

Benjamim Saviani

M

MECANISMOS DE LINGUAGEM
NAS ARTES DURANTE A
CONTRARREFORMA

192

pós-

RESUMO

O presente texto procura investigar padrões e princípios de composição no contexto da Contrarreforma católica, quando disposições de matriz fortemente retórica são compendiadas e usadas de maneira sistemática nos diferentes gêneros artísticos. Procura-se, assim, constatar uma *forma mentis* específica, de uma sociedade que operava muito pelo costume, ainda que se tenha o cuidado de não pretender que determinados conceitos vigorassem com a mesma intensidade e coerência ao longo de todo o período compreendido entre o advento do Concílio de Trento e a derrocada dos antigos regimes monárquicos europeus; mas sim, que conceitos semelhantes e “congênitos” circulassem de alguma forma, mais ou menos consciente de acordo com o caso e seus protagonistas, durante todo o período.

PALAVRAS-CHAVE

Retórica. Belas Artes. Contrarreforma. Princípios compositivos.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p192-209](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v22i38p192-209)

PÓS V.22 N.38 • SÃO PAULO • DEZEMBRO 2015

MECANISMOS DE LENGUAGE EN
ARTES DURANTE LA
CONTRARREFORMA

LANGUAGE MECHANISMS IN
ART PRODUCTION DURING THE
COUNTER REFORMATION

RESUMEN

Este trabajo busca investigar patrones y principios de composición en el contexto de la Contra-Reforma católica, cuando disposiciones de matriz fuertemente retórica son organizadas y usadas de forma sistemática en los distintos géneros artísticos. Buscase, sin embargo, encontrar una *forma mentis* específica, de una sociedad que funcionaba en mucho por la costumbre, aunque se cuide de no pretender que conceptos específicos existieron con la misma intensidad y coherencia a lo largo de todo el período comprendido entre el Concilio de Trento y el colapso de los antiguos regímenes monárquicos europeos; pero, que conceptos semejantes y “congénitos” estuviesen en tránsito de alguna forma, más o menos consciente de acuerdo con el caso y sus protagonistas, durante el período.

PALABRAS CLAVE

Retórica. Bellas Artes. Contra-reforma. Principios compositivos.

ABSTRACT

This paper investigates composition principles in the context of the Catholic Counter-Reformation, when strongly rhetoric principles are summed up and used systematically in different artistic genres. The intent is to find a particular *forma mentis*, in a society that operated much by “custom”, making care to do not intend that certain concepts would exist with the same intensity and consistency throughout the entire period from the advent of the Council of Trent and the collapse of the old European monarchical regimes; but, that similar and “congenital” concepts circulated in some way, more or less consciously according to the case and its protagonists, throughout the period.

KEYWORDS

Rhetoric. Fine Arts. Counter-Reformation. Compositional principles.

Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma espúrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de pinhos e que lha pregaram na cabeça; ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes.

Corre-se neste espaço uma cortina aparece a imagem do Ecce Homo; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coma e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? – Porque então era Ecce Homo ouvido, e agora é Ecce Homo visto; a relação do pregador entrava pelos ouvidos a representação daquela figura entra pelos olhos. (Antônio Vieira. “Sermão da Sexagésima”, 1655)

O Padre Antônio Vieira é, talvez, uma das personalidades mais influentes de toda a Europa contrarreformista no século 17, tendo transitado com êxito entre três diferentes universos culturais, pregando à Cúria romana, a monarcas europeus e na América Portuguesa. O *Sermão da Sexagésima*, pregado na Capela Real de Lisboa em 1655, é fruto de seu regresso da Capitania do Maranhão, onde vira malograr seus propósitos catequéticos frente à hostilidade da elite portuguesa local, por conflitos relativos aos direitos dos povos indígenas naquela região. Tendo por motor esta frustração, faz um exame sobre os propósitos e artifícios de uma pregação religiosa, buscando entender quais as possíveis relações entre a Palavra, o pregador e sua audiência, e o porquê de a Palavra frutificar em algumas almas e, em outras, não. O resultado é uma obra de grande sinceridade e engenho, pois se constitui num meta-discurso: um sermão sobre a arte de pregar, ou um discurso sobre a arte de discursar.

Com a polarização teológica e política surgida a partir do protestantismo em princípios do séc.16, a Igreja Católica viu-se diante da necessidade de examinar suas próprias doutrinas e liturgias tendo como evento máximo o Concílio de Trento; no sínodo, tanto a doutrina quanto as relações políticas nos locais de domínio católicos são reafirmadas, porém com a constatação de que seu ensinamento e manutenção devessem ocorrer de maneira mais “eficiente”, constatação essa que ia ao encontro de um campo fundamental da filosofia e da cultura, isto é, o campo da Retórica. Nesse contexto, especificamente, a doutrina católica é entendida como um conjunto de discursos que, como tal, devem ser proferidos da maneira eficaz a fim de persuadir a audiência; por sua vez, os diferentes gêneros artísticos passam a integrar de maneira sistemática os projetos católicos, que são políticos, teológicos e culturais de maneira imbricada.

Antes de tudo, afirmar que as artes passam a integrar de maneira *sistemática* esses projetos significa reconhecer também que a relação entre arte e retórica já opera na sociedade europeia antes desse momento, e que agora é assumida de forma consciente e declarada pelo catolicismo em especial, formulando e compendiando sistemas teóricos e práticos para sua aplicação nas composições

artísticas, por exemplo. Não obstante, também implica em reconhecer a matriz retórica das artes como uma matriz comum às formas de comunicação europeias, residente em grande parcela na *forma mentis* daquelas sociedades desde sempre (afinal, o estudo da Retórica decorre de uma necessidade prática, existente desde a Grécia Clássica), algo que continua a operar também no universo protestante, porém em mecanismos distintos dos católicos, devido a mudanças de concepção teológica e litúrgica entre ambas as doutrinas.

As preocupações de Vieira acerca do discurso e sua eficácia são as mesmas que impulsionaram as políticas católicas contrarreformistas após o advento do protestantismo, e resumem de maneira completa este universo cultural reformado (ou melhor, “contra-reformado”) a partir do Quinhentos. No excerto em questão, quando compara a reação dos fiéis (audiência) à imagem pintada do *Ecce Homo* com a reação à descrição que faz o pregador (orador) daquela passagem bíblica, Vieira faz uma reflexão sobre a eficácia da pintura como discurso visual útil à pregação, que é, a priori, mais eloquente do que o discurso oral, pois se vale diretamente de imagens, ao passo que o orador deve produzir em sua audiência imagens a partir da descrição das matérias do discurso. Para a contrarreforma, ambos os fenômenos são úteis ao convencimento dos fiéis e ao culto religioso, devendo ser explorados e potencializados ao máximo.

O presente texto versará justamente sobre alguns mecanismos de composição artística, procurando evidenciar uma matriz retórica comum ao seu funcionamento entre diferentes gêneros artísticos (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Poesia, Oratória etc.), o que se mostra útil ao entendimento de variadas manifestações de matriz artística, teológica ou política, especialmente nos territórios católicos, seja na Europa ou em suas colônias.

1. *Engenho e agudeza*. A ideia de “gênio”, baseada num espírito criador que dá vazão aos rebeldes impulsos do âmagô de sua persona, simplesmente não pode vigorar de maneira clara antes do Oitocentos. Ao invés disso, ao olhar para nosso recorte temático convém observar que, especialmente no Seiscentos, registram-se importantes tratados sobre artes retóricas, tais como o de Baltazar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648) e de Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione [...]*, 1654).

A leitura destes tratados nos pode prover que, em lugar do artista, “gênio” romântico, criador de obras *inéditas*, é preciso pensar no artífice “engenhoso”, ou seja, no espírito engenhoso que, por meio da “agudeza” é capaz de articular ideias e lugares-comuns consagrados (ou seja, conceitos que *já existem* perante a humanidade), em novos produtos. Além disso, dentro de uma visão teológica de mundo, a agudeza de engenho é iluminada por Deus no espírito do artífice.

Isso significa que a obra de um artífice não é “genial”, e sim “engenhosa”, sendo a sua relevância e novidade obtida não pela criação de conceitos *ex novo*, mas pela forma como os conceitos já existentes são *engenhosamente* articulados.

Ter isso em conta muda completamente nossa percepção de “ineditismo” e, propriamente, de procedimentos de criação artística, pois tal conceito se coloca

como um “regulador” da ideia de “novidade”. A novidade, portanto, não se dá pela introdução de algo completamente *novo*, mas em maior medida pela *variação* e *combinação* de ideias que já existem, coisa que não é plenamente reconhecida dentro do ideário romântico em torno do “genial”. Esta combinação, vale lembrar, possui variabilidade infinita, e graus de dificuldade de leitura (também atributos de engenho do público) muito amplos. Resta-nos, pois, buscar as referências que serão variadas, combinadas e recombinações em uma obra de arte, para tentar lê-la o mínimo possível.

2. *Lugar-comum e emulação*. A dificuldade em se falar de “autoria de ideias” ou mesmo “plágio” (conceito completamente anacrônico ao período) origina-se do fato de os conceitos colocados nos discursos não serem propriamente “novos”, e sim, articulações de ideias pré-existentes. Tal fator se coloca como ponto de partida para qualquer discurso (ou seja, organização de ideias) proferido na Europa e suas zonas de influência até pelo menos o advento do romantismo. É, ao mesmo tempo, causa e consequência das circunstâncias de “autoria” e “criação articulada pela agudeza”, tratadas anteriormente.

Mais que isso, é importante frisar a seguinte sutileza: as ideias tratadas não são somente “pré-existentes”, mas sim ideias “autorizadas”, uma vez que admitidas como corretas pela História. Este é o conceito de lugar-comum, tópica, ou *ars inveniendi*. Seu uso, além de “autorizado” pelo costume ou pelas próprias autoridades morais (em nosso caso, do mundo católico), será regulado pelas noções de *decoro*, ou seja, daquilo que é apropriado à representação¹.

A arte europeia sempre foi regulada por corolários admitidos como “verdades”, que podem pertencer a diferentes assuntos, sendo comprovadas como verdades por variadas maneiras, conforme os preceitos da retórica aristotélica. Neste universo o silogismo lógico é um pilar muito importante do discurso, fazendo comprovar a Verdade de maneira dedutiva. Como além de aristotélico, o universo é teológico e neoescolástico, outra maneira de se assegurar as “verdades” que fundamentam o discurso é a evocação da *autoridade*, que se manifesta como “verdade” por via do costume, ou por ser a Palavra de Deus. Desta forma, aquilo que disseram os filósofos reconhecidos pelos Doutores da Igreja, especialmente Platão e Aristóteles, é tomado por Verdade da mesma forma como aquilo que está na Bíblia. Certas ideias, portanto, sejam elas mais ou menos difundidas, configuram-se como lugares-comuns de autoridade lógica e também moral, que são usados como argumentação para o discurso, reforçando a ideia que se pretende construir para o ouvinte.

A indagação com respeito à ideia de “autoria” vem à tona quando nos deparamos com textos que fazem citação com referência de seu autor, e tantas citações que não referenciam as fontes dos lugares-comuns usados. Nosso espanto diante disso nada mais é do que falta de familiaridade do leitor contemporâneo com os temas tratados. Ao invés disso, pode-se entender que a referência à autoria vem para evidenciar a autoridade do lugar-comum, e a não-referência venha para evidenciar certa erudição do interlocutor que, sendo julgado como conhecedor dos lugares comuns citados, dispensa-se apresentar-lhe a “fonte”.

Não seria absurdo pensar desta forma já que, sabe-se, o discurso era construído por meio de metáforas (e por isso a necessidade da agudeza para prepará-las de maneira engenhosa), sendo realizado com graus de dificuldade

¹ A respeito de uma definição mais completa do que se entendia por *decoro*, recomenda-se a leitura de um completo e instrutivo trabalho sobre o tema, com especial atenção a seu capítulo primeiro (“O decoro”). (BASTOS, 2013)

de entendimento de acordo com o público ao qual destinava-se, justamente para fazer uma distinção entre a audiência *vulgar* e a *discreta*, ou seja, entre o público comum, e o público polido e culto. Tomando como exemplo os edifícios religiosos, o uso de metáforas teológicas é o fundamento das formas de representação artística que figuram a ornamentação de um templo, e oscilam entre a facilidade de entendimento, que visa a educar moralmente o público comum, ou dificuldade de interpretação, visando a destacar de maneira erudita uma Ordem Religiosa sobre as demais, por exemplo.

A questão das citações fica clara quando se lê Alberti em *De re ædificatoria*, e se nota que quase todo fato ou conceito introduzido vem seguido da citação de autor. Alberti, como bem se sabe, está no centro das discussões da época sobre a erudição do arquiteto e é, de fato, reconhecido como um dos artistas renascentistas mais eruditos. Aliás, este procedimento, por si só, parece virar um lugar-comum para os demais tratados de arquitetura, sendo verificado sobremaneira em outros textos, com especial atenção àquele de Mattheus do Couto (1631) que, além de citar de maneira precisa a autoria dos conceitos sobre os quais discorre (Vitruvio, Serlio, Paladio, Alberti etc.), faz uma importante homenagem à figura do próprio Alberti, em especial². Além disso, categorizando os procedimentos retóricos em diferentes *gêneros*, pode-se associar este procedimento a um gênero humilde, em realidade um subgênero do gênero baixo, pensado para instruir, mais do que comover ou deleitar.

Com relação à citação sem autoria enunciada, nota-se ocorrer de maneira mais óbvia no meio musical, devido ao *discurso*, nesse gênero artístico, não ser fundamentalmente verbal e sim harmônico (mesmo nos casos em que a música seja acompanhada de texto).

Nestes termos, a nomeação de autoria com o uso da citação é dificultada ou, pelo menos, ocorre de maneira distinta. Tomemos como exemplo o caso dos corais de Bach, que harmonizam e desenvolvem singelos corais protestantes recolhidos ou compostos por Lutero, e costumam fazer-se presentes em obras mais amplas, como cantatas, oratórios, ou nas Paixões. É exemplar o caso da cantata *Christ lag in todes banden* (BWV4), que é inteiramente baseada no coral homônimo composto por Lutero no século 16.

O conceito de “plágio” é completamente inadequado para categorizar estes procedimentos; ao invés disso, é útil pensar que a imitação e a (não-)citação de autoria são uma forma de *homenagem* a autores e obras consagradas, o que introduz o conceito de *emulação*, fundamentalmente uma “imitação melhorada”, ou “imitação agregada de elementos” em relação aos originais. O autor que emula outro não pretende superá-lo, mas sim homenageá-lo, citando-o em sua obra; dentro de uma visão teológica de mundo, inclusive, a questão da “autoria” pode ser relegada a um plano inferior, já que o “eu” ainda não se configura da maneira hoje reconhecidamente freudiana. A persona do autor é superada pela ideia de que todos estes *artífices* estão, na verdade, cultivando e produzindo *maravilhas* do engenho humano. A *maravilha*, por sua vez, é um conceito preciso e próprio, bastante seiscentista que traduz a iluminação divina na Terra, fazendo manifestar nos homens e na natureza a presença de Deus. Isso pode explicar, também, a dificuldade de se atribuir autoria a muitas obras artísticas, já que se entendia que eram realizadas por artífices, e não por “artistas” do modo como se entende hoje.

² “[...] & dos mais valentes homens, como forão Balthazar de Sciencia, Bramante, Sangalo, Urbino, Vinhola, Serlio, Paladio, Philisbert & outros famosos q’ não só seguirão os textos de Vitruvius [Vitruvio]. Mas ainda os defenderão, como foy o grande Leo Baptista Alberto [Alberti], a quem com razão podemos chamar cabeça de todos elles [...]”. (COUTO, 1631, p. 4.)

A emulação, portanto, não pode ser entendida como intento de superação de um autor por outro, e sim pela via da glorificação das obras de Deus na terra, iluminando os homens para aprimorarem coisas já maravilhosamente criadas por outros: se o pincel é o instrumento do pintor, o próprio pintor é instrumento de Deus para revelar, por meio do engenho, tantas maravilhas na Terra. Ironicamente Bach, aquele ícone da “genialidade musical” para nossa contemporaneidade, talvez não admitisse esta caracterização em sua visão de mundo teológica e particularmente regada pela austeridade luterana.

3. *Homologia entre discursos.* Considerar e entender esta propriedade significa entender a cultura em nosso recorte temático como essencialmente *retórica*, e que os gêneros artísticos são, na verdade, diferentes gêneros de discursos (organização de ideias), emulações do gênero discursivo oral. Isto significa entender que um sermão falado por um orador é um discurso retórico da mesma maneira que um texto escrito em prosa ou em verso; da mesma maneira que uma pintura mural ou em tela; que uma gravura impressa; que uma escultura; que uma obra arquitetônica; que uma peça musical ou teatral.

Tal conceito é o desdobramento de uma famosa tópica horaciana, enunciada na máxima *ut pictura poesis*, que consta em sua *Ars poetica*. Traduz-se literalmente por “assim como a pintura, a poesia”, estabelecendo uma relação entre ambos os gêneros artísticos. Àquele tempo, Horácio pretendia que a linguagem poética fosse entendida de maneira reflexiva e metafórica, da mesma forma que o era a pintura.

Esta tópica se torna uma verdadeira doutrina artística, sobretudo durante a Contrarreforma, quando a retórica atua como ferramenta política de persuasão, reabilitando-se a dita doutrina como forma de *autorizar* a homologia entre discursos de diferentes gêneros artísticos, ou seja, fazendo-se comparações entre variados gêneros por semelhança de estruturação, uso de conceitos, figuras de linguagem etc.

A tradição retórica ocidental, de matriz aristotélica e platônica, mas também horaciana, ciceroniana e quintiliana, visa a estruturação de um discurso por meio da organização de conceitos que possuem momento e local preciso para sua apresentação. A arte da retórica tem como objetivo a *persuasão* do espectador, sendo três os meios para tal: instrução, deleite e comoção (moção de seus afetos). É pela busca de uma comoção potencializada que as artes começam a ser estrategicamente adotadas pelas políticas contrarreformistas desde o século 16, resultando em produtos nomeadamente *maravilhosos*. Isso não significa afirmar que as artes como gêneros retóricos surgem no Quinhentos, mas sim, que a partir desse momento elas são sistematicamente usadas, patrocinadas com destino a um grande público e, em muitos casos, compendiadas em tratados que discorrem sobre sua constituição.

Entender que todos os gêneros artísticos são, na verdade, discursos que visam a persuadir o espectador da ideia por eles defendida é o ponto de partida para o real entendimento do universo que vigora entre os períodos hoje categorizados como “renascença” e “barroco”. E mais: partindo-se do pressuposto de homologia entre discursos de variados gêneros, entendemos que existe enorme interlocução entre as artes, o que pode oferecer novas chaves de leitura para diferentes casos. Estas condições também podem ser admitidas como operações de *agudeza de engenho*, que trazem a novidade ao

discurso pela recombinação de ideias, provocando a *maravilha* no espectador, e assim, a sua persuasão.

Os exemplos destas operações analíticas são inúmeros. Em música as transposições são variadíssimas, e apresentam uma homologia muito específica com o princípio do discurso oral, que ocorre na relação com o *tempo*, ou seja: um orador que fala ocupa um tempo específico para realizar, de maneira ordenada, todas as operações retóricas previstas na *dispositio*³. A música, dessa forma, é uma arte que possui relação com o tempo semelhante à do discurso, e pode promover analogias semelhantes. Por isso, dentre os vários subgêneros musicais (sonata, cantata, concerto etc.), os mesmos princípios discursivos foram ordenados de maneira harmônica ou melódica; além disso, a organização harmônica ou melódica da linguagem musical transpõe verdadeiras figuras de linguagem oral para figuras de linguagem musical, em operações verdadeiramente engenhosas. O resultado é a criação de figuras próprias do gênero musical, mas diretamente oriundas de figuras de linguagem discursiva.

É o caso, por exemplo, de uma figura relativa ao *lamento*, um afeto lúgubre descrito no famoso tratado de Christoph Bernhard (1657) como *passus duriusculus*, correspondente à figura retórico-musical da *pathopoeia* (moção de afetos). Em resumo, trata-se da realização de uma linha melódica (em geral descendente) compreendida no intervalo de uma quarta, de maneira cromática. Trata-se de uma figura retórica que inspira um afeto específico, associado ao pranto, e amplamente utilizada em árias de óperas, cantatas, ou mesmo concertos instrumentais que se tornaram obras de grande popularidade já desde então. O nome *passus duriusculus* é em si metafórico, pois quer dizer “passos duros” ou “passagem dura”. Quando Bach o utiliza na Missa em Si menor (BWV232), na linha grave do coral *Crucifixus etiam pro nobis*, realiza uma espécie de metáfora musical dos próprios passos da Paixão de Cristo, que carrega sua cruz a duras penas, de uma maneira incrivelmente comovente e dramática.

Não só Bach utiliza-se de metáforas sonoras (melódicas ou harmônicas) para construir um discurso persuasivo. Claudio Monteverdi (1567-1643) é um dos compositores que iniciam esse processo, e obtém resultados de grande e imediata repercussão popular, valendo-se muito de recursos miméticos que geram efeitos sonoros muito literais, por exemplo, quando representa o cavalgar de um cavalo em batalha – Madrigal *Gira il nemico insidioso amore* (SV 148) ou madrigal representativo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (SV 153) – , ou um duelo de espadas – Madrigal *Altri canti d’amor* (SV 146) – . Estas figuras de linguagem aparecem em um novo gênero musical criado pelo próprio compositor, em uma verdadeira operação de agudeza retórica, e constam em seu VIII livro de madrigais, que é dividido em duas partes, uma para cada afeto predominante: o afeto amoroso e o afeto guerreiro. Este último foi reinventado por ele, como argumenta em seu prólogo:

Tendo eu considerado as nossas paixões, ou afetações da alma, serem três as principais, isto é, Ira, Temperança e Humildade ou Súplica, como bem os melhores Filósofos afirmam, e mesmo a própria natureza de nossa voz ao caracterizar-se em aguda, grave e mediana, e como a arte da Música o notifica claramente nestes três termos de concitato⁴, mole e temperado, e não sendo dentre todas as composições dos passados compositores possível encontrar exemplo do gênero concitato, mas sim dos gêneros

³ Com *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, o discurso deliberativo é, a partir do costume, teorizado em cinco partes: Invenção [*inuentio*] (onde se escolhe os argumentos e a evocação de autoridade dos lugares-comuns); disposição [*dispositio*] (é realizada no transcorrer de tempo em que se profere o discurso, e subdivide-se em quatro: Exortação [*exordium*] – atrai a atenção do ouvinte; narração [*narratio*] – apresenta as ideias; argumentação [*argumentatio*] – discrimina os juízos sobre as ideias narradas; conclusão [*conclusio*]); elocução [*elocutio*] (a linguagem mais decorosa para melhor persuadir o ouvinte); memória (relativa à memorização do discurso em si, porque oral, mas também à lembrança de outros dispositivos persuasivos, lugares-comuns, etc., que podem ser usados para reforçar a deliberação original, mas que não estariam previstos originalmente); ação [*actio*] (persuasão cenográfica, para o momento da deliberação, onde estão previstos gestos e entonações de voz adequados).

⁴ A tradução do termo original, *concitato*, oscila entre “vívido”, “incitado” ou “excitado”. Por isso sua associação com o “espírito guerreiro”, uma dedução monteverdiana da ideia de Ira; optou-se por não traduzir o termo.

mole e temperado, mas descrito em Platão no terceiro [livro] da Retórica [...], por isso me pus com não pouco estudo e fadiga a reencontrá-lo [...]. (MONTEVERDI, 1638, p. 3. Tradução minha.)

Esta passagem contém uma série de metáforas e analogias que vão se sucedendo. Monteverdi “inventa” uma disposição de afeto já prescrita por outros autores, mas até então não realizada em música. O que se vê é o mesmo processo de invenção descrito até agora: o lugar-comum torna-se engenhoso, porque é retirado de um gênero discursivo até então alheio à música; a “novidade” não está na criação *ex novo* de um subgênero artístico, mas sim, na recombinação de conceitos já existentes (o gênero *Concitato* e o gênero musical), coroada por uma novidade específica: o afeto da Ira é agora traduzido no Espírito Guerreiro por conta da interpretação monteverdiana. Esta novidade é uma maravilha do engenho humano, e a agudeza que a concretiza usa da homologia entre discursos, partindo do que foi prescrito pelos Filósofos e chegando até o discurso musical através de estruturas e metáforas análogas. Curiosamente, o princípio de homologia entre discursos desempenha aí um importante papel, promovendo o entendimento de que música não só é oriunda da poesia, mas que música é poesia.

Para o caso da Arquitetura, e especialmente da arquitetura religiosa, conviria dizer que a profusão de sua ornamentação (seja pictórica ou escultórica) visa figurar ideias, conceitos e estruturas discursivas de conteúdo moralizante ao figurar vícios e virtudes, ou instruindo o espectador sobre os exemplos de Fé Católica, que residem na figura de santos, papas, evangelistas, doutores da Igreja etc.

Desta forma, a homologia entre discursos retóricos vem como um fator que permite a interlocução entre variados gêneros artísticos, implicando em considerar que a arquitetura não se manifeste *apenas* pela organização do espaço físico, mas como um *corpus* que ostenta e abarca outros gêneros artísticos, adornada de pinturas e esculturas; ao mesmo tempo, um *corpus* que ostenta e abarca ideias, de maneira ampla.

Afinal, em que momento a pintura mural deixa de ser arquitetura e se torna pintura? Em que momento a cantaria deixa de ser arquitetura e se torna escultura? Da mesma forma, em que momento a arquitetura deixou de ser ela própria pintura, escultura, ou qualquer forma de *discurso*? A homologia é tal, que permite claramente a transposição de temas, lugares-comuns e discursos entre todas elas. É o caso dos frontispícios de igrejas que funcionam, retoricamente, como estruturas de *emblemas* ou, de maneira recíproca, aos próprios frontispícios de livros, compostos por gravuras, mas que funcionam como verdadeiras arquiteturas e emblemas, quando ostentam a *imagem* de estruturas arquitetônicas, como bem observado por Zuvillaga:

Procede iniciar o estudo dos tratados de perspectiva analisando seus frontispícios, pois, além de ser a porta que convida o leitor a entrar em um livro, são também sua fachada, e ao mostrar o que este contém em seu interior possuem um caráter representativo. Estes frontispícios, que são as primeiras pranchas e em alguns casos são inclusive mais interessantes que outras do mesmo livro, costumam ter um marcado caráter arquitetônico e com frequência estão animadas com figuras alegóricas, corpos geométricos, instrumentos de desenho etc. Algumas vezes levam lemas ou motes que fazem delas autênticos emblemas, pois a linguagem visual

emblemática se desenvolveu a partir do Renascimento e alcançou seu esplendor durante o Barroco e, portanto, sua evolução coincide no tempo com a da perspectiva. (ZUVILLAGA, 1996, p. 23. Tradução minha)

O excerto trata mais especificamente dos frontispícios de tratados de perspectiva, mas a ideia continua válida para a maioria dos frontispícios de livros, em virtude de seu conteúdo comumente emblemático (Figura 1). O que melhor se depreende desta analogia é que a *ideia* de um gênero artístico opera mais sobre aquilo que nele está representado, de maneira conceitual, do que

sobre sua materialidade em si. É claro que cada gênero possui particularidades que o representam, mas note-se também que um elemento arquitetônico não é somente algo construído, mas a representação de uma *ideia de arquitetura*, que se concretiza por conceitos, pela própria materialidade dos edifícios, mas também por imagens (fato que poderia explicar muito bem os desenhos “imaginários” de Leonardo e as representações das cidades ideais de Filarete e tantos outros, na virada do Quatrocentos para o Quinhentos). Mas a imagem não se concretiza por si própria, e sim quando é a *definição ilustrada* de um conceito: Não é que a imagem de uma voluta seja arquitetura por si só, mas quando é figurada de modo a representar a ideia de um elemento arquitetônico, como um capitel articulado gramaticalmente em sua própria Ordem arquitetônica, esta figura de capitel torna-se uma definição ilustrada da ideia de arquitetura e, por extensão, ela própria torna-se arquitetura, mesmo sendo imagem e não, fisicamente, capitel.

Talvez isso seja possível em um mundo onde todo arquiteto é um construtor. O “crítico de arquitetura”, “arquiteto que não constrói”, ainda está por surgir. E, se ele não existe (ou se os “críticos” de arquitetura não são arquitetos de ofício, mas nobres interessados pelo assunto), talvez não haja plena separação entre o conceito de arquitetura, expresso pelo desenho, e a arquitetura já construída.

Disso decorre nossa dificuldade em categorizar o tema da *perspectiva* como pertencente a algum dos tantos gêneros visuais. Talvez o desejo de especificá-lo seja mesmo um equívoco analítico nosso, próprio de uma ética cientificista que tem como ponto de partida metodológico a



Figura 1: Frontispício da *Prospettiva pratica* de Vignola, edição de 1611. O frontispício do livro é como um emblema para o livro todo: O título pode ser entendido como Mote, sendo a imagem o representante da totalidade da obra. Note-se que a partir deste ponto as metáforas se sucedem à exaustão: A representação da perspectiva, através da colonata, antecede o tema tratado na obra, convidando à leitura; as palavras do título são incorporadas à composição arquitetônica; outras alegorias “menores” compõem o conjunto, como no caso dos plintos das colunas (à esquerda vemos uma alegoria da Paz, conforme o Emblema 178 de Alciato). O procedimento aparenta apresentar homologia com os frontispícios arquitetônicos, especialmente nos edifícios religiosos, onde o Orago aparece como Mote. Fonte: ZUVILLAGA, 1996, p. 34



Figura 2: Bramante – Santa Maria presso San Satiro (Milão). A foto foi tirada a partir do transepto, evidenciando a anamorfose, à esquerda. Como há um ligeiro rebaixamento físico no local do efeito óptico, acompanhando o afresco e enriquecendo-o com “texturas”, torna-se difícil a percepção do artifício por quem está na nave mor. Fonte: Acervo do autor.

categorização; mas a categorização não fornece respostas a tudo, podendo levar a subcategorias intermináveis, especialmente quando os resultados analisados começam a ser considerados híbridos. Quando se fala em *perspectiva visual*, há que se ter em conta todo um *costume perspéctico* em que, quando se pinta arquiteturas “ilusórias”, sejam elas anamorfoses que alteram a percepção espacial, também se está fazendo arquitetura. Afinal, nossa apreensão espacial é física e visual em igual importância, e ambas atuam de maneira integrada. Talvez a melhor prova disso seja o que faz Bramante em Santa Maria presso San Satiro (Figura 2), criando um templo em cruz grega ao pintar uma anamorfose em perspectiva, na abside do altar-mor. Trata-se de pintura mural ou de arquitetura? Trata-se de ambos, um a serviço do outro.

4. *Símbolo e alegoria*. A alegoria, como observa João Adolfo Hansen (Cf. HANSEN, 2006), é uma forma de metáfora, ou seja, de um artifício de linguagem que constrói uma relação de equivalência entre dois valores semânticos distintos, para usar um no lugar do outro, de maneira indireta. Fundamentalmente diz “B” para significar “A”. O valor destes significados é cultural, solidificado ao longo dos tempos ou construído através do discurso.

Nas sociedades que se utilizaram das artes retóricas como meio de expressão, a alegoria se manifesta como um princípio formal das “retóricas das artes”, tanto por ser considerado elemento ornamentativo dos gêneros discursivos orais, desde os retores romanos, quanto por produzir formas de linguagem indiretas, que serviam a diferentes propósitos: promover associações ditas “engenhosas” entre tópicos de naturezas distintas; comover o receptor do discurso, por via da eloquência de alegorias consideradas “eficazes”; ocultar discursos, por meio de alegorias de interpretação mais difícil, capaz de ser entendida por seletos grupos sociais. Nesse universo que, como vemos, é bastante amplo, as alegorias classificam-se em graus de dificuldade interpretativa, que varia entre *alegorias brandas* e *alegorias totais*, o que exige atenção e prudência de quem as estude, além de uma aproximação bastante íntima de seu universo de produção, até porque muitas alegorias que, para nós, hoje são de difícil interpretação, poderiam não o ser para o público contemporâneo à sua produção, em função do universo que vigorava em sua contemporaneidade. E, se assim o for, todo o contexto de produção de uma obra muda substancialmente.

Se bem que presente durante toda a História da Arte europeia, o contexto de produção de *alegorias visuais* sofre profundas alterações na virada do Quatrocentos para o Quinhentos, com a progressiva constituição de culturas

cortesãs, que manifestavam grande interesse por doutrinas ocultistas ou “orientalizantes” que estavam chegando à Europa naqueles tempos, através de documentos em parte alheios àqueles círculos sociais, como livros de hieróglifos egípcios, até então indecifrados. Trata-se de um contexto pluralíssimo, que olha para hieróglifos egípcios, astrologia, filosofia platônica, a cabala judaica, e tantas outras fontes, construindo interpretações de mundo místicas e proféticas como, entre outras, nas doutrinas neoplatônicas de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Angelo Poliziano. A febre pelas “simbologias”, em pouco tempo, atrai a atenção das novas cortes italianas, permitindo a construção de discursos retóricos laudatórios a seus feitos militares, ou seus valores e nobreza.

A apreensão cortesã deste universo se constitui como apreensão erudita e até “capciosa” dos sistemas de simbologias: dentre as novas cortes italianas, muitas eram compostas por mercenários ou hábeis militares, déspotas de origem não-nobre segundo a ordem política medieval, e que estavam assumindo o comando de territórios importantes, especialmente na Península Itálica. Os discursos neoplatônicos atraem sua atenção, pois permitem a construção de uma nova ordem de natureza “mística” que habilitava sua nobiliarquia, inexistente na ordem unicamente cristã e hereditária estabelecida desde a Idade Média.

Este contexto tão amplo leva à produção de tratados que visam “regular” o discurso visual em sistemas representativos de alegorias por meio de imagens, tornando-se eles próprios *artis inveniendi*. Tais compêndios regularizam de maneira *formal* a produção de alegorias, permitindo uma legibilidade mais segura, ao passo que a metáfora vem organizada em *gêneros* representativos como o *emblema*, a *empresa/divisa* ou as alegorias “formatadas” na *Iconologia*.

Este processo é uma espécie de “institucionalização” dos símbolos em sistemas alegóricos, o que desperta a necessidade, aqui, de se aclarar a diferenciação entre *símbolo* e *alegoria*: ao passo que o símbolo contém significação metafórica fechada e direta em si próprio, a alegoria se trata de uma construção que articula diferentes símbolos gerando múltiplos significados, a fim de construir uma “metáfora composta”, com possibilidades de interpretação mais amplas. Devido à dificuldade de interpretação das alegorias propostas (isto é, devido à possível variedade de interpretação das metáforas expostas), os elementos compositivos alegóricos começaram a ser, concomitantemente, divididos em gêneros/sistemas representativos, que autorizam ou desautorizam, geralmente pelo costume, certos lugares-comuns interpretativos. Porém, note-se que, de acordo com o sistema representativo em que se insere, o elemento simbólico também pode sofrer alteração de significado na leitura final da alegoria, como observa Hansen quando reporta as instruções de um dos tratadistas sobre o tema:

[...]. Rengifo diz que, na composição de emblemas, as figuras são extraídas dos próprios efeitos que se pretende figurar: a imagem da Tocha incendiada, que fica mais acesa quando é inclinada, significa “humildade”, dando a entender que a virtude mais se fortalece quanto mais se humilha. Invertida, faz a cera apagar o fogo, significando “leviandade”. De modo análogo, a imagem da “mosca”, em emblemas e na pintura do século 17 significa apenas “mosca” pousada numa [sic] fruto de um bodegón ou “natureza morta”; pintada como elemento de uma composição do gênero *vanitas*, significa “decomposição” e “morte”; e,

usada sozinha, por exemplo, numa divisa, num emblema ou numa inscrição irônica que se envia para alguém, significa “falta de vergonha”. (HANSEN, 2013, p. 50)

⁵ Até porque, muitos papas durante o Quinhentos e Seiscentos eram justamente oriundos das novas famílias importantes italianas, como o caso dos Medici (Florença) ou ainda dos Pamphili (Roma)

Como se vê, os elementos “tocha” e “mosca” possuem diferentes significações de acordo com a posição/contexto em que são representados, o que denota estas engenhosas articulações entre símbolos, que produzem significações compostas e distintas.

É interessante observar, também, que o contexto de surgimento e difusão deste costume quinhentista é o das culturas cortesãs, intimamente ligado a doutrinas políticas maquiavélicas, rechaçadas pelos princípios da Razão de Estado Católica da qual pertenciam as grandes monarquias europeias. No entanto, as culturas cortesãs italianas, como bem se sabe, serão admitidas nas grandes cortes

europeias como padrões sociais e de representação nobiliárquica, especialmente no Seiscentos. Auxiliados por esta condição, os novos sistemas de representação artística passam também a ser aceitos nas grandes monarquias, e também são incluídos nos projetos contrarreformistas do Vaticano, já que muitos desses sistemas representativos visam a figurar vícios e virtudes de maneira eficaz e conveniente⁵. A sutileza consiste em: o que antes se destinava a edificar o perfeito Gentil-Homem passa também a edificar, de maneira específica, o fiel católico e as virtudes dos dogmas religiosos.

Vale lembrar, também, que esta análise diz respeito exclusivamente ao desenvolvimento *formal* das alegorias, dentro de *sistemas de representação*. Ou seja, nesse contexto, seu surgimento e difusão está ligado antes às pequenas cortes italianas, do que às políticas católicas e grandes monarquias; o uso de metáforas em discursos retóricos, no entanto, é um costume comum na Europa desde sempre, como já dito. Aliás, poder-se-ia dizer que a metáfora é também um dos pilares das religiões semitas e, sobretudo, do cristianismo, a demonstrar-se pelas interpretações alegóricas de temas bíblicos e pelo modo como os ensinamentos de Cristo são propagados no Evangelho. Em essência o próprio ato fundamental da liturgia cristã, a eucaristia, tem sua razão de ser baseada na metáfora.

Em virtude do espaço, este texto se limita a analisar apenas dois destes gêneros representativos:

O primeiro se trata do *emblema*, que começa a aparecer em 1531 na coletânea intitulada *Emblemata*, feita por Andrea Alciato. Inicialmente tratava-se de pequenos poemas sobre vícios e virtudes que, em edições posteriores, têm a adição de gravuras, segundo proposta do editor (Figura 3).



Figura 3: Alciato, Emblema 150 (“Mutuum auxilium”). Note-se a clara estrutura: Mote (título); Corpo (gravura); Alma (epigrama). O texto diz: “O coxo é carregado sobre os ombros do cego / E, como troca por esta aliança, tem os olhos deste. / Quando falta algo a um dos dois, então a concórdia socorre a ambos: / Um empresta seus olhos, o outro empresta seus pés.” (Se agradece a tradução de Luiz Armando Bagolim). Fonte: Biblioteca IEB-USP.

Esta nova configuração se consagra como uma estrutura para o *emblema*, que passa a ser identificado como composto de Mote, Corpo e Alma, ou seja: título, figura e texto/epigrama. Esse sistema destina-se a proferir sentenças moralizantes e didascálicas, onde imagem e texto são *interdependentes* e igualmente válidas: Como a figura é uma definição ilustrada da mesma coisa que o texto diz, e o mote é o que as nomeia, é possível compor um emblema inteligível com apenas um ou dois destes termos. A leitura da mensagem, ainda assim, é sempre feita de maneira conjunta entre mais de um deles.

Esta estrutura pode ser usada analogamente em outros gêneros artísticos, a exemplo da pintura: a inscrição de um provérbio em um quadro pode ser lida como o Mote do emblema (quadro), como no caso do tríptico *O jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch que, quando fechado, figura Deus apontando a mão para a esfera terrena, acompanhado da inscrição *ipse dixit et facta s(ou)nt / ipse mandavit et creata s(ou)nt*⁶. As imagens isoladamente abrem margem a diversas hipóteses, mas a adição do Mote remete este *emblema pintado* à criação do mundo, introduzindo os discursos sobre vícios e virtudes que irão se desenvolver no tríptico quando aberto. Outro bom exemplo de emblema está na gravura *Melancolia* de Dürer, uma alegoria dos próprios artífices, espíritos saturninos inclinados ao engenho e à produção artística; de modo análogo, ou “transposto”, também ocorre na arquitetura, onde a indicação do orago de uma capela no frontispício do edifício também funciona como o Mote para o discurso retórico que se desenvolve em seu interior.

Outro desses gêneros seria a *divisa/empresa*, o que hoje se costuma associar de maneira simplória ao “brasão” ou “heráldica”, por vir figurado em um campo que, em origem, já foi um escudo. O gênero se conforma durante o séc. 16, sendo comumente chamado *divisa*, passando a ser reconhecido como *empresa* durante o séc. 17. *Divisa* vem do verbo “divisar”, que remete à disposição de elementos dividindo o campo de representação (bandeira ou escudo) na arte heráldica. O gênero também lida com as definições alegóricas de “corpo” e “alma”, através da relação entre imagem e sentença (provérbio), porém de maneira mais específica que no *emblema*: a operação mental que o leitor deve fazer para interpretar esta alegoria se dá de maneira conjunta entre seus elementos, já que quase todos são metafóricos por si só. Novamente, Hansen:

Observa-se, deste modo, que a imagem é pensada como discurso e vice-versa. O leitor/espectador de divisas vê-se, assim, às voltas com duas metáforas – uma visual, e outra verbal – cuja relação, que tem de efetuar para interpretar o que lê/vê, é alegórica: o visual tem tradução discursiva e o verbal, tradução visual. (HANSEN, 2006, p. 195)

Quando se diz que a *divisa/empresa* se constitui a partir do Quinhentos, refere-se ao fato de sua estrutura começar a ser melhor definida desde então. No entanto, as operações alegóricas e os resultados formais deste gênero são antiquíssimos, como se observa pela própria arte heráldica. Por exemplo, a *divisa* da ordem dos carmelitas pode se inserir neste contexto, inclusive por oferecer uma alegoria mais “branda” daquilo que designa. Ainda que sofra variações quanto ao desenho de elementos representativos, fundamentalmente o seu campo é dividido em dois por um elemento ascendente; no topo dele, uma cruz; acima dele e aos lados da cruz, duas estrelas; no campo inferior, outra estrela; contrapostos à doutrina daquela ordem, é possível identificar que estes elementos celebram o Monte Carmelo, local onde desde o séc. 12

⁶ “Ele o disse, e tudo foi feito; Ele o mandou e tudo foi criado” (Gênesis, 1:1).

reúnem-se os Carmelitas no culto a Nossa Senhora (o elemento ascendente e a cruz são visualmente associados àquela formação geográfica). A estrela que está no campo inferior, no plano do Monte, denota a própria Virgem, e as estrelas que estão no campo superior, possivelmente um campo “celeste”, os profetas Elias e Eliseu, que mais antigamente protagonizam o Carmelo como local sagrado, nos textos bíblicos, e profetizaram a vinda de Maria. Trata-se de uma alegoria branda, de fácil entendimento e rápida identificação com a Ordem, e é essa uma das razões de ser muitíssimo usada nos frontispícios carmelitas do Brasil colonial, por exemplo (Figura 4).

Além destas observações pontuais, convém notar outros preceitos reguladores das *divisas*, igualmente úteis a nossos estudos. Paolo Giovio, em seu *Dialogo delle imprese militari et amorose [...]* (1557), observa cinco condições para se fazer uma boa *impresa*: (1) que tenha justa proporção entre Alma e Corpo; (2) que não seja obscura demais, nem muito facilmente inteligível; (3) que tenha bela forma, e que se faça muito alegre, figurando-se “estrelas, Sóis, Luas, fogo, água, árvores verdejantes, instrumentos mecânicos, animais bizarros & pássaros fantásticos”; (4) que não requeira forma humana; (5) que o Mote seja a Alma do Corpo, e que quem o escreva fale preferencialmente idioma diverso de quem compôs o Corpo, porque assim se garante certo grau de obscuridade;



Figura 4: Pórtico carmelita na Praça Minas Gerais - Mariana (MG). A composição é enriquecida com elementos do costume de fins do Setecentos, como as *rocailles*. Ainda assim, evidencia a *divisa* carmelita. Fonte: Acervo do autor.



Figura 5: Pórtico franciscano na Praça Minas Gerais - Mariana (MG). A proeminente cártula em latim pode evidenciar certa erudição da Irmandade, ao passo que os elementos simbólicos acima ordenam-se de forma alegórica promovendo uma leitura visual bastante evidente para o repertório da época, ainda que engenhosa. Fonte: Acervo do autor.

ainda, que o Mote seja breve, e que sua junção com o corpo seja constante e essencial para o gênero (GIOVIO, 1559, p. 9).

Esta prescrição oferece uma boa ideia do que se poderia entender visualmente por *empresa/divisa* no séc. 16. Note-se a necessidade de se construir uma alegoria *moderada*, ou seja, de interpretação nem branda e nem hermética (item 2), o que seleciona em parte o público a quem se destina determinado discurso, além da necessidade explícita de se representar símbolos de maneira figurativa (item 3).

Por sua vez, o item 4 é colocado de forma capciosa: “que não se requeira forma humana”. Giovio não proíbe a representação humana e sim, como se verifica em muitas *empresas*, autoriza a representação humana por via da *sinédoque*, ou seja, a representação do todo pela parte. Nas *empresas* jamais veremos uma representação total da figura humana, e sim de partes dela: uma perna, um braço, olho etc. Curiosamente, as *empresas* das Ordens de São Francisco de Assis obedecem rigorosamente a estas regras, tornando-se também “identidades visuais” marcantes. Em Mariana (MG) é possível ver esta *empresa* na *Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis* e na *Capela da Arquiconfraria do cordão de S. Francisco de Assis*. A *empresa* associa as chagas de Cristo aos estigmas de São Francisco de variadas formas, inclusive utilizando o braço nu como denotativo de Cristo, junto ao braço vestido por um manto, denotativo do santo (ambos com chagas em suas palmas). Note-se que a disposição dos elementos não é sempre idêntica, ainda que sejam os mesmos (Cruz, braço nu com chagas e braço vestido com chagas). Na capela da Arquiconfraria ambos os braços aparecem lado a lado, obliquamente, à frente de uma cruz; na capela vizinha ao Carmo (Figura 5), são dispostos de maneira complexa e engenhosa: Acima de tudo, uma cruz; logo abaixo, os mesmos braços; abaixo deles, porém, a *empresa* já configura-se em *divisa*, com o campo de um escudo dividido em dois, e delimitado por uma corda que se enlaça: à esquerda, as cinco chagas que são ao mesmo tempo as de Cristo e as que milagrosamente reaparecem em São Francisco; à direita, as armas de Portugal⁷.

A associação entre esta Ordem e o Reino se dá de maneira engenhosíssima e extremamente eloquente: o lado esquerdo representa as chagas de Cristo, que reaparecem para São Francisco na forma de cinco estigmas; o lado direito mostra as armas de Portugal, cujo centro é justamente cinco escudetes azuis besantados com cinco pontos prateados, elemento que, por si só, alegoriza a tradição oral da Batalha de Ourique, na qual Cristo teria aparecido a D. Afonso Henriques prometendo-lhe vitória caso adotasse por armas as suas Chagas.

A disposição dos elementos simbólicos nos permite algumas leituras (bem como a hipótese de que pertenceriam a determinado gênero representativo ou visual, como a *divisa*). Observa-se, por fim, uma clara relação de correspondência entre os estigmas franciscanos e a *divisa* de Portugal (escudetes azuis), neste caso. Esta relação não é “forçosa”, mas sim, conveniente, ao se dispor lado a lado simbologias que autonomamente já possuem significação ligada aos cinco estigmas de Cristo. Ou seja: aquilo que é figurado em um lado espelha moralmente aquilo que é figurado de outro; a novidade é que ambos são enlaçados pela corda, a figurar uma ideia de harmonia entre os terceiros franciscanos e o Reino, manifestação vitoriosa de Cristo para a irmandade e para o império português, enlaçados em perfeita comunhão. Esta alegoria é o Mote para a leitura do restante do edifício.

⁷ Convém notar que este universo era realmente difundido. Em um “dicionário” editado em Portugal no início do Setecentos, vemos um extenso verbete para o termo *divisa*, que cita todos os pontos sobre os quais a tratadística discorre, enriquecendo-os com exemplos de *divisas* famosas feitas em Portugal e na Europa; cita também o tratado de Emanuele Tesauro (“Manoel Tesauro”) sobre as agudezas, e os mesmos cinco pontos enunciados por Giovio, além de evocar autoridades como Platão e Cícero. Cf. BLUTEAU, 1712-13, v. 3, pp. 264-266.

A composição termina com uma cártula em latim, que registra o início da construção (1763), o orago e as respectivas hierarquias: o papa Clemente XIV, rei D. José I e o bispo D. Manuel da Cruz. Pode-se especular se não há, de alguma forma, certa identificação destes franciscanos com classes sociais mais abastadas em relação aos carmelitas, por exemplo, em função do uso do latim e da complexidade de sua *divisa*, em comparação com uma *divisa* mais “direta” dos carmelitas.

Espera-se, com este texto, demonstrar como são variadas as formas de construção e representação de ideias artísticas no universo cultural ao qual pertence nosso objeto de estudo, e que o reconhecimento de certas estruturas linguísticas (no caso, linguagens visuais) pode auxiliar a leitura destes documentos.

Em meio a tantos formalismos equivocados, conceitos historiográficos anacrônicos, e ao próprio esquecimento desta tradição representativa, fica difícil entender a gênese destas artes, e quase impossível a sua leitura. É certo que o trabalho de reconstituição destes preceitos tange apenas uma fração de um vasto universo que se solidificou por séculos, e o que aqui se discorreu é muito menos que isso. Mais do que instruir o leitor, o objetivo deste texto é chamar a atenção do historiador da arte e da arquitetura para a necessidade de uma leitura mais coeva e integrada de nossos remanescentes históricos, capaz de abranger os variados gêneros artísticos como um todo, entendendo-os como formas de linguagem e, em alguns períodos da História, formas muito análogas às linguagens discursivas. Afinal, talvez nem sempre tenha sido muito grande a distância entre o contexto de uma peça musical, um edifício arquitetônico, ou mesmo um sermão do Padre Vieira.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2013. 360 p.
- BERNHARD, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*. C. 1657.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português, e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Ifagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Metereologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithoogico, poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Rustico, Romano; Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico, autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a el rey de Portugal, D. João V. pelo padre Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa*. Coimbra: 1712-13.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder* (Irmandades leigas e política Colonizadora em minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.
- COUTO, Mateus do. *Tractado de Architectura que leo o Mestre, e Architecto Matheus do Couto o velho. No anno de 1631*. Microfilme de manuscrito, 1631.
- GIOVIO, Paolo. *Dialogo delle imprese militari et amorose (1557)* di monsignor Giovio Vescovo di Nocera; con un Ragionamento di Messer Ludouico Domenichi, del medesimo soggetto. Con la tavola. In Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559. Con Priuilegio del Rè.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista chilena de literatura*. n. 85, nov. 2013. p. 43-73. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/30184/31945>>. Acesso em: 05 jan. 2015.
- HANSEN, João Adolfo. Ler & ver: pressupostos da representação colonial. *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Annablume, 2009.
- HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial*. *Revista de crítica literária latinoamericana*. 1997.
- HERSEY, George L. *Architecture and geometry in the age of the Baroque*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS*: Minas gerais. Módulo 2 – Região de Mariana. V. 6 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Rio de Janeiro, set. 1988.
- MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali guerrieri, et amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che faranno per breui Episodij frà i canti senza gesto*. Veneza: Alessandro Vincenti, 1638.
- RIPA, Cesare. *Iconologia o vero Descrittioni dell'Imagini Universali (1593). Cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni umane*. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti M. D.XCIII Com Privilegio Et com Licenza de'Superiori.
- VIEIRA, Antônio (1655). "Sermão da Sexagésima". In: *Sermões I*. São Paulo: Edições Loyola, 2008. p. 13-32.
- WITTKOWER, Rudolf (1962). *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*. Trento: Einaudi, 2010.
- ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Portadas, alegorias, emblemas. In: *Imágenes de la perspectiva*. Madri: Siruela, 1996.

Nota do Editor

Data de submissão: Janeiro 2015

Aprovação: Julho 2015

Benjamim Saviani

Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Possui experiência acadêmica em restauro arquitetônico - *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* – Madri e *Università degli Studi* – Florença. Atualmente atua como gerente de Projetos, com ênfase em levantamento arquitetônico e restauro, no Instituto Pedra (2014). Iniciou-se na pesquisa em História da Arte através de projeto financiado pela Fapesp, sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAUUSP), com o trabalho "Mafai e Scipione: a *Scuola Romana di Pittura* no MAC-USP" (2011), resultando em artigo homônimo publicado pela revista "Ars" v. 10, n. 19 (CAP/ECA-USP, 2012), vindo a colaborar com a mostra de curadoria da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, intitulada "Classicismo, Realismo e Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras", no MACUSP. Rua Dona Veridiana, 107, ap. 82, Santa Cecília 01238-010 - São Paulo, SP, Brasil (11) 976-989-752 b.saviani@gmail.com