura restauro», 8, 2007, pp. 131-156.

_____. *Istruire la mente e la mano secondo i precetti della Geometria: Andrea Pozzo tra Trento, Milano e Mondovì*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Spiriti, Varese, Comunità Montana Valli Lario e del Ceresio, 2011.

_____. Bernardo A. Vittone (1704-1770): la Prospettiva e la Quadratura nelle pagine delle Istruzioni Elementari, in corso di stampa; Filippo Juvarra tra forma costruita e forma apparente: la prospettiva materiale. In: CORNAGLIA, P.; MERLOTTI, A.; ROGGERO, C. (a cura). *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. I, *Architetto dei Savoia*. Roma: Campisano, 2014.

_____. Bernardo Vittone “allievo di Matematica” e la didattica dell’architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino, *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, Roma La Sapienza, LXV, 2016, p. 79-92

_____. *L’educazione di B.A. Vittone tra architettura e ingegneria*. In: CATERINO, R.; FAVARO, F.; PICCOLI, E. (a cura). *Vittone 250: L’atelier dell’architetto*, *ArchistoR*, n. 8/2021, pp. 15-39.

BINAGHI, R. La Matematica speculativa e pratica a Corte. La Paggeria torinese nel sistema della formazione del gentiluomo. In: MERLOTTI, A. (a cura). *Paggi e Paggerie nelle Corti italiane. Educare al comando*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2021, p. 71-103.

_____. *L’educazione di B.A. Vittone tra architettura e ingegneria*, in *Vittone 250: l’atelier dell’architetto*, a cura di R. Caterino, F. Favaro, E. Piccoli, in “ArcHistoR Extra”, 11, 2022.

_____. *La Scienza Armonica nell’universo architettonico di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)*, *Perspectiva Pictorum, Dossiè: Forma e Representação de espaço no mundo moderno*, v. 2, n. 2, jul-dez 2023, pp. 101-131.

_____. *Bernardo A. Vittone (1704-1770): la Prospettiva e la Quadratura nelle pagine delle Istruzioni Elementari*, in corso di stampa.

_____. *Benedetto Alfieri e il progetto del settecentesco “Reggio Teatro” di Torino: nuove considerazioni*, in corso di stampa.

BORRA, G. B. *Trattato della cognizione pratica delle resistenze geometricamente dimostrato dall’Architetto Giovanbattista Borra ad uso di ogni*

sorta di edifizi, coll'aggiunta delle armature di varie maniere di coperti e altre cose del genere. Torino: Stamperia Reale, 1748.

BOTTARI, G. G. *Dialoghi sopra le tre arti del disegno.* Lucca: per Filippo Maria Benedini, 1754.

BRAYDA, C.; COLI, L.; SESIA, D. *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte, A.R.T.S.I.A.T.* 3, 1963.

CANAVESIO, W. *Bernardo Vittone fra studi recenti e nuove aperture*, in «*Studi Piemontesi*», fasc. 1, 2018.

CARBONERI, N. *La Reale Chiesa di Superga di Filippo Juvarra. 1715-1735.* Torino: AGES Arti Grafiche, 1979.

CARPANETTO, D. *Scienza e arte del guarire. Cultura formazione universitaria e professioni mediche a Torino tra Sei e Settecento.* Torino: Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1998.

_____. *L'Università ristabilita.* In RICUPERATI, G. (a cura). *Storia di Torino, 4, La città fra crisi e ripresa (1630-1730).* Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.

CECCARELLI, S.; BENEDETTI, E. Marchionni Carlo, *DBI*, vol. 69, 2007.

CIARDI, M. *Medicina, tecnologia civile e militare, filosofia naturale. L'insegnamento della fisica nel regno di Sardegna, Studi Settecenteschi*, 18, 1988, p. 217-247.

CLARETTA, G. *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti: contributo alla storia artistica del Piemonte del secolo XVIII.* Torino: Paravia, 1893.

CORAZZI, E. *De Architectura Exercitatio Academica, In Regio Taurinensi Archigymnasio, Invictissimi Regi Victorio Amedeo dicata, Ex Typographia Jo:Baptistae Valettae S: S. R. M. Impressor, Augustae Taurinorum, MDCCXXV* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 34.9.G.19.1).

CORNAGLIA, P. *Massazza di Valdandona Paolo.* In: CAZZATO, V. (a cura). *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario Biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia settentrionale.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009.

DARDANELLO, G. *Filippo Juvarra "chi poco vede niente pensa".* In: DARDANELLO, G. (a cura). *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone.* Torino: Fondazione CRT, 2001.

_____. (a cura). *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra Vittone*. Torino: CRT, 2001.

DE MARCHI, A. M. Filippo Juvara maestro di Architettura? *Palladio*, n.s., anno I, gennaio-marzo 1951.

DESSÌ, P. (a cura). *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*. Turnhout: Brepols Publishers, 2021.

FAVINO, F. *Minimi in "Sapienza": François Jaquier, Thomas Le Seur e il rinnovamento dell'insegnamento scientifico allo Studium Urbis, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, Tomo 17, n. I, 2005.

GAFFAGNI, C. *L'architettura ben temperata dei Riccati. Architettura come scienza mista*. In: AMENDOLAGGINE, F. (a cura). *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*. Lugano-Milano: Giampiero Casagrande editore, 2011.

GIUSTINA, I.; SALA, E. *Filippo Juvarra e l'architettura religiosa a Brescia*. In: KIEVEN, E., ROGGERO, C. (a cura). *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia - architetto in Europa*. Roma: Campisano, 2014.

GOZZA, P. *Una matematica rinascimentale: la musica di Descartes. Il Saggiatore Musicale*, Anno II, 1995, 2, pp. 237-257.

_____. *Una matematica media gesuita: la musica di Descartes*. In: BALDINI, U. (a cura). *Christoph Clavius e l'attività scientifica dei gesuiti nell'età di Galileo*. Roma: Bulzoni, 1995.

GRITELLA, G. *Juvarra. L'Architettura*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1993, vol. II.

GUARINI, Guarino. *Trattato di fortificazione che hora si usa in Fiandra, Francia e Italia, composto in ossequio del Serenissimo Prencipe Ludovico Giulio Cavaliere di Savoia da Guarino Guarini chierico regolare*. In Torino: appresso gl'heredi di Carlo Giannelli, MDCLXXVI.

KIEVEN E. *L'architettura a Roma negli anni del giovane Benedetto Alfieri*. In: CORNAGLIA, P.; KIEVEN, E.; ROGGERO, C. (a cura). *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*. Roma, Campisano, 2012.

LAVALLE, D. *Deriset Antoine, DBI*, vol. 39, 1991.

MALVICINO, L. *Paolo Antonio Massazza, un architetto per il marchese di Breglio*. In: MALVICINO, L. (a cura). *Da insediamento fortificato a reale*

villeggiatura: committenze, architettura e paesaggio per il castello di Govone,
Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio, 2023.

MANFREDI, T. *La formazione accademica dell'architetto da Parigi a Roma tra fine Seicento e primo Settecento*, in *Roma-Parigi: Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII – XIX secolo*, a cura di C. Brook *et al.*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 65-80.

MASER, E. *Drawings by Giuseppe Zocchi for Works in Florentiner Mosaic*, in “Master Drawings”, 1, 1967.

[MASSAZZA, P. A.], *L'Arco Antico di Susa descritto e disegnato dall'architetto Paol'Antonio Massazza [...]*. Torino: Stamperia Reale, 1750.

_____. *Filippo Juvarra e l'Académie de France à Rome*, in “Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino” (d'ora in poi A.R.T.S.I.A.T.), anno 151, LXXII-N.1, Giugno 2018.

MERLOTTI, A. (a cura). *Nobiltà e Stato in Piemonte. I Ferrero d'Ormea*. Torino: Silvio Zamorani Editore, 2003.

_____. I sonetti piemontesi di Vittorio Alfieri (1783). Lingua di Corte, “nazione piemontese nell’età di Vittorio Amedeo III”, *Studi Piemontesi*, vol. XLVI, 2007, II, pp. 397-410 .

MICHELE MOSERLE, M. *René Ouvrard: architecture harmonique*. In: AMENDOLAGGINE, F. (a cura). *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*. Lugano-Milano: Giampiero Casagrande editore, 2011.

MOLINO, B. *Appendice*. In: ACCIGLIARO, W.; FACCHIN, L.; Rabino, ALBA, M. (a cura). *La gloria della Beata Margherita di Savoia*. Rossellini Restauri Cuneo, 2005.

OECHSLIN, W. *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich-Freiburg im Breisgau, Atlantis, 1972.

_____. *Ratio, imagination, géométrie: La Hire et les fondements scientifiques de l'architecture*. In: BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009.

OLIVERO, E. *Le opere di Bernardo Vittone. Architetto piemontese del XVIII secolo*. Torino: Tipografia del Collegio degli Artigianelli, 1920.

OUVRARD, R. *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*. A cura di V. Zara. Paris : Garnier, 2017.

PATERGNANI, E. *Gli insegnamenti matematici nelle Scuole Militari in Italia da Eugenio Di Savoia a Napoleone*, Bologna: Il Mulino, 2020.

PERNIOLA, G. A. *L'architetto in una stanza. Decifrare una fonte canonica sulla biblioteca di Vittone*. In: CATERINO, R.; FAVARO, F.; PICCOLI, E. (a cura). Vittone 250: L'atelier dell'architetto, *ArchistoR*, n. 8/2021, p. 147-189.

PICCOLOMINI, E. S. *Gli eccelsi pregi delle Belle Arti e la scambievole lor congiunzione con le Mattematiche Scienze*. Roma: Salvioni, 1733.

POMMER, R. *Architettura del Settecento*. In: *Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, New York, 1967, ed. a cura e con aggiornamenti di DARDANELLO G. Torino: U. Allemandi & C., 2003.

PORTOGHESI, P. Vittone nella cultura europea. In: *Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento. Atti del Convegno internazionale*, Torino, 1972, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 1974.

RABELLINO, F. *Baroni di Tavagliano Giovanni Pietro (Agliaudi Ignazio)*. In: *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario Biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia settentrionale*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009.

RAGNI, S. *Zocchi Giuseppe*, in DBI, vol. 100, 2020.

ROUSTEAU-CHAMBON, H. *Le Traité d'Architecture*. In: BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009.

RIMINI, Biblioteca Gambalunga, Fondo Gambetti, Lettere a Giovanni Bianchi: Lettera di J. Roma in data 10 giugno 1728.

ROVERE, L.; VIALE, V.; A. BRINCKMANN, F. *Filippo Juvarra*. Milano: Oberdan Zucchi, 1937.

SIGNORELLI, B. *Ghibert Luigi (Ludovico) Andrea*. In: DBI, vol. 61, 2004.

_____. *Plantery Gian Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (d'ora innanzi DBI)*, Roma Treccani, vol. 84, 2015.

SIMONCINI, G. (a cura). *L'EDILIZIA PUBBLICA NELL'ETÀ DELL'ILLUMINISMO*, FIRENZE: LEO OLSCHHKI EDITORE, 2000, TOMO I .TALAS, S. *La fisica nel Settecento: nuove lezioni, spettacolo, meraviglia, Percorsi*, vol. 27, nn. 5-6, 2011, pp. 37-47.

TALAS, S. Misure, potere, ricerca o didattica. In: VILLA, F. G. C.; WEPPELMANN, S. (a cura). *Rivoluzione Galileo. L'Arte incontra la scienza*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2017.

TORINO, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Manoscritti e rari, K³-V-6 (*Phisica Experimentalis*).

TORINO, Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte “Giuseppe Grosso”, Ms (Ans) - b-37.

VERDIER, T. *Les années romaines, 1660-1664. La naissance d'une culture scientifique*. In : BECCHI, A.; ROUSTEAU-CHAMBON, H.; SAKAROVITCH PARIGI, J. (Dir.). *Philippe de La Hire 1640-1718. Entre Architecture et Sciences*. Paris: Picard, 2009, p. 25-38.

VITTONE, B. A. *Istruzioni Elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*. Lugano: Agnelli, 1760.

_____. *Istruzioni Diverse concernenti l'officio dell'Architetto Civile*. Lugano: presso gli Agnelli, 1766.

WITTKOWER, R. *Principi architettonici nell'età dell'umanesino*. Torino: Einaudi, 1994.

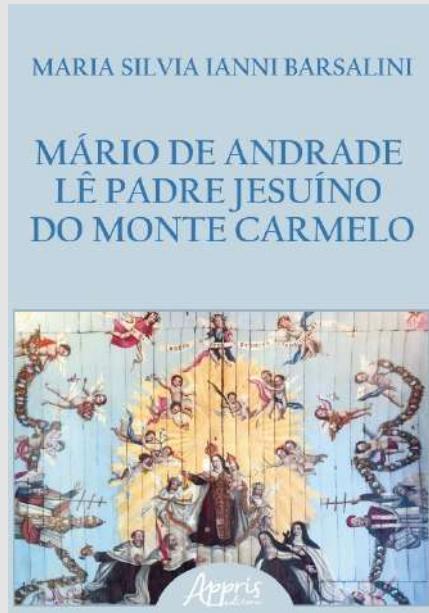
ZARA, V. *sua scheda* (2018), all'indirizzo:

architectura.cesr.univ.tours.fr/traite/Notice/Ovrard1679.asp?param=en

ZIMBARDI, S. Nuovi studi sulla Clementina ritrattista nel Piemonte del Settecento, *Bollettino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, LXV-LXVI-LVII-LVIII, 2014-2017.



RESENHAS



Resenha: BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade lê Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Curitiba: Appris, 2024. 205 p.

Review: BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade lê Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Curitiba: Appris, 2024. 205 p.

Myriam Salomão¹

Resultado de catorze anos de pesquisa da autora Maria Silvia Ianni Barsalini, o livro explora a relação entre Mário de Andrade (1893 – 1945), um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna de 1922 na cidade de São Paulo, e o Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764 – 1819), pintor do período colonial paulista.

Barsalini, de 79 anos, iniciou a pesquisa na Unicamp, motivada por sua conexão com Itu, sua cidade natal e onde Padre Jesuíno viveu a maior parte de sua vida, vindo a falecer e ser sepultado nela. O estudo resultou em sua

¹ Doutoranda no programa de História na Universidade Federal de Minas Gerais, é Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, com formação em Música e Artes Plásticas na mesma instituição. Atua como docente no curso de Design da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisas na área de pintura religiosa do Brasil, principalmente dos séculos XVIII e XIX.

dissertação de mestrado e, posteriormente, na tese de doutorado defendida em 2011, *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*².

Na tese, a autora organizou um dossiê meticoloso dos 206 documentos e 2347 fólios da série Manuscritos Mário de Andrade, pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e que foram produzidos por Mário de Andrade em sua pesquisa sobre o padre pintor, sendo que em dezembro de 1945, alguns meses depois da morte do escritor, foi lançada a primeira edição de seu livro *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*³, publicado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN. Resultado de extensas pesquisas por ele realizadas entre os anos de 1941 e 1944, é a mais completa pesquisa sobre a vida e obra do pintor colonial paulista padre Jesuíno do Monte Carmelo, que trabalhou em igrejas nas cidades de Santos, São Paulo e Itu.

Foi com grata surpresa que identifiquei a alteração do título do livro – *Mário de Andrade lê* [grifo nosso] *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, em relação ao título da tese – *Mário de Andrade constrói* [grifo nosso] *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, já mostrando que não se tratava de uma mera adaptação da tese acadêmica para uma publicação editorial. É bem mais do que isso: com todo o material organizado no dossiê do IEB, Barsalini pode finalmente compartilhar conosco todas as reflexões que acumulou sobre Mário de Andrade e o Padre Jesuíno.

Mário de Andrade iniciou seu interesse pelo Barroco ao estudar Aleijadinho, mas foi em 1935 que conheceu a obra de Jesuíno do Monte Carmelo. Durante suas pesquisas para o SPHAN (futuro IPHAN), ele se impressionou com os tetos pintados das igrejas de Itu, especialmente os da igreja matriz e da igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo, percebendo que a

² BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. 2011. 232f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

³ ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

produção artística do período colonial em São Paulo poderia parecer menos grandiosa do que a do Nordeste, mas possuía valor histórico e cultural, assim como era necessário o reconhecimento da arte do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Nesse sentido, no “Capítulo I – Barroco: chave importante para se entender a modernidade brasileira e a cultura latino-americana”, Barsalini apresenta uma abordagem do Barroco Latino-Americano, até chegar ao Movimento Modernista de São Paulo e Mário de Andrade, apresentando-o no capítulo II como o líder da renovação mental do movimento, classificação nunca usada até o momento para o escritor.

No capítulo III, a autora nos apresenta às referências ao Barroco na obra do Mário, e vale complementar que na conclusão de seu livro sobre o Padre Jesuíno, ele afirma logo na primeira frase que a “obra de pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo deriva da concepção artística do Barroco europeu, imposta à nossa arte colonial. Mas não a exige. (...) só relativamente como elemento comparativo de compreensão”⁴.

Depois, no capítulo IV, “Sintomas de identidade nacional nas obras do Aleijadinho”, lemos sobre como Mário tomou contato com a obra do artista mineiro Aleijadinho, em sua primeira viagem a Minas Gerais em 1919, e aponta como em seus textos posteriores começa a apresentar a sua busca por uma identidade nacional artística.

Segundo Barsalini, o livro *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* tem um caráter híbrido, combinando história e ficção, algo que pode ser analisado à luz das teorias de François Dosse e Hayden White sobre biografia e narrativa histórica⁵. A partir desse momento, Barsalini começou explorar do tema do mulatismo e da identidade racial, destacando como a questão racial influenciou

⁴ ANDRADE. Padre Jesuíno do Monte Carmelo, p.135.

⁵ Barsalini se refere às abordagens dos seguintes textos: 1) Sobre narrativa biográfica: DOSSE, François. *O desafio biográfico – escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009. 2) Sobre narrativa histórica: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso – Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

tanto a vida de Jesuíno quanto a maneira como Mário de Andrade o interpretou, trazendo um viés crítico relevante.

Nos dois capítulos seguintes: “V – Uma descoberta instigante” e “VI – *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*: apenas um estudo biográfico”, a hipótese desenvolvida é de que a pesquisa de Mário de Andrade não apenas revelou detalhes sobre a vida e obra de Jesuíno, mas também expôs as dificuldades e lacunas da historiografia sobre o tema, exigindo do pesquisador um esforço intenso para validar fontes e estabelecer um retrato mais fiel do artista. Mário de Andrade encontrou inconsistências na quase inexistente historiografia anterior sobre Jesuíno, percebendo que muitos autores se copiavam ou corrigiam uns aos outros sem embasamento documental sólido. A pesquisa envolveu extensa leitura de documentos históricos, registros de igrejas e relatos orais, resultando em diversas revisões, mas ainda assim as informações sobre Jesuíno permaneceram incompletas, refletindo a dificuldade de se estabelecer um relato definitivo sobre Jesuíno e sua produção artística.

O último capítulo, “VII – Jesuíno e Mário, a ficção se mescla à história”, busca analisar a relação entre história e ficção na obra de Mário de Andrade sobre Padre Jesuíno do Monte Carmelo, destacando como o livro é marcado por um dilema entre o rigor histórico e a necessidade de preencher lacunas com hipóteses e narrativas ficcionais. Para Barsalini, Mário de Andrade se envolveu emocionalmente com seu objeto de estudo, tornando-se quase um biógrafo-romancista, e que seu texto oscila entre interpretação histórica e criação literária. O modernista acabou se projetando na figura de Jesuíno, refletindo suas próprias questões identitárias e preocupações com a mestiçagem e o preconceito racial no Brasil colonial.

O próprio Mário de Andrade tem consciência desse fato. Na correspondência trocada em 1944 com o amigo e diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, conta da sua dificuldade de escrever evitando a forma

poética e literária, frase que Maria Silvia abre o texto de sua tese⁶ e que com ela encerramos nossos comentários, recomendando a leitura:

Desconfio que eu não nasci pra trabalhos como este, a “invenção” trabalha demais. (...) Parece absurdo, mas é a mais assustadora das verdades. Eu decerto nasci pra mentir... como os poetas. Ou consertando: nasci pra ultrapassar as verdades, que fica mais agradável⁷.

Recebido em: 24/01/25- Aceito em: 21/03/25

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/ Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.14. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

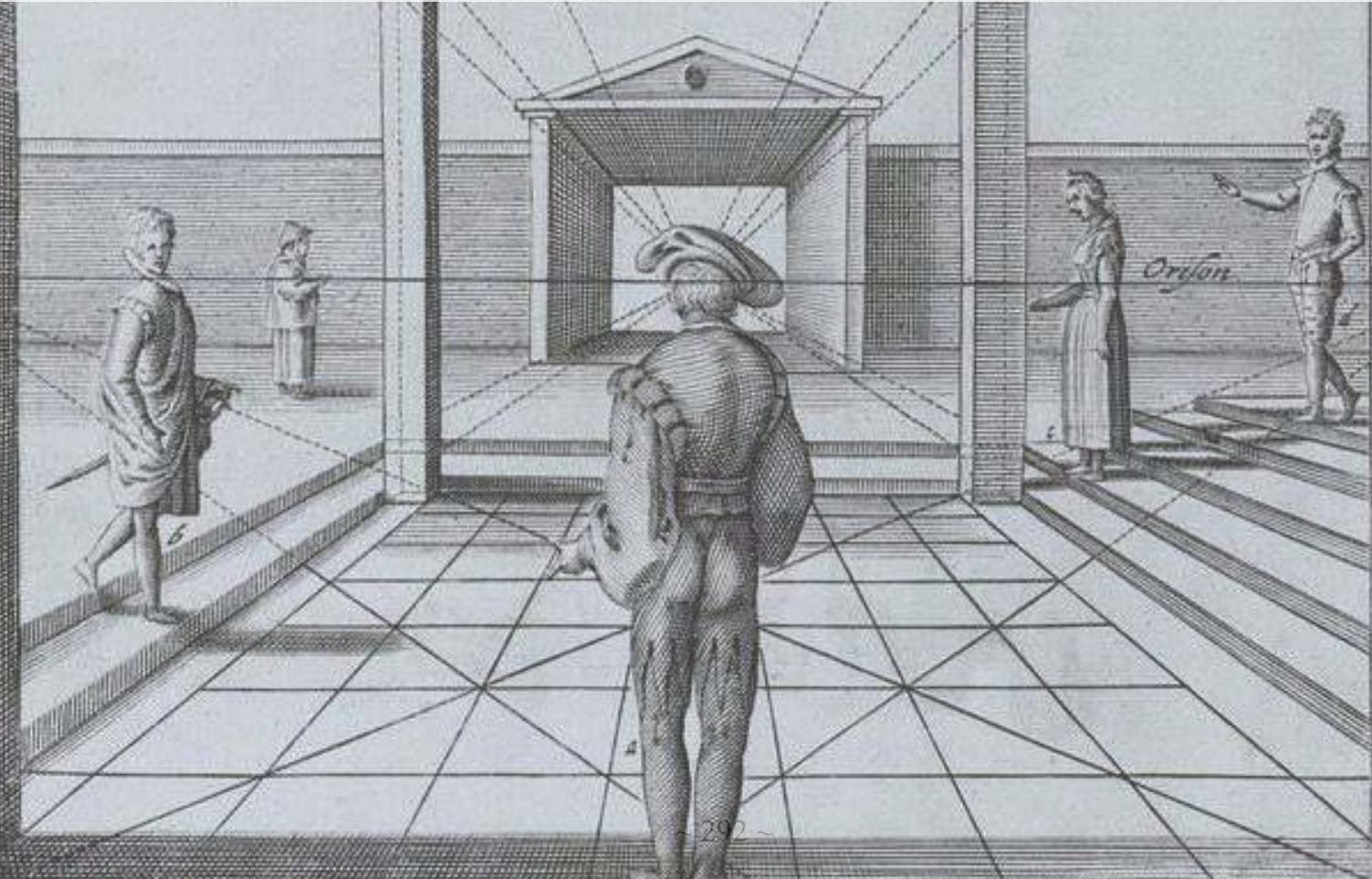
BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. 2011. 232f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

.

⁶ BARSALINI, Maria Silvia Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p.6.

⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/ Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Fundação Pró-Memória, 1981, p.180.

ENTREVISTAS



Entrevista com a arquiteta Dora Alcântara

Interview with architect Dora Alcântara

*Janaína Ayres*¹

*Helena Mendes dos Santos*²



1. Como a sra. vê a atual situação do patrimônio azulejar no Brasil? As restaurações têm se mostrado eficazes para o mantenimento das obras?

¹ Possui Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998); Mestrado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2009); Pós-graduação (latu-sensu) em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (2011); e Doutorado em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ (2014), como bolsista da CAPES e com bolsa sanduíche concedida pelo CNPq, em Portugal. Atualmente, cursa o pós-doutorado em História pela FAFICH, UFMG. Integra o grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum, FAFICH – UFMG. Ex- membro do Conselho Estadual de Tombamento - INEPAC - SECEC, RJ. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Arte, História da Arte Colonial, História da Arte Sacra, Pintura de Perspectiva e Geometria Descritiva.

² Mestre em Arquitetura e Urbanismo (UFF), graduada em Arquitetura e Urbanismo pela mesma universidade. Técnica do Iphan, atuou na área de estudos e pareceres de tombamento de bens culturais e fez parte da equipe de docentes do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural-IPHAN. Áreas de atuação: Estudos e pesquisas sobre bens culturais, pareceres de tombamentos de bens imóveis e sítios urbanos.

DA – O patrimônio azulejar brasileiro começa com a herança colonial, quando os azulejos vieram de Portugal, durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Esse patrimônio vai ter uma continuidade com a produção brasileira com os azulejos que começam a aparecer, por exemplo, no prédio que abrigou o então Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, com os azulejos de Cândido Portinari, e em outros edifícios que foram construídos posteriormente. Acho que é esta a contribuição nossa, brasileira.

Eu não estaria tão atualizada para comentar sobre as últimas produções, mas elas ainda continuam a acontecer. Então, esse é o panorama do nosso azulejo que tem uma fase colonial e uma fase nossa, mais atual que corresponde exatamente à modernidade da nossa arquitetura. Eu entendo que, de certa forma, há toda uma continuidade, porque os azulejos sempre obedeceram ao estilo da arquitetura onde eles eram colocados e agora isso continua acontecendo, como no antigo Ministério e em vários edifícios onde ele tem sido utilizado.

Quanto ao estado de conservação, eu não estou tão a par, porque não sei quem são os restauradores, se têm feito muito trabalho, enfim, eu não tenho acompanhado este aspecto.

2. Qual a diferença entre o significado dos conjuntos azulejares da época colonial em relação aos atuais?

DA - Creio que esta questão eu, de certa forma, comecei a responder já na primeira pergunta, quer dizer, sempre o estilo do monumento, da igreja, do palacete, mais tarde do edifício, vai corresponder, mais ou menos, ao estilo do azulejo. Assim, por exemplo, na Igreja da Glória do Outeiro, situada no Rio de Janeiro, é possível observar que ela ensaia uma arquitetura movimentada, saindo daquela forma muito retangular, embora ainda usando linhas retas e não curvas, não fazendo uma planta curvilínea, mas ela ensaia, pelo menos, uma poligonal, o que dá um movimento maior. E a azulejaria que está no seu interior é uma azulejaria Barroca, portanto, é alguma coisa que procura seguir a mobilidade da

arquitetura, então há uma correspondência desse ponto de vista. E, como no já mencionado Palácio Gustavo Capanema, por exemplo, a azulejaria que aparece ali, embora conserve princípios da azulejaria portuguesa, de escala e de composição, é utilizado em um estilo, em uma linguagem que corresponde à linguagem do edifício.

3. Poderia traçar uma breve trajetória do azulejo desde a Metrópole até o mundo colonial Luso-Brasileiro?

Essa pergunta corresponderia a uma longa resposta, para fazê-la breve talvez fique um pouquinho forçado, mas digamos que em Portugal o azulejo começa a entrar no país e, sobretudo, ganha uma importância muito grande, eu diria que desde o século XVI, quando D. Manuel vai à Espanha, ele fica encantado com a cidade de Granada, com os azulejos levados pelos mulçumanos para a Espanha e já produzidos em Espanha, e faz encomendas desses azulejos para Portugal. E já vem de lá o azulejo *alicatado mudéjar* que é um pouco diferente do que ele tinha visto, mas que dá uma sensação muito próxima como composição, como gosto, como motivo de decoração. Depois em Portugal o azulejo vai tomar um caráter próprio, se constituindo numa azulejaria muito simples, geométrica, mas com efeitos muito interessantes. Já chegando próximo ao século XVIII os grandes mestres começam a se interessar pela azulejaria e surge uma produção muito interessante, já nesse período, inclusive, de retratos, com emolduramentos especiais etc. Esse Barroco tardio que começa em Portugal, já no século XVIII, vai ter uma continuidade durante o período de D. João V, em que a azulejaria barroca reveste um grande número de igrejas em Portugal. Mesmo anteriormente, já havia um número bastante razoável de edifícios revestidos com azulejos, mas depois esse gosto vai para Portugal e vem para o Brasil, também, já no século XVII e depois, no século XVIII, essa azulejaria é importada em boa quantidade para as nossas igrejas. A seguir, na segunda metade do século XVIII veio a influência do Rococó, com um motivo muito mais delicado na composição dos

azulejos e, por fim, o Neoclássico da D. Maria I que vai até o início do século seguinte, quando então os azulejos são utilizados na fachada dos prédios e com uma técnica mais mecanizada. Aqui no Brasil essa retomada pelo gosto do azulejo – que depois também é importado de vários lugares: Alemanha, França, Bélgica e Holanda – vai, sobretudo, tomar um vigor maior com o movimento Neocolonial onde alguns painéis feitos aqui começam a ser usados com mais frequência nos prédios. E eles vão ganhar um aspecto ainda mais pujante quando começam a ser utilizados nos monumentos da nossa arquitetura brasileira moderna, por exemplo, no já citado Palácio Gustavo Capanema, cujos painéis guardam motivos de composição portuguesa, mas com uma versão, uma linguagem bastante contemporânea, como os de Portinari. E outros pintores de azulejos vão surgir aqui, na Bahia, em Pernambuco, enfim, há uma azulejaria nossa depois de ter passado por um vasto período de azulejaria de fachada. Então eu acredito que isso possa dar um significado novo. Atualmente, ainda existem composições novas e compositores novos, eu tenho seguido menos de perto, por isso, não sou a pessoa mais indicada para falar sobre o que está sendo feito contemporaneamente.

4. Em Portugal os azulejos cumprem função identitária. E no Brasil, o significado se mantém?

Quanto ao caráter identitário, de certa forma, acredito que sim, não diria que é na mesma proporção que, por exemplo, ocorre em Portugal, mas acredito que chegue a ser identitário, também, como são identitários os monumentos e todas as raízes que nos ficaram da arquitetura portuguesa, porque os azulejos que chegaram em Portugal, vieram da Espanha, portanto, o fato de provir de outro país, de outra identidade nacional não significa que não seja ou não possa ser igualmente identitário, indo para Portugal e de lá vindo para o Brasil. Não na mesma proporção, sem dúvida, não com a mesma criatividade que teve lá, no período do século XVIII, mas de qualquer forma, ainda é, como a arquitetura

colonial e de raízes coloniais. Acredito que corretamente, se possa fazer essa afirmação.

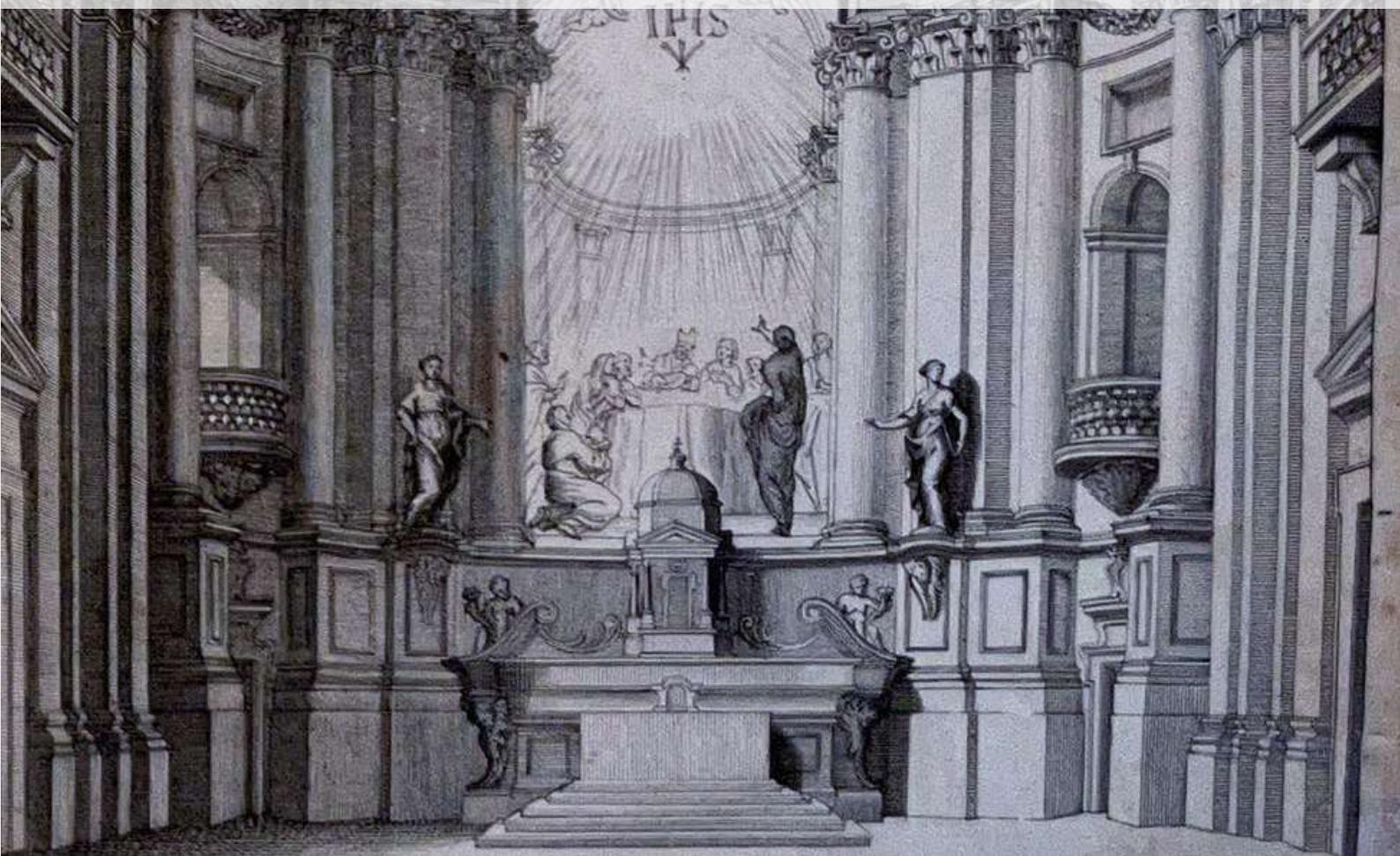
5. Seria possível afirmar que a prática dos revestimentos azulejares nos exteriores das arquiteturas se fortaleceu na colônia, e daqui partiu para Portugal?

Quanto à esta pergunta, eu francamente fico em dúvida. O engenheiro João Miguel de Santos Simões, que foi a primeira grande autoridade em azulejaria portuguesa, afirmava que o azulejamento de fachada havia começado aqui no Brasil. Quando eu fui estudar azulejaria brasileira, mais especificamente a azulejaria de fachada, em Lisboa, em 1969 - junto à “Brigada de Estudos de Azulejaria”, da Fundação Calouste Gulbenkian”, coordenada pelo professor Santos Simões -, eu procurei um dado concreto que pudesse reafirmar o que meu mestre havia me ensinado, só que não encontrei nenhuma informação a este respeito e fiquei achando que não, que teria começado em Portugal, e como o Brasil sempre copiava aquilo que havia da metrópole, teria se passado para o Brasil. Mais recentemente, tive notícias de que havia sido encontrada uma data, não sei se de alguma casa vendedora de azulejos – e não sei de que forma foi encontrada essa data – que é anterior a qualquer outra data que eu conheça em Portugal. De modo que pode ser que o velho mestre mais uma vez tenha tido razão ao afirmar que essa prática tenha começado aqui no Brasil, mas eu não me sinto autorizada a afirmar isso categoricamente, a não ser através dele e dessas descobertas novas e que eu gostaria, inclusive, de retomar o conhecimento, mas que perdi o dado básico. É o que eu posso dizer.

Respostas enviadas no dia 30 de Julho de 2024;
Transcrição; revisões e correções concluídas em 12 de agosto de 2024.



TRADUÇÕES



Tradução: FOCILLON, Henri. *L'enseignement de l'histoire de l'art à Lyon*. In: BERR, Henri (dir.). *Revue de synthèse historique*, t. XXVIII, n° 82, 1. 1, 1914.

Lorennna Fonseca¹

Henri Focillon e o ensino de História da Arte na França

Em 1914, quando Henri Focillon era professor de História da Arte Moderna, na Universidade de Lyon, escreveu este texto a fim de demonstrar a importância do ensino de História da Arte, bem como as condições e os detalhes dessa formação para os futuros historiadores da arte. No momento em que escreveu esse texto, os estudos universitários sobre História da Arte Moderna ainda eram incipientes, refletindo a fase inicial de institucionalização da disciplina nas universidades. Em sua visão, o ensino dessa disciplina era um componente essencial da cultura geral, da formação especializada e da pesquisa científica. Como o autor sugere, a História da Arte não é um privilégio restrito a uma elite, mas se consolida como um campo de estudo rigoroso, fundamentado com métodos próprios e uma abordagem que interliga a teoria e a prática. Focillon destaca a necessidade de formar futuros professores e pesquisadores capazes de compreender e interpretar as obras de arte. Nesse contexto, considera-se a ênfase na materialidade das obras, nos métodos comparativos e na conexão com acervos museológicos. Dessa maneira, torna-se evidente o compromisso com a formação desses profissionais, preparados para lidar com o patrimônio artístico.

¹ Lorennna Fonseca é historiadora (UFMG) e mestra em História e Crítica de Arte pelo (PPGAV/UFRJ)

História da Arte Moderna em Lyon

Uma Universidade Moderna é, ao mesmo tempo, um órgão da cultura geral, uma escola especial e um instituto científico, onde se elaboram e se precisam métodos de pesquisa. O ensino de História da Arte, como é compreendido e professado na nossa Faculdade de Letras, não é simplesmente um luxo de uma elite, um complemento agradável dos cursos de História e Literatura. O lugar cada vez mais importante que os estudos desse gênero tomaram na cultura europeia, o papel que elas desempenham na curiosidade intelectual de nosso tempo, a maneira pela qual podem se associar à nossa vida e modificar o cenário, por fim, o número e a qualidade dos trabalhos que lhes são consagrados pelos mestres conduzem aos nossos cursos públicos um auditório já informado, consciente das noções precisas e sabendo qual tipo de benefício pretende tirar de suas lições. De um lado, a História da Arte contribui para preparação de mestres de ensino secundário, particularmente dos candidatos à *agrégation*² de História. De outro ela atrai especialistas que aprendem a conduzir suas futuras pesquisas e se exercem por trabalhos práticos e pelo inquérito do detalhe, por vezes no âmbito do diploma de estudos superiores, tornando-se capazes de úteis contribuições pessoais.

...

O ensino de História da Arte Moderna nas universidades francesas é adaptado às suas diversas exigências. Em Lyon, como na maior parte de outros centros, ele inclui um curso de *agrégation*, um curso de *licence*³ e um curso público. No programa de *agrégation* em História, são incluídas questões que lhe interessam de perto, mas há muitas outras nas quais ela pode intervir utilmente. O professor, com a participação dos estudantes, se dedica a definir os pontos os que devem ser o foco do esforço ao longo do ano. Certifica-se que o curso de *licence* não seja absolutamente estranho aos programas de *agrégation* e, se possível,

² Concurso francês para habilitação de professores do ensino secundário e superior.

³ Equivalente ao bacharelado no Brasil.

complemente a preparação dos candidatos. No entanto, mantém-se o caráter que lhe convém a esses exercícios e essas lições. Quando ensinada em um curso de *agrégation*, a História da Arte exige uma adaptação pedagógica. Os estudantes lidam diretamente com certas questões, apresentando conferências que são analisadas criticamente. Além disso, as discussões, nas quais eles aprendem a ordenar seus pensamentos e os fatos, também contribuem para consolidar métodos e procedimentos de trabalho que beneficiarão os futuros especialistas e que seus colegas não podem ignorar.

Para qualquer público a que esses cursos se destinam, é necessário que eles possuam uma característica concreta e que eles deem um lugar importante às realidades técnicas. Nesta ordem de estudos, os documentos figurativos não são apenas uma pura ilustração, mas a própria matéria da análise. Embora seja possível e útil interpretar as obras de arte como os monumentos dos costumes ou, se preferirmos, como depósitos de pensamentos e de sentimentos, não se deve negligenciar as características específicas, o saber que as tem fixado, da profissão, da técnica, dos procedimentos - todos valores significativos do gênio dos mestres e do gênio dos tempos, cuja evolução é elucidativa. Não podemos tratá-los como uma instituição financeira, diplomática ou religiosa. Por esse motivo, impõem-se um método e uma ferramenta particular cujas características e aplicação são desenvolvidas por meio de exercícios práticos. Esses exercícios reúnem, especialmente, os estudos de *licence* e para aqueles que se preparam ao diploma de estudos superiores. Precisamos pedir aos futuros historiadores que aprendam a datar um documento, saber relacioná-lo à série à que pertence, na evolução de uma escola ou de uma técnica. O manuseio dos arquivos, o delicado mecanismo das comparações, quando elas se limitam a temas intelectuais ou morais, assuntos, expressões, costumes e acessórios, não são suficientes para fixar esse estudo. Uma análise mais intima é necessária e, longe de conduzir a generalizações arbitrárias, ela visa liberar verdades limitadas, precisas e vivas. Reproduções de obras eram escolhidas pela sua fidelidade, sobretudo as reproduções de desenhos, às vezes até originais, são submetidas a uma espécie de

questionário metódico, que diz respeito à matéria, sobre as ferramentas usadas pelos mestres, às características gráficas e pitorescas que determinam essas ferramentas, manejadas dessa ou daquela maneira. Uma disciplina como essa não tem por objetivo formar especialistas; ela se dirige a historiadores e a homens da cultura, ensinando-lhes que a arte não é uma realização de ideias gerais com a ajuda de formas e de processos indiferentes. Ela reage utilmente contra o intelectualismo inevitável das mentes jovens, treinados para concursos de sínteses rápidas. Esse método foi praticado outrora na Sorbonne por nosso eminente mestre Sr. Henry Lemonnier, que, após suas lições tão claras, tão precisas e tão plenas, nos fazia ouvir algum técnico competente. Similarmente Sr. BERTAUX, conduzia os estudantes nos ateliers de mestres contemporâneos.

Ao longo desses últimos anos, as séries documentais que esse ensinamento requer aumentaram consideravelmente em nossas universidades. Lyon dispõe de um gabinete de estampas, e fotografias e projeções, cuja ordem e a riqueza são devidas aos Srs. Lechat et BERTAUX e, igualmente, forneceu grandes coleções clássicas de reproduções, que alimenta os cursos de “textos” e de exemplos indispensáveis. No entanto, se a fotografia é excelente para toda arte exclusivamente gráfica, ela parece insuficiente ou perigosa em muitos casos. Para equipar o ensino de arte moderna de uma instituição análoga àquilo que é, para a arte antiga, a admirável coleção de moldagens constituídas pelo Sr. Lechat, professor de História da Arte da Universidade de Lyon, reuniu-se e foram classificados um certo número de moldagens de acordo com as originais da Idade Média e da Renascença. Algumas vieram dos Museus de Lyon, do antigo Museu de Arte Industrial e da Casa do Comércio, de doações feitas por eminentes amigos da Faculdade de Letras; outras foram compradas com os créditos concedidos para esse fim pelo Conselho da Universidade de Lyon e pelo Ministério da Instrução Pública. Circunstâncias favoráveis permitiram agrupar, assim, em alguns meses, quatrocentas moldagens, incluindo uma coleção significativa e variada de marfim. Uma série de peças pertence a região lionesa e contribuem para divulgar e fazer amar a arte do passado local pelo público da

grande cidade. Nos exames de *licence*, assim como nos exercícios práticos, esse museu fornece, conforme o caso, os documentos que os estudantes são chamados a interpretar. Nas conferências públicas como nos cursos fechados, acrescenta-se a confirmação poderosa dos exemplos concretos.

Sobre a iniciativa do Sr. Bertaux, para permitir estudar as obras mais de perto ainda, observando-as em sua atmosfera e em seu meio, a Universidade de Lyon e a Universidade de Grenoble decidiram, em 1909, fundar conjuntamente no Instituto Francês de Florença uma seção de História da Arte, chamada a tornar-se o órgão central das viagens de estudos interuniversitárias e dirigida pelo professor encarregado do curso de História da Arte Moderna na Universidade de Lyon. Cada ano, durante o feriado de Páscoa, os museus das cidades italianas, as paisagens e as cidades que contribuíram para formar os mestres são visitadas, sob a condução de um professor de Lyon ou de Grenoble, por nossos estudantes e por seus colegas de outras faculdades.

Por fim, em novembro de 1913, o sucessor do Sr. Bertaux ficou encarregado da direção dos Museus de Lyon. Sem dúvida, as ricas coleções municipais eram de longa data conhecidas pelo público da Faculdade, e o professor de História da Arte Moderna, membro do Conselho de Museus, havia estabelecido relações estreitas e fecundas, entre as duas instituições. Mas, ao apoiar-se em obras cuja valorização ou interesse ele tem a missão de avaliar diariamente, ele traz seus ouvintes para as galerias, ensinando-os a conhecer e a compreender isso que elas contêm. O professor de História da Arte Moderna não é chamado somente para fazer com que os museus sirvam à educação do público em geral. Ele dispõe de recursos excepcionais para as suas aulas, ele pode dar mais força e mais autoridade a um ensino que vive apenas de realidade e de exemplos.

Henri Focillon

Professor de História da Arte moderna na Universidade de Lyon.

Recebido em: 24/12/24 - Aceito em: 20/02/25