



# Encontros entre alegorias religiosas e seculares na emblemática barroca | *Eliane Pinheiro da Silva*<sup>1</sup>

**Resumo:** Os livros de emblemas difundidos a partir do século XVI apresentavam-se como conjuntos de *topos*, assuntos recorrentes, convenientes à invenção de alegorias, quer fossem produzidas pelo discurso verbal ou por linguagens visuais. Alguns dos usos que se tornaram frequentes para esse tipo de invenção revelam a intersecção entre interesses retóricos e artísticos. Além de servirem como fonte de inspiração e instrução aos artistas, essas coletâneas de emblemas serviram como fonte de especulação e argumentação para oradores, oferecendo um repertório de lugares-comuns e meios de persuasão, que operam entre a imaginação e a memória dos observadores/ouvintes. Dentro deste repertório, que se fundamenta entre arte e retórica, interessa a este artigo destacar a permeabilidade entre construções visuais religiosas cristãs e seculares, especificamente em construções que podemos denominar como cenas de apoteoses e cenas de trono, que se expandiram para o Novo Mundo no período colonial.

**Palavras-chave:** pintura colonial; Mestre Ataíde; João de Deus Sepúlveda; livros de emblemas; Retórica.

**Abstract:** The emblem's books, diffuses since the 16th century, presented as collections of *topos*, subjects usually recommended for the inventions of allegories, whether literary or produced by visual languages. Some of the frequent uses for this kind of invention reveal the intersection among the rhetorical and artistic camps. Further that serving as inspiration source and instructions for the artists, these collections of emblems serving as source of speculation and argumentation for orators, offering a repertory of common-places and ways of persuasion, that works between the imagination and memory of observer/listener. From this repertory, based between art and rhetoric, interests to this article to highlight the permeability between Christians and seculars visual constructions, especially, in constructions that we could call apotheosis and throne scenes, that spreads to the New World in the colonial period.

**Keywords:** colonial painting; Mestre Ataíde; João de Deus Sepúlveda; emblematic books; rhetoric;

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e Mestre em Artes Visuais (2017) formada pela mesma instituição. Possui graduação em Artes plásticas (ECA-USP, 2011) com ênfase em História da Arte e bacharelado em gravura. É membro do Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. [eliane.pinheiro.silva@usp.br](mailto:eliane.pinheiro.silva@usp.br)



## **Introdução**

O objetivo deste artigo é iniciar uma investigação acerca da natureza de algumas construções visuais, difundidas, entre outros meios, pelos livros de emblemas, que compuseram parte significativa do corpus de imagens referenciais para a produção visual no Brasil colonial.

Certo aspecto da cultura de imagens, que prevaleceu com força até o século XVIII, encontrava na definição visual de conceitos e fenômenos um meio de expressão para o deleite, instrução e persuasão, dentro da aliança então indiscutível entre arte e retórica, assim como entre a retórica e todos os campos do conhecimento no Velho Mundo.

Ao menos desde o século XVI, “ideias visuais” reproduzidas nos livros tornam-se um novo gênero editorial, possibilitado pelos então recentes avanços das técnicas de impressão e reprodução gráfica. Tais compêndios permitiam mais uma modalidade de encontro com o imaginário sobre a antiguidade clássica, então vista sob as categorias renascentistas e barrocas de percepção e organização dos saberes. Permitiam também a equiparação à cultura clássica por meio do exercício atualizado de um tipo de linguagem que a evocava, a criação alegórica.

Os temas alegóricos passam, ao longo dos séculos, por um processo de categorização em segmentos distintos, como cenas mitológicas, sacras e seculares, frequentemente definidos pela temática e menos por seus modos de construção, alocando-os entre os gêneros demais pictóricos histórico, retratístico, paisagístico, etc.

Na produção pictórica do século XIX no Brasil, na qual se concentram meus interesses de estudo, é possível observar muitos modelos compositivos que parecem ter sido constituídos num processo de longa duração, e que demandam um olhar sobre a cultura artística colonial para que possamos compreender alguns



aspectos de sua significação. Neste contexto, interessa investigar a existência de construções visuais comuns às alegorias sacras, mitológicas e seculares, cujos modelos foram difundidos, entre outros meios, pelas estampas de tradução<sup>2</sup> e pelos livros de emblemas.

Partir-se-á da análise da iconografia e da estrutura compositiva de dois motivos denominados aqui como apoteose e cena de trono, em duas pinturas produzidas no Brasil entre o século XVIII e início do XIX, a pintura da *Assunção da Virgem* no teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) e a pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE, de autoria de João de Deus Sepúlveda (séc XVIII), cotejando-as com outras obras que ajudem a compreender algumas das preceptivas retóricas então em voga para a criação de imagens.

Entre dois universos temáticos, um cristão e outro de origem mais remota, encontram-se a forma da apoteose, como lugar convencional de apologia ou deificação de figuras, e as cenas de trono, onde são destacadas figuras de autoridade ou notoriedade<sup>3</sup>.



Fig. 01. Manuel da Costa Ataíde. **Nossa Senhora da Assunção**, ca. 1804-1807. Teto da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG.

<sup>2</sup> As estampas de tradução são gravuras que traduzem imagens pictóricas ou escultóricas para a linguagem da xilogravura, gravura em metal e mais tarde, para a litografia. Como estampas avulsas ou inseridas em livros, tais estampas promoveram a difusão de pinturas e esculturas em todo o mundo.

<sup>3</sup> Apoteose, (do grego *apotheosis* *Αποθέωση*) que significa deificação, era, entre os antigos gregos e romanos, uma cerimônia de divinização. Para a deificação de imperadores romanos soltava-se uma águia, que desaparecia pelo espaço, levando para o céu a alma do falecido. O pássaro materializava diante dos presentes a ideia da apoteose. Na iconografia greco-romana, as figuras divinizadas podiam ser recebidas pela deusa da vitória Nike ou suas variações latinas. Na iconografia católica, os glorificados podem ser recebidos por anjos, Jesus ou figuras de líderes da Igreja. Já a expressão cena de trono, tomamos de empréstimo ao historiador americano George Kernodle para designar uma convenção espacial comum à representação de figuras de autoridade e ou notoriedade. KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



## Apoteose

A construção da apoteose evidencia uma função laudatória que remete a cerimônias de divinização ou inclusão simbólica de uma figura entre os deuses ou outros tipos de seres superiores. Este modelo compositivo pode ser observado, por exemplo, na pintura da *Assunção da Virgem* no teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, de Manuel da Costa Ataíde (Fig. 01). Nesta pintura, o espaço é enredado por formas sinuosas que compõem nuvens e arabescos, emoldurando ao centro, a figura de Nossa Senhora de Assunção, de traços africanos, recebida por anjos músicos que pairam ao seu redor.

Composição comum na imaginária cristã, o que singulariza este modo de representação da Virgem é o episódio da Assunção aos céus. Nesta iconografia, além dos anjos que conduzem a santa, o espaço foi, ao longo de séculos, organizado pela predominância da verticalidade, com a parte inferior, em muitas pinturas, representando o mundo terreno, e a parte superior, o mundo celeste para onde se encaminha a Virgem. No caso da pintura de Ataíde, que se concentrou na porção celestial, os ornamentos na forma de nuvens e arabescos além de estruturarem espacialmente a cena, ganham a importância simbólica da separação desses dois mundos, terreno e celeste, o visual e aquele para além do visível, do qual só podemos apreender uma breve emanção. Ocupando as extremidades do campo central, os ornamentos sinuosos e a arquitetura ilusionista realizam a passagem entre o espaço narrativo e a arquitetura propriamente dita.

A apoteose se destina a figuras de grande proeminência dentro do imaginário cristão, ou que passaram por martírio e por meio dele atingiram a glorificação, como Maria, por meio da qual Deus veio habitar no meio dos homens, e que no final de sua

401

Fig. 02. **A apoteose de Homero**, ca. 300 a.C., mármore. Museu Britânico.





existência, em corpo e alma teria sido recebida nos céus<sup>4</sup>. Seus gestos e fisionomia devem carregar virtudes como humildade e devoção, adequadas à representação da santa.

Na antiguidade greco-romana, o tema da apoteose também foi frequente na glorificação de figuras notórias de atletas, heróis ou poetas, como no relevo representando *A apoteose de Homero*, (ca.300 a.C.) pertencente ao Museu Britânico (fig. 02), onde o poeta é coroado na base de uma estrutura vertical, cujos estratos superiores são ocupados por deuses que testemunham sua glória.

Nas iluminuras presentes em livros de orações, o mesmo modelo de composição fora difundido para a Assunção da Virgem (fig. 03), assim como pelas estampas de tradução que reproduziam o tema a partir de pinturas de Ticiano, Rafael, Guido Reni e outros artistas. No contexto da produção pictórica religiosa no período colonial, pintar estas iconografias significava partilhar um repertório de esquemas compositivos que construíam e caracterizavam os assuntos a serem representados.

Função e estrutura semelhante podem ser vistas na *Apoteose dos soldados franceses caídos na guerra*, de Anne-Louis Girodet (1767-1824), (c. 1801) (fig. 04) onde a composição levemente vertical reforça o caminho ascendente a ser percorrido pelos soldados

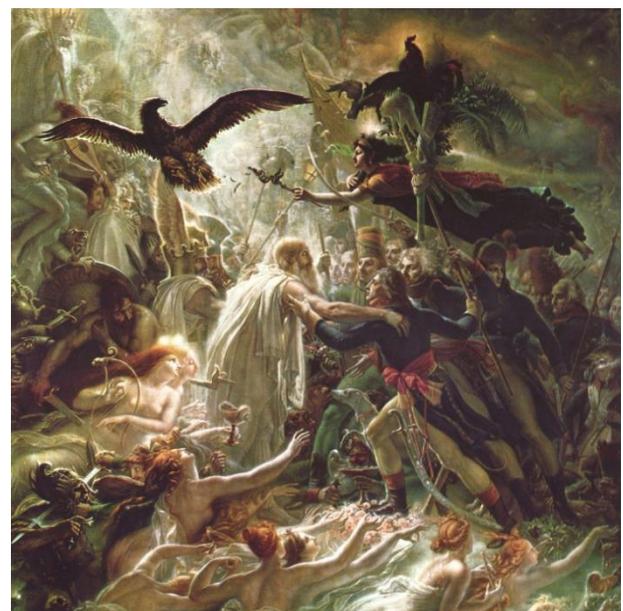


Fig. 03. **Assunção de Nossa Senhora**, iluminura séc. XV. Columbia University.

Fig. 04. Anne-Louis Girodet. **Apoteose dos soldados franceses caídos na guerra**, (c. 1801), óleo s/ tela, 192 x 184 cm.

<sup>4</sup> Por ter sido elevada aos céus por anjos, e não por seu próprio poder, como Jesus, a elevação de Maria aos céus é chamada de *Assunção*, enquanto a elevação de Cristo é chamada de *Ascensão*. A assunção de Maria foi oficializada como dogma de fé em 1946 pelo Papa Pio XII, Carta encíclica *Deiparae Virginis Mariae*, 1946.



Fig. 06. João de Deus Sepúlveda. **São Pedro dos clérigos** ca. 1764-1780, pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE.

Fig. 05. Manuel da Costa Ataíde. **Ascensão de Cristo**, Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara-MG.

homenageados em meio a uma profusão de figuras alegóricas.

Embora historicamente e plasticamente muito distintos entre si, nestes exemplos, tema e forma fundem-se como expressão na estrutura vertical, que separa seres inferiores de divinos, numa ascendência que constitui o caminho a ser percorrido por aqueles que alcançaram a glorificação. Mais que por um espaço arquitetônico, o cenário é composto pela profusão de figuras.

Na *Assunção da Virgem* de Mestre Ataíde, a arquitetura pintada em efeitos ilusionistas estrutura apenas a área exterior ao espaço narrativo. Enquanto o tema principal se reserva ao espaço construído pela rocalha, que se configura como uma junção de arcos côncavos e convexos. No exterior, a arquitetura pintada reforça a distância do observador e intermedeia a separação para o espaço celestial. Tal função emoldurante da ornamentação pode ser vista em pintura de tema semelhante, a *Ascensão de Cristo* na Matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara, também de Mestre Ataíde (fig. 05). A arquitetura, enquanto elemento literal, não constitui um componente essencial na iconografia da assunção, mas está presente enquanto estrutura subjacente da composição, como veremos mais adiante.

### Cenas de trono

O papel da arquitetura como elemento literal e estruturador da composição assume maior importância no outro modelo compositivo que propomos analisar, as chamadas cenas de trono. Na pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, Pernambuco (fig. 06), de João de Deus Sepúlveda<sup>5</sup>, executada por volta de 1764-1780, vemos a pintura ilusionista de uma complexa arquitetura circular, formada

<sup>5</sup> João de Deus Sepúlveda, atuante na segunda metade do século XVIII, pintor, cuja identidade é comprovada, de maior destaque da escola pernambucana. PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 486.



por arcadas, púlpitos e balcões, que se voltam para um ponto de fuga central. A circularidade da construção é interrompida na marquise onde se abre um espaço de representação naturalista, que mantém a mesma unidade perspéctica.

Neste espaço elíptico, emoldurado por uma forma ondulada octogonal, vemos São Pedro sob um baldaquino ladeado por figuras de clérigos (fig. 07). Este interior é organizado por dois grupos de colunas que se abrem para um grande arco central. A hierarquia interna que se estabelece entre as figuras, bem como a relação entre elas e o observador, é estabelecida por elementos arquitetônicos, tais como o assento mais elevado da figura central, tornando sua escala um pouco maior que as demais figuras, que se encontram enfileiradas em perspectiva. A posição e postura de São Pedro evidencia o tema principal da composição: a reunião de sacerdotes protagonizada pelo pontífice, considerado primeiro Bispo de Roma, abençoando os demais religiosos.

As assim chamadas “figuras de poder/autoridade”, que desde a Antiguidade transitam em representações entre diferentes culturas visuais, costumam ocupar uma função centralizadora das composições. Determinam sua forma de relação com o observador e com os demais elementos enquanto uma relação hierárquica, que submete e dirige a organização dos componentes da imagem. Tais figuras, frequentemente não são representadas como indivíduos, mas sim enquanto posição e função social. Personagens concretos (que seriam utilizados no caso de uma representação direta) podem ser perfeitamente



Fig. 07. João de Deus Sepúlveda. São Pedro dos clérigos ca. 1764-1780, pintura do teto da nave central da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos de Recife, PE, (detalhe).



substituídos por uma figura mais abstrata (a fim de obter uma representação indireta), que apenas demonstrará e evidenciará a posição representada. Tal procedimento, vemos no *Pano de Boca* executado por Debret por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I (fig. 08), onde o novo imperador, ausente, é indiretamente representado por uma grande alegoria do império, centralizada por uma figura feminina cercada por atributos da terra, como elementos naturais, étnicos e culturais, todos transformados em símbolos do império.

Os exemplos nos colocam diante de duas estruturas compositivas muito antigas, que construíram, ao longo de séculos, dois modelos que perpassam diferentes momentos e estilos na arte europeia e, a partir da colonização, permeiam também a arte produzida nas Américas.

405

Fig. 08. Jean-Baptiste Debret. Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da Corte por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I. Litografia, In: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, prancha 49.





A peculiaridade dessas composições reside na junção de significância e forma. Se pudéssemos comparar um repertório maior de exemplos, seria possível observar que as mesmas disposições espaciais foram tradicionalmente empregadas para representar diferentes iconografias em diferentes cosmologias.

### **A figura**

Para compreendermos melhor esses dois modelos construtivos, primeiramente discutiremos aqui a construção da figura isolada, para a seguir pensarmos sua construção espacial.

406 A invenção das imagens figuradas, ou seja, aquelas que não apresentam uma significação direta, mas sim um discurso metafórico, ganha novo impulso no Barroco. Dentre os diversos tipos de imagens alegóricas, as personificações foram especialmente interessantes para a produção pictórica e escultórica. Intelectuais dedicados à reunião e invenção dessas imagens, recorreram a toda sorte de fontes disponíveis: antiquários, manuscritos, obras medievais e da antiguidade greco-latina que se tornavam mais acessíveis em centros como a Roma renascentista. A criação emblemática não era uma novidade, mas pela primeira vez ela se tornava um produto editorial, similar à febre dos livros de viagens.

O estudioso italiano Cesare Ripa (ca. 1560-ca. 1623) buscando compor um cânone de imagens emblemáticas, estudando-as e expondo os meios para sua invenção, resgata algumas figuras e compõe outras a partir de diferentes tradições visuais, exibidas em sua coletânea intitulada “Iconologia, descrição de diversas



Fig. 09. “Auctorita o Potesta”. In: RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602, p. 34.

407

imagens calcadas da antiguidade e de própria produção”. Na terceira edição, de 1603, a primeira ilustrada, Ripa apresenta a personificação da Autoridade ou Poder (fig. 09), descrevendo-a como uma figura feminina em vestes e assento ricamente ornamentados, representada em idade madura, porque, segundo o autor, esta etapa da vida conteria a autoridade em si. Em posição sentada, porque esta seria própria aos príncipes e magistrados, que assim demonstrariam poder, ao mesmo tempo que, tranquilidade e prudência, atendendo à natureza das decisões jurídicas, que necessitam a reflexão demorada e, portanto, devem ser proferidas nesta posição. As chaves na mão direita – seguem o exemplo bíblico, da entrega de Jesus das chaves do reino dos céus a São Pedro – simbolizam a autoridade mais nobre, a do poder espiritual, enquanto o cetro na esquerda é símbolo do poder temporal. Os livros à sua direita aludem à autoridade dos sábios, e as armas, à esquerda outorgam as autoridades em geral. Concluindo com uma citação de Cícero: “As armas dão lugar à toga”<sup>6</sup>.

A partir deste exemplo singular podemos recordar toda a técnica de construção de personificações, da qual Ripa nos fala em sua introdução. Nesta prática de composição, que tem a personificação como centro, parte-se da figura e seu gesto, ou seja, de elementos essenciais, para seguir na reunião dos atributos e símbolos relacionados ao significado que se deseja personificar. Poderá ser disposta sobre um cenário, que também seja relevante para a significação e, se for o caso, ser colocada em interação com outras figuras, usualmente, nesta ordem de prioridades.

Os atributos e símbolos em conjunto criarão um significado diverso daquele oriundo de suas partes tomadas separadamente,

<sup>6</sup> RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602-1603, p. 34.



formando uma composição alegórica. Este modo de compreender a criação de figuras que carregam uma significação indireta, um conteúdo abstrato, um conceito geral, perpassa obras de diferentes cosmologias. A figura da Autoridade ou Poder sentada, portando seus atributos e vestida com trajes que remetem a um senso genérico de antiguidade, constitui um modelo de representação que pode ser encontrado num passado mais remoto nas representações da sábia deusa guerreira Atena e de divindades régias como Zeus e Hera, assim como nas personificações de povos e nações, e até mesmo personagens históricas de reis e figuras proeminentes da igreja.

Antes de Ripa, em 1531, em seu livro *Emblemas*, Andrea Alciato (1492-1550) já havia publicado uma figuração que faz uso da mesma tópica, que relaciona a função dos príncipes e magistrados à posição sedestre (fig. 10). O emblema é composto pelo seguinte diálogo:



<p>Emblema CXLIV IN SENATVM BONI PRINCIPIS <i>Dialogismus</i> Effigies manibus truncatae ante altaria divum Hic resident, quarum lumine capta prior. Signa potestatis summae, sanctique Senatus Thebanis fuerant ista reperta viris. Cur resident? Quia mente grâves decet esse quieta Iuridicos, animo nec variare levi. Cur sine sunt manibus? Capiant ne xenia, nec se Pollicitis flecti muneribusve sinant. Caecus et est Princeps, quod solis auribus, absque Affectu, constans iussa Senatus agit.</p>	<p>Emblema CXLIV SOBRE EL CONSEJO DEL BUEN PRINCIPE <i>Diálogo</i> Aquí, ante los altares de los dioses, están sentadas unas imágenes sin manos, y la primera de ellas sin ojos. Estos fueron entre los tebanos los símbolos de la suma potestad y del santo Senado. —¿Por qué están sentados? —Porque es conveniente que los jueces tengan la mente reposada y que su ánimo no sea voluble. —¿Por qué figurarles sin manos? —Para que no acepten regalos ni permitan que se les haga cambiar prometiéndoles presentes. El Príncipe es ciego, porque con los solos oídos, sin pasión, pone en ejecución, inmutable, las órdenes del Senado.</p>
--	---

Fig. 10. “In senatvm boni principis”. In: ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, 1985, p. 186.

*Emblema CXLIV* (144)  
Sobre o Conselho do bom Príncipe:  
Aqui, diante dos altares dos deuses, estão  
sentadas umas imagens sem mãos, e a  
primeira delas sem olhos. Estes foram entre  
os tebanos os símbolos da suma autoridade  
e do santo Senado.  
- Por que estão sentados?  
-Porque é conveniente que os juízes  
tenham a mente repousada e que seu ânimo não  
seja volúvel.  
- Por que figurar-lhes sem mãos?  
- Para que não aceitem regalos nem permitam  
que se lhes façam cambiar prometendo-lhes  
presentes. O Príncipe é cego, porque com  
somentemente os ouvidos, sem paixão, põem em execução,  
imutável, as ordens do Senado<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, 1985, p. 186.



Emblemas como os de Alciato, sobre o príncipe e seu senado, mais abstratamente chamados por Ripa de Autoridade ou Poder, ensinam sobre o caráter do governante, do juiz ou de outra figura detentora de poder legal. Constituem tópicos sobre as quais aqueles que fossem versados nas artes liberais deveriam refletir.

### Os livros

Parte do processo de transposição desses modelos de construção de imagens emblemáticas para a América portuguesa ocorreu por meio de livros de imagens de diversas naturezas, como a emblemática e a estampa de tradução. Presentes nas bibliotecas dos colégios jesuíticos, os livros de emblemas, inseridos e produzidos por um sistema retórico de pensamento, constituíram um dos modelos para a produção visual no Brasil colonial. O pensamento emblemático se fez presente nos sermões religiosos, podendo ser encontrados exemplos nos textos do padre Antônio Vieira (1608-1697), que em alguns de seus sermões fez uso de tópicos oriundas de livros de Orapallo, Andrea Alciato, Cesare Ripa, entre outros<sup>8</sup>.

Também Padre Manuel da Nóbrega, como observa a Profa. Dra. Giovanna Rosso del Brenna, fala alegoricamente ao afirmar que “esta terra é nossa empresa”, dando exemplo de como a expressão por meio de imagens alegóricas fazia parte da criação de discursos religiosos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> ALMEIDA, Isabel. “Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermons”. In: GOMES, Luis. **Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics**, Librairie Droz, 2009, pp. 65–88.

<sup>9</sup> ROSSO del Brenna Giovanna. ““Esta terra é nossa empresa”. Parole e immagini nelle fonti gesuitiche sul Brasile coloniale”. in: **Studi di storia delle arti**, Numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Società arti grafiche e pubblicità/Sagep, Genova, 2003, pp.129-136.



No inventário da expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas, em 1759, há indicações da presença de livros de emblemas em diversas bibliotecas jesuíticas pelo Brasil.<sup>10</sup> A própria Companhia de Jesus produziu livros de emblemas, sendo o mais conhecido, *L'Imago Primi Saeculi* (1640), elaborado por jovens jesuítas provenientes do Colégio da Antuérpia, em razão da comemoração do primeiro centenário da Companhia<sup>11</sup>.

A presença de tais livros no Brasil colonial, no entanto, não deve ser vista como a única fonte para a produção alegórica. Tais motivos estão presentes na iconografia e no sistema simbólico cristão por diferentes vias, como os processos de invenção de discursos. O pensamento alegórico, como parte da retórica, preenchia toda expressão cultural barroca. Suas preceptivas faziam parte da educação religiosa, que se ocupava da memória e interpretação de emblemas, e de seu uso nos sermões visando a instrução dos fiéis<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> A biblioteca da Casa-Colégio da Madre de Deus no Pará, por exemplo era composta por variadas obras de tradição emblemática, de autores como Andrea Alciato, Sebastián de Covarrubias, Don Juan de Solorzano, Francisco Sanchez de las Brozas, entre outros. Ver: MARTINS, Renata Maria de Almeida. “La Compagnia sia, come un cielo”: O sol, a lua e as estrelas dos livros de emblemas para a decoração das igrejas das missões jesuíticas na América Portuguesa, séculos XVII–XVIII”. In: **Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina**. Böhlau Verlag Köln/Weimar/Wien, 2013, p. 91.

<sup>11</sup> Mais de 1700 entradas foram registradas pelos pesquisadores Peter Daly e Richard Dimler, entre livros, traduções, interpretações sobre a emblemática produzidos pelos jesuítas: **The Jesuit Series, Corpus Librorum Emblematum**. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1997-2007 Apud: MARTINS, Renata Maria de Almeida. “A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: o caso das Missões Jesuíticas na Amazônia”. In: BARGELLINI, Clara; DÍAZ, Patrícia (Ed.) *El Renacimiento Italiano desde la América Latina*, Ciudad de México, 2018.

<sup>12</sup> O cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597) em seu volume sobre preceptivas para a produção de imagens religiosas durante a atuação do Santo Ofício, compôs prescrições específicas para as imagens alegóricas: **Discorso intorno alle imagini sacre e profane** (1581). Fondazione Memofonte onlus, 2008. Edição digital disponível em: [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf)



O caráter muitas vezes sumário de estampas como as exibidas no livro de Ripa, parece se dever em parte a questões técnicas de uma xilogravura que serve à celeridade desses empreendimentos editoriais, que as submetem a uma linguagem sintética e direta, focada estritamente sobre a figura que porta as virtudes ou vícios a serem personificados. Mas são sintéticas também porque seu propósito é apenas fornecer uma imagem quase imaterial, onde as questões do suporte, teoricamente, não alteram sua significação, que é compreendida como passível de ser traduzida para qualquer linguagem. “Assim como a pintura é a poesia” como ensina a tradição interpretativa baseada na *ut pictura poesis*<sup>13</sup>. A transposição de tais imagens para a produção pictórica e escultórica implica, no entanto, em escolhas mais incisivas que possibilitem a materialização dessas figuras em outros suportes, que carregam suas próprias especificidades e exigências de diferentes níveis de naturalismo, como o modelado, a carnação e texturas, ausentes nessas gravuras, mas que interessam às linguagens da pintura, escultura, e dos *tableaux vivants*, por exemplo.

### A estrutura subjacente

Por essa razão, torna-se importante também atentarmos para além da centralidade da figura, que protagoniza os livros de emblema. A fim de entender a complexidade desses trânsitos entre as alegorias literárias, estampas e a produção pictórica e escultórica, precisamos observar as questões espaciais que afetam essas transposições, questões estas que envolvem mais claramente processos de longa duração. Para esboçar algumas dessas questões, deixaremos um pouco de lado as especificidades iconográficas e iconológicas dessas imagens para tentarmos identificar alguns padrões compositivos que formam os suportes dessas significações.

---

<sup>13</sup> HORÁCIO. “Arte Poética”. In: **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, ed. 12, p. 65.



Além da pintura e da escultura, esse repertório alegórico foi também mote para a criação de *tableaux vivants*, quadros vivos encenados por pessoas, esculturas e pinturas, que mantinham uma relação de mútua alimentação com a produção pictórica e escultórica eruditas. Os *tableaux vivants* compunham desde a arte medieval até o barroco, quadros sobre motes ou cenas amplamente conhecidas, compondo espaços da arquitetura celebrativa e teatral, utilizada como dispositivos de exibição. Os *tableaux vivants* e sua relação com a arquitetura nos remete novamente à questão da estrutura espacial dos dois tipos de modelos construtivos citados aqui.

Da leitura do historiador americano George Kernodle (1907–1988), em seu livro *From Art to theatre*<sup>14</sup>, que foi particularmente interessado na formação visual do teatro renascentista e barroco, pode-se extrair algumas ferramentas para pensar as convenções espaciais que perpassam a produção pictórica das igrejas barrocas. Como mostra o historiador, os livros de emblema também constituem importantes referências, enquanto repertório de alegorias para a produção teatral religiosa e para os *tableaux vivants*, que eram executados pelos mesmos artífices e artistas da produção pictórica e escultórica erudita.

Esses quadros vivos foram tradicionalmente inseridos em estruturas arquitetônicas permanentes ou efêmeras, produzidas especialmente para servir aos cortejos populares, festas religiosas, entradas de soberanos em determinado reino ou cidade.

---

<sup>14</sup> KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



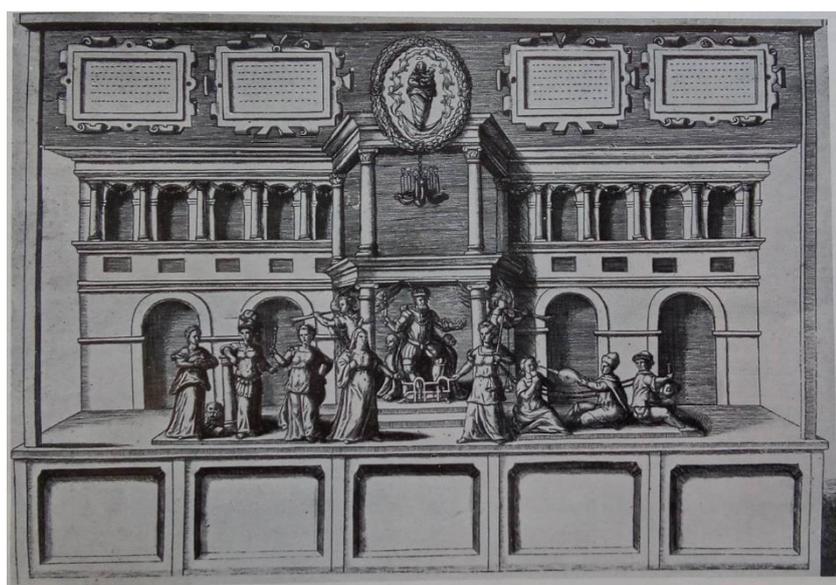
Fig. 12. Peter Paul Rubens. **Arco do Triunfo**. Antuérpia, 1635. Galeria acima do arco: figura de honra coroada e oradores; tableau vivant no painel superior; figuras históricas e alegóricas nas laterais. In: KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.



Os elementos arquitetônicos que davam suporte aos *tableaux vivants*, em diferentes épocas, tendem, ao menos estruturalmente, a remeter à arquitetura da antiguidade. Dentre seus principais modelos, está a fachada em arcada, que passa a compor o repertório renascentista e barroco, sobretudo por meio dos exemplos remanescentes do teatro clássico e de dispositivos teatrais medievais (fig. 11).

Nesse processo, outro importante elemento estruturador foi encontrado no arco do triunfo, derivado do modelo antigo, que constituía o ponto culminante dos cortejos medievais, recheados de encenações de rua. Essa estrutura, pensada como dispositivo cênico constituía o cenário perfeito para a materialização da relação simbólica de oposição entre terra e céu, apropriada aos cenários dos dramas religiosos medievais, como encenações da assunção. Serviam também para representar a vigilância exercida por seres celestiais, a partir dos pavimentos superiores, para descida de anjos caídos, etc. Para acomodar estas funções, os dispositivos de exibição empregados assumem uma posição predominantemente vertical, como a do arco do triunfo (fig. 12).

Fig. 11. Arcada de honra, 1594. Majestade entronizada. Piedade, Prudência, Força, Magnanimidade, Justiça, Clemência, Obediência, Inveja, Adulação e dois Anjos da Boa Fama. In: KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.





Já o desenvolvimento da fachada em arcada, como demonstra Kernodle, se deu como um modelo horizontal, abrindo espaço para um nicho principal central, acompanhado ou não de nichos laterais, como vimos na pintura da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Tais cenas frequentemente abrem espaço em seu centro para o desenvolvimento em profundidade das vistas dos pavilhões laterais. Em festejos, o pavilhão ou trono real, inserido no centro dessas construções, usualmente se destinava ao lugar que realmente ocuparia a figura do monarca.

Ao longo de séculos, até os oitocentos, esses espaços foram ocupados por figuras de diferentes significações, mas o lugar conservaria a importância merecida pelo soberano, seja ele o líder civil ou religioso. A apoteose, por sua vez, também pode ser vista em associação a cenas de trono, como na pintura *A Apoteose de Homero* (1827) (fig. 13), de Jean-Auguste Dominique Ingres, conjugando a composição horizontal à função da apoteose, caracterizada por uma maior independência da figura em relação à arquitetura.

414



Fig. 13. Jean-Auguste Dominique Ingres. **A Apoteose de Homero**, 1827, Óleo s/ tela, 386 cm x 512 cm.



Apesar de não se configurar como um elemento literal, nas cenas de apoteoses, em grande parte do barroco, a estrutura arquitetônica aparente ou subjacente foi usada como suporte para transmitir a ideia de apoteose, seja em tetos pintados ou nos altares escalonados por diferentes camadas de decorações, a criar a distância simbólica entre o observador e entre os elementos em cena. Nos patamares superiores, tanto na pintura quanto na escultura ou no dispositivo arquitetônico, a elocução buscada é a da leveza e da sinuosidade, pois seu modelo é o próprio céu, o céu físico que alegoriza o céu sonhado pela religião.

### **Considerações finais**

Na invenção de personificações, as convenções para criação de imagens perpassam todos os elementos gestuais, fisionômicos e simbólicos. Na imaginária, certo teor emblemático se encontra também na escolha do “risco” e dos caracteres convenientes à representação de uma figura religiosa, sua disposição no espaço, o caráter geral, os atributos e virtudes da figura que seriam convenientes representar.

Criando subgêneros, como alegoria religiosa, secular, mitológica, a abordagem mais recorrente na história da arte tem se dado por meio da subdivisão por temas. Neste tipo de categorização, embora suas iconografias possam ser mais bem esmiuçadas, os diálogos e origens comuns podem ser colocados à parte. Na análise que procurei expor, o conteúdo arquitetônico é, pois, o conteúdo principal, sendo o elemento iconográfico aquele que determina o tom, caráter, significância e historicidade de tal estrutura visual.

Estudando essas duas formas de composição, espera-se contribuir com a discussão sobre alguns aspectos da produção pictórica de fins do século XVIII, na qual se revelam pontos de encontro entre arte e retórica ainda difíceis de serem compreendidos



por uma ou outra disciplina, se isoladas do diálogo. A confluência entre ambas se constitui como um campo fundamental para a compreensão da multifacetada visualidade do Brasil colonial.

### Referências

ALCIATO, Andrea. **Emblemas**. Edição e comentários de Santiago Sebastián. Tradução de Pilar Pedraza. Madri, Es: Akal, 1985.

ALMEIDA, Isabel. “Alciatus in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermons”. In: GOMES, Luis. **Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics**, Librairie Droz, 2009, pp. 65–88.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

JARDIM, Luiz; LEVY, Hannah. **Pintura e escultura I**. São Paulo: FAUSP/MEC/IPHAN, 1978.

KERNODLE, George R. **From art to theatre: form and convention in the Renaissance**. The University of Chicago Press, 1944.

LEITE, Serafim Soares. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo, 2004.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Roma, 1602-1603.

ROSSO del Brenna Giovanna. ““Esta terra é nossa empresa”. Parole e immagini nelle fonti gesuitiche sul Brasile coloniale”. In: **Studi di storia delle arti**, numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Società arti grafiche e pubblicità/Sagep, Genova, 2003, pp.129-136.

INSOLERA, Lydia Salviucci. **L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro**. Gregorian Biblical BookShop, 2004.

Artigo enviado em: 20/02/20

Artigo aprovado em: 24/07/20