

Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard é vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

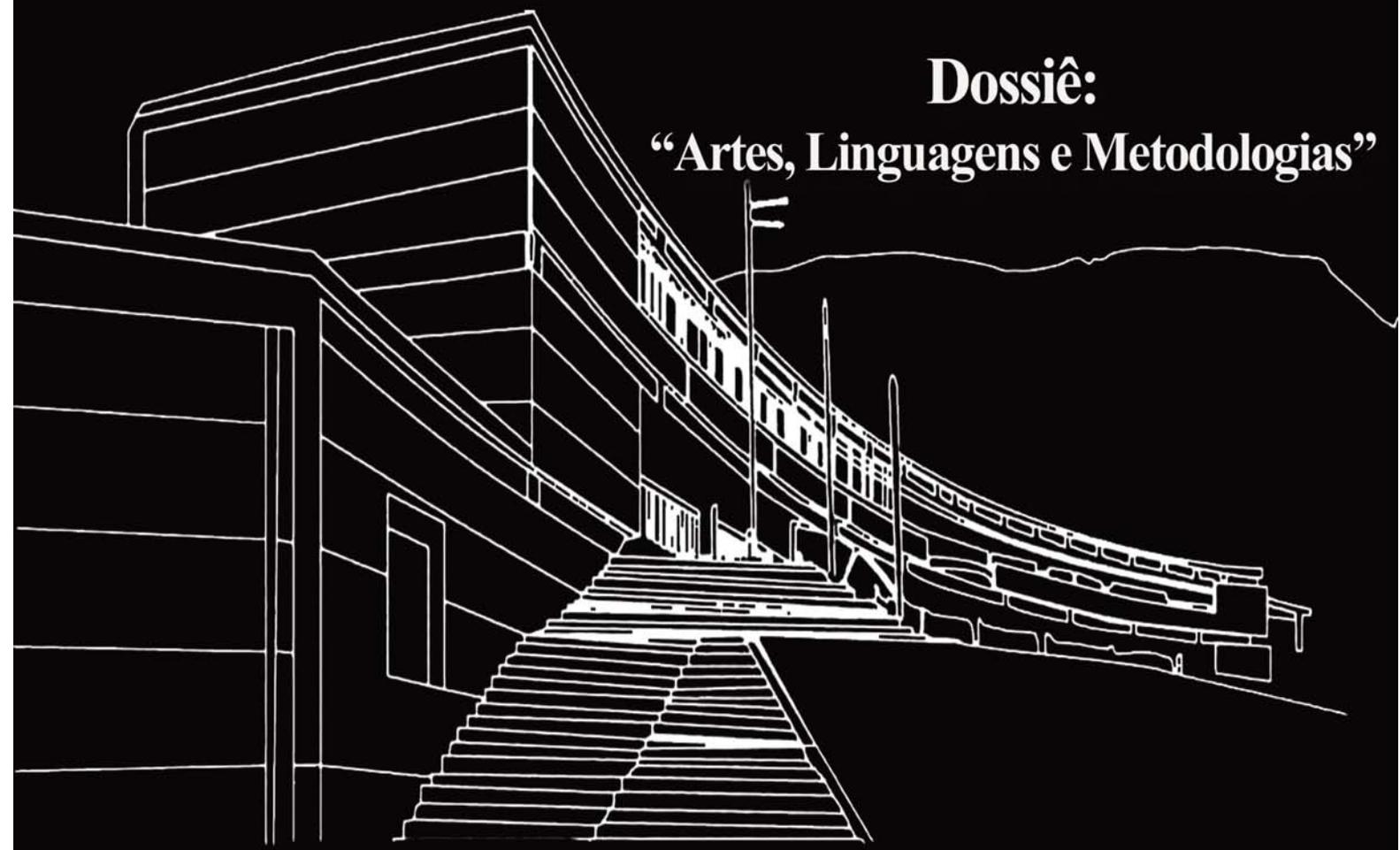
# Linguagens na Artes

ISSN: 2675-8741

Belo Horizonte, vol.1 , n.º 1, Janeiro/Julho de 2020 - <http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes>

**Dossiê:**

**“Artes, Linguagens e Metodologias”**



## Reitora

Lavinia Rosa Rodrigues

## Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

## Chefe de Gabinete

Jander Silva

## Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

## Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

## Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

## Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

## Escola Guignard/UEMG

## Diretor

Adriano Célio Gomide

## Vice-diretor

Lorena D'Arc Menezes de Oliveira

## Revista Linguagens nas Artes – Ano 1 – Número 1 – janeiro/julho 2020

ISSN: 2675-8741

## Sobre o Periódico

<http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/about>

## Correio eletrônico

E-mail: [revista.linguagens@uemg.br](mailto:revista.linguagens@uemg.br); [linguagensnasartes@gmail.com](mailto:linguagensnasartes@gmail.com)

## Diagramação/CAPA

Rangel Cerceau Netto

## EdUEMG

### Contato Editora:

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG – Rod. Papa João Paulo II 4143 Serra Verde BH – MG CEP: 31630-902 Ed. Minas - 8º andar Tel 31 3916-9080

## Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

## Editor Chefe

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

### Contato Editor:

Dr. Rangel Cerceau Netto  
Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG  
Rua Ascânio Burlamarque, 540 Mangabeiras - Belo Horizonte - MG - CEP: 30315-030  
• Telefone:(31) 3194 9300 • Fax:(31) 3194-9303

Telefone: 31 3194 9300

E-mail: [rangel.netto@uemg.br](mailto:rangel.netto@uemg.br)

## Editores Adjuntos

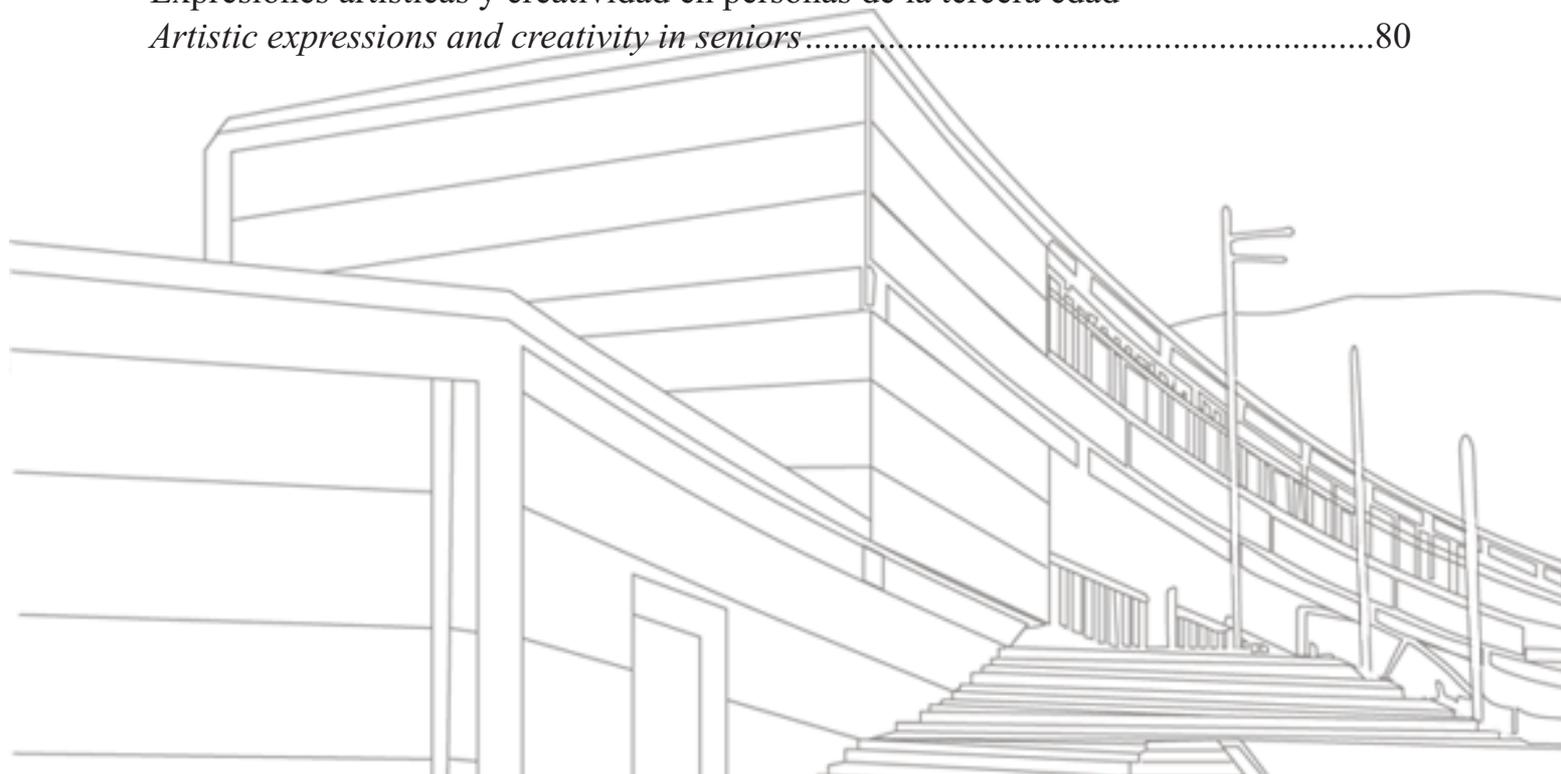
Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

## Conselho Editorial

Dr. Alfredo Jose Morales Martinez, Universidad de Sevilla -US, Espanha  
Dr. André Cabral Honor, Universidade de Brasília -UNB, Brasil  
Dr. Francisco Javier Navarro de Zuñiga, Universidad Complutense de Madrid - UCM, Espanha  
Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho, Universidade do Minho -UM, Portugal  
Dr. Magno Moraes Mello, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil  
Dr. Marcos César de Senna Hill, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil  
Dr. Marcos Tognon, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil  
Dra. Maria Mercedes Fernandez Martin, Universidad de Sevilla-US, Espanha  
Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo, Universidade de Castilla-La Mancha. UCLM, Espanha  
Dr. René Lommez Gomes, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Brasil  
Dra. Sabrina Mara Sant Anna, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Brasil  
Dra. Sara Fuentes Lázaro, Universidad a distancia de Madrid -UDIMA, Espanha

## Sumário

Editorial .....	05
Dossiê: Artes, Linguagens e Metodologia	
Os sons das imagens: reflexões teórico-metodológicas acerca de iconografia, música e história. <i>The sounds of images: theoretical and methodological reflections on iconography, music and history.</i> .....	9
Polímatas .....	19
<i>Polymaths</i>	
As Representações do Cristo Jovem na Iconografia Paleocristã <i>The Representations of the Young Christ in Paleocristan Iconography</i> .....	27
Francisco de Holanda e o Conceito de “Pintura Animante” <i>Francisco de Holanda and the Concept of “Ensouling Painting”</i> .....	44
O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaide: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG <i>The Baroque and Rococo of Manoel da Costa Athaide: the lining of the nave of the Chapel of the Order of Saint Francis of Penance in Ouro Preto, MG</i> .....	53
Expresiones artísticas y creatividad en personas de la tercera edad <i>Artistic expressions and creativity in seniors</i> .....	80



## **Agradecimento aos Avaliadores:**

O periódico Linguagens nas Artes é grato aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos a nossa Editoria. A participação voluntária de autores, conselho e avaliadores foi essencial para os procedimentos de editoria. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a publicação dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)  
Daniel Barbo (USP)  
Fabrício Vinhas Manini Angelo (UFMG)  
Igor Bruno Cavalcante dos Santos (UFOP)  
Magno Moraes Mello (UFMG)  
Marco Antonio Silva (PBH/UNIBH)  
Mateus Alves Silva (UNICAMP)  
Nelson Souza Soares(UFMG)  
Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (UEMG)  
Rangel Cerceau Netto (UNIBH)  
Raul Amaro de Oliveira Lanari (UNESCO/UFMG)  
Renata Gomes (UFMG)  
Renato da Silva Dias (UNIMONTES)  
Solange Maria Moreira Campos (UNIBH)  
Sonia Salgado Labouriau (UFRGS/UEMG)



## EDITORIAL

Estamos felizes, pois iniciamos o nosso trabalho editorial em um momento de comemoração pelos 30 anos da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, em especial pela viabilização do periódico através do PROEX, a nossa “agência de fomento” de projetos de extensão. É com satisfação e muito trabalho que inauguramos a primeira edição do periódico Linguagens nas Artes. A revista recebe apoio da Editora UEMG e está vinculada institucionalmente à Escola Guignard e ao Curso de Artes Plásticas. O periódico publica edições semestrais e recebe materiais em fluxo contínuo nas seguintes seções: artigos de dossiês temáticos, artigos livres, resenhas, entrevistas e relatos de experiência em performance, exposições, curadorias, concertos musicais entre outras contribuições que tenham conexões com as artes.

As áreas de atuação preferenciais constituem as linguagens artísticas no campo da pintura, do desenho, da gravura, da fotografia, da arquitetura, da moda, da literatura, da escultura, da decoração, do paisagismo, da performance, da instalação, do cinema, da música, do teatro entre outras formas de expressões que se desenvolvem em direções interdisciplinares. O objetivo do periódico é publicar contribuições inéditas e originais, preferencialmente, textos resultantes dos trabalhos de artistas, pesquisadores, docentes e discentes de diferentes vínculos institucionais.

Hoje, devido à grande demanda pela divulgação de trabalhos acadêmicos no campo das Artes Plásticas, a Revista se apresenta como mais um espaço de auxílio, divulgação e debate de pesquisas científicas multidisciplinares que envolvem as linguagens artísticas em suas mais diversas experimentações. Aliás, valoriza-se a publicação de contribuições de diferentes linguagens que se fundamentam nas mediações discursivas do campo do ensino de artes e das artes visuais e plásticas em perspectiva interdisciplinar. Assim, o referido periódico tem por objetivo proporcionar um espaço de divulgação e debate de trabalhos acadêmicos envolvendo a área das artes e de suas diferentes linguagens em conexões com outros campos de conhecimento como os filosóficos, os históricos, os antropológicos, os sociológicos e os linguísticos.

Entre as experiências mais novas devem ser lembradas, com destaque, os intercursos entre o estudo da cultura e das linguagens com a própria dimensão das artes. É crescente o número de artistas/intelectuais que fazem esses vínculos e que constroem seus objetos e seus argumentos nesse campo inter e pluridisciplinar. Assim, a referida Revista contribui para a formação de capital humano no campo das Artes Plásticas e de outras linguagens ar-

tísticas, principalmente no que se refere aos estudos socioculturais e à reflexão crítica sobre a produção artística. Enfim, constitui missão do periódico estimular a reflexão teórica e a dimensão prática sobre a produção artística e, sobretudo, divulgar resultados de pesquisas, valorizando a economia criativa de artistas, curadores, críticos e historiadores entre outros profissionais das artes e das linguagens.

Inauguramos a revista com o Dossiê: Artes, Linguagens e Metodologias, na intenção de problematizar a seguinte questão dentre várias outras desse imenso campo de trabalho: em que medida novos elementos interpretativos e metodológicos ajudam no ensino das artes? Constitui um dos pontos que justifica essa indagação a proposta de leitura iconográfica das imagens, pois as inserções de novas metodologias de abordagens são premissas fundamentais para a formação dos futuros profissionais das artes, seja para a formação do artista, seja para a pesquisa e o ensino (básico ou universitário). Preparar um futuro profissional a fim de incorporar métodos interpretativos para o ensino de artes constitui um fator primordial para o desenvolvimento dos profissionais desse campo de pesquisa.

Um grande desafio que hoje se apresenta aos profissionais das artes e da cultura diz respeito às possibilidades de exploração das fontes iconográficas e, conseqüentemente, aos métodos utilizados para a leitura de imagens. Nesse aspecto, abre-se aos estudiosos das artes aquilo que o historiador da cultura Roger Chartier definiu como possibilidade para se pensar as formas de recepção das imagens e, conseqüentemente, de seu tempo de produção. Assim para analisar as relações entre as imagens é necessário considerar que as formas de tradução e de interpretação das culturas, se estabelecem a partir dos diversos “filtros” culturais presentes em cada contexto de confecção e/ou de recepção delas.

As artes têm atraído um número cada vez maior de simpatizantes de outras áreas do conhecimento. Assim, torna-se cada vez mais necessário refletir sobre a ampliação do estudo e do seu ensino através de novos elementos interpretativos que envolvam concepções conceituais e abordagens teóricas e práticas, ou seja, entre os modos de se pensar e as maneiras de se fazer arte. Atualmente, os estudos atingem um largo escopo temático e temporal e vêm estabelecendo diálogos profícuos com várias outras áreas do conhecimento. O nosso entusiasmo vem das contribuições que recebemos de artistas e de pesquisadores, o que é simbólico para a etapa inicial do periódico. O primeiro artigo “Os sons das imagens: reflexões teórico-metodológicas acerca de iconografia, música e história”, do professor Loque Arcanjo Júnior, sintetiza a proposta do Dossiê no que tange às possibilidades metodológicas de relacionar linguagens distintas como o estudo da música por meio das representações iconografias do nosso referencial imagético. Assim, o autor analisa como as

imagens representavam diversas formas de invenção e de reinvenção das identidades musicais com a nossa nacionalidade.

Na mesma dimensão das possibilidades teóricas de análises, o manuscrito “Polímatas”, do artista e professor Francesco Napoli, aproxima a reflexão filosófica com a arte contemporânea. Napoli propõe a ideia segundo a qual o artista contemporâneo é um potencial “polímata”. Assim, a partir da perspectiva de que arte e vida se fundem numa complexidade dinâmica e singular, a abrangência do termo “polímata” apresenta-se como uma analogia conceitual que permite diversas possibilidades de aproximações interpretativas. Afinal, os artistas contemporâneos pertencem a diversos territórios artísticos, operando com diferentes técnicas e proporcionando uma exposição com um grande número de obras.

A terceira contribuição, do Professor Claudio Monteiro Duarte, retoma o período da Antiguidade para analisar a iconografia de Cristo na arte paleocristã. O autor busca contextualizar as representações no processo de transformação da figura de Cristo, desde os símbolos gráficos e zoomórficos até as composições triunfais do final do século IV. A abordagem de Monteiro é uma ressignificação de nosso tempo para interpretações da antiguidade eremita, o que desde já reflete a visão contemporânea sobre a história da arte e dos conceitos tão caros aos artistas. O seu texto relaciona-se intrinsecamente ao campo das artes e dos artistas, pois é a partir da aplicação do sociólogo francês Pierre Bourdieu e de seu conceito de habitus enquanto campo de experiência que o estudo de Monteiro estabelece significados na historiografia da arte nos dias atuais.

Na mesma dimensão do estudo anterior, a quarta contribuição “Francisco de Holanda e o conceito de Pintura Animante”, do pesquisador Thainan Noronha de Andrade, estabelece a influência da Antiguidade no pensamento dos teóricos da arte no século XV e XVI. Nesse contexto, o autor elenca como a “teoria das expressões” estabeleceu pontos de contato nas influências artísticas e filosóficas do tratadista Francisco de Holanda. A propósito, o manuscrito estabelece uma releitura sobre a arte ocidental por meio de uma visão contemporânea das influências do belo e das perspectivas neoplatônicas no pensamento do ocidente.

O penúltimo artigo, “O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG”, da pesquisadora Cenise Maria de Oliveira Monteiro, retrata o estudo da circulação de técnicas de quadratura e de falsa arquitetura que se tornaram mundializadas entre Europa e América durante o período moderno. Nesse contexto, valoriza-se a perspectiva da circulação entre o global e o local por meio da análise da pintura barroca e rococó das pinturas de teto de Ma-

noel da Costa Athaíde.

Para finalizar o dossiê, os professores Rafael Sumozas, Carolina Baeza e Pedro Sanchez Escobedo assinam a contribuição hispano-americana de um projeto coletivo de artes plásticas que envolve o Grupo Interinstitucional de Investigação em Pedagogias Culturais. O artigo é um relato da experiência da aplicação de técnicas no desenvolvimento de expressões artísticas e na criatividade em pessoas da Terceira Idade com mobilidade reduzida. A contribuição encaixa-se nas pesquisas e no desenvolvimento de metodologias de experimentação em arte, com o desenvolvimento de oficinas em ateliês e práticas pedagógicas aplicadas em grupos populacionais preestabelecidos.

As contribuições que compõem este dossiê deixam clara a multiplicidade de enfoques que entrecruzam o campo das artes plásticas. Esperamos que o leitor desfrute de análises realizadas por artistas e pesquisadores dedicados a seus estudos. São textos, contudo, que apresentam resultados de pesquisas atuais e reflexões instigantes. Portanto, se, ao final da leitura, restar ao leitor interesse em aprofundar seus estudos sobre o campo das artes, o nosso objetivo terá sido cumprido. Afinal, a arte tem o seu caráter manifesto e os artista e os pesquisadores desse campo constituem também um determinado grupo de pessoas que querem colocar suas ideias em uso, persuadir, propagar e transformar o mundo ao seu redor por meio da arte.

Oxalá e vida longa ao periódico Linguagens nas Artes!

Rangel Cerceau Netto

Organizador do Dossiê e Editor Chefe da Revista Linguagens Nas Artes

## Os sons das imagens: reflexões teórico-metodológicas acerca de iconografia, música e história.

### *The sounds of images: theoretical and methodological reflections on iconography, music and history.*

*Loque Arcanjo Junior*

Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/ESMU

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

[arcanjo.loque@gmail.com](mailto:arcanjo.loque@gmail.com)

Recebido em: 22/09/2019 – Aceito em 13/12/2019

**Resumo:** O artigo propõe observar a construção de imagens e de representações iconográficas no que tange a música sobre o Novo Mundo elaboradas por diversos viajantes estrangeiros. Hoje em dia, estas representações se mostram documentos importantes para a interpretação de diversos aspectos musicais e históricos dos grupos, das práticas e das sociedades representadas nesta produção. Desde Hans Staden, passando por Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix e Martius, Rugendas, Eckhout, Debret e Carlos Julião, as representações iconográficas sobre o Brasil circularam, construíram e dialogaram com imaginários sobre o cotidiano, sobre as práticas culturais, modos de viver e sobre diversos elementos que constituíram identidades relacionadas aos mais variados aspectos da cultura nacional que passara a se constituir a partir do século XIX.

**Palavra Chaves:** metodologia, Iconografia, viajantes, música.

**Abstract:** The article proposes to observe the construction of images and iconographic representations regarding the music about the New World elaborated by several foreign travelers. Nowadays, these representations are important documents for the interpretation of various musical and historical aspects of the groups, practices and societies represented in this production. From Hans Staden, through Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix and Martius, Rugendas, Eckhout, Debret and Carlos Julião, the iconographic representations of Brazil circulated, built and dialogued with imaginary about daily life, about cultural practices, ways of living and on various elements that constituted identities related to the most varied aspects of national culture that began to be formed from the nineteenth century.

**Keywords:** methodology, Iconography, travelers, music.

## Introdução

Do século XVI ao século XIX pode-se observar a construção de imagens e de representações iconográficas sobre o Novo Mundo elaboradas por diversos viajantes estrangeiros. Hoje em dia, estas representações se mostram documentos importantes para a interpretação de diversos aspectos históricos dos grupos, das práticas e das sociedades representadas nesta produção. Desde Hans Staden, passando por Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix e Martius, Rugendas, Eckhout, Debret e Carlos Julião, as representações iconográficas sobre o Brasil circularam, construíram e dialogaram com imaginários sobre o cotidiano, sobre as práticas culturais, modos de viver e sobre diversos elementos que constituíram identidades relacionadas aos mais variados aspectos da cultura nacional que passara a se constituir a partir do século XIX.<sup>1</sup>

Estas imagens representam diversas formas de invenção e reinvenção das identidades musicais e se referem aos aspectos históricos centrais da nacionalidade. Para analisar as relações entre as imagens e a história da música é necessário con-

<sup>1</sup>PAIVA, Eduardo França. História e Imagens. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

<sup>2</sup>BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org). Estudos luso-brasileiros em iconografia musical. Salvador: EDUFBA, 2015.

siderar que os elementos históricos dizem respeito às formas de tradução e interpretação das culturas, por meio dos diversos “filtros” culturais presentes em cada contexto de confecção imagens.

Tal fato tem desdobramentos concretos, durante os séculos XIX e XX, nas *epistemes* estabelecidas no trabalho musicológico brasileiro no qual a análise de construções e práticas musicais não inferiu seus procedimentos a partir de premissas analíticas de sistemas complexos da cultura.<sup>2</sup>

Neste sentido, o objetivo deste texto é articular uma reflexão teórico e metodológica sobre as produções iconográficas enquanto documentos imagéticos para o entendimento da história social da cultura brasileira, porém, com um fio condutor calcado na iconografia musical. Como exemplos desta produção no campo da musicologia atual, destaca-se os trabalhos Pablo Sotuyo Blanco. Numa mesma perspectiva, Andre Guerra Cotta, destacou a iconografia musical presente na obra de Jean Baptiste Debret que juntamente com a Missão Artística Francesa, o artista desembarcou no Brasil em 1816 e desenvolveu uma rica produção artística que se tornou objeto de pesquisa em diversos campos, tais como historiografia sobre a escravidão, ensino de história e história da arte. No caso da musicologia, Cotta analisa de forma crítica as produções do pintor francês que retrataram as práticas, os instrumentos, músicos e outros elementos musicais que compõe a narrativa iconográfica do artista.<sup>3</sup>

Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi outro viajante que produziu um rico material iconográfico sobre o Brasil em suas obras. Durante a primeira metade do século XIX, o artista alemão visitou as províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Mato Grosso e Espírito Santo retratando os costumes, os grupos étnicos e a geografia do Brasil. Em suas obras, encontra-se a descrição de práticas musicais, danças indígenas e paisagens brasileiras. Fontes já analisadas pela historiografia, mas que no caso da iconografia musical, trata-se de material a ser explorado em diálogo com a história da música.

Estes dois exemplos canônicos são regularmente apresentados como objeto de estudo para a história social da cultura brasileira. Observa-se a presença desta iconografia musical nas “histórias da música” canonizadas como referências para o ensino neste campo. Porém, nestas obras, estas imagens foram utilizadas como “ilustração” e não como iconografia a ser interpretada como documento para a busca de uma interpretação contextualizada da produção musical do contexto das obras.<sup>4</sup>

Na contramão desta perspectiva, André Guerra Cotta destaca que a musicologia histórica vem nos últimos anos acompanhando a mudança no conceito historiográfico de “documento”. Dentre estas mudanças, destacam-se a incorporação da música como patrimônio e a modernização das técnicas arquivísticas. O conceito de arquivologia musical passou a incorporar, atualmente, outras noções de documento que vão além dos manuscritos musicais. Novas fontes passaram a ser valorizadas pela musicologia e, deste modo, fonogramas, instrumentos musicais e a iconografia ampliaram as possibilidades para a pesquisa musicológica em diálogo interdisciplinar com a etnomusicologia e com a história da arte.<sup>5</sup>

É importante destacar que esta “virada metodológica” não se direciona apenas para a perspectiva do trabalho historiográfico. Ao discutir o ensino de música no Brasil, Paulo Castagna destaca a manutenção de uma perspectiva evolucionista e linear nos estudos da história da música brasileira. O autor afirma que nossas “histórias da música” são baseadas numa “história universal” caracterizada pela ausência de uma pro-

<sup>3</sup>COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIdIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. Anais da 13ª Conferência Internacional do RIdIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical. Salvador: EDUFBA, 2011.

<sup>4</sup>Como exemplo desta historiografia destaca-se os seguintes trabalhos: ALMEIDA, Renato. “História da Música Brasileira”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. KIEFER, Bruno. “História da Música Brasileira”. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982. MARIZ, Vasco. “História da Música no Brasil”. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: Brasília, 1981. MELLO, Guilherme de. “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. TINHORÃO, José Ramos. “A Deculturação da Música Indígena Brasileira”. Revista Brasileira de Cultura, nº 13, Conselho Federal de Cultura, 1972.

<sup>5</sup>COTTA, André Guerra. Arquivologia e Patrimônio musical. Salvador: Edfba, 2006.

<sup>6</sup>CASTAGNA, Paulo. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da História da Música no Brasil do nosso tempo. Revista Musicais, UFPA, 2015.

blematização que articule de forma crítica cultura e sociedade. Desta forma, o autor propõe uma mudança estrutural nos cursos de história da música nas universidades.<sup>6</sup>

Estes são alguns dos temas que passaram a ser foco de preocupação dos pesquisadores no campo da musicologia histórica e que em diálogo com as ciências sociais e com a história passaram a consolidar uma produção cada vez mais numerosa e rica para o estudo do papel da iconografia musical para os estudos musicológicos.

## Perspectivas historiográficas

Os estudos históricos que elegem a música como objeto de análise encontram uma série de dificuldades. A incorporação da música como tema para a pesquisa histórica está ligada ao momento pelo qual passa a disciplina desde fins da década de 1980. Este momento é caracterizado pela multiplicação dos objetos de pesquisa, especializações cada vez mais sofisticadas, uma produção abundante, e, neste mesmo período, os *Annales* reavaliaram o que sustentava seu projeto desde o início: a aliança com as Ciências Sociais. Este foi um tempo também marcado pela crise dos sistemas de interpretação da sociedade como o marxismo, o estruturalismo, o funcionalismo. Desta forma, “[...] a História teria que repensar os métodos, organizar uma nova articulação entre indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral”. A escrita da História, anteriormente caracterizada por uma narrativa ‘cifrada’, passaria a ser, após esta articulação, ‘demonstrativa’. Durante a chamada terceira fase da Escola dos *Annales*, situada entre os anos 1968 e 1988, constata-se uma crise de interdisciplinaridade, a qual, ainda hoje, é a orientação central da chamada *nouvelle histoire*.<sup>7</sup>

Chartier reavaliaria estas transformações em 1989, com seu artigo *Le monde comme representation*. Na concepção deste autor, as mutações da história não seriam produtos de uma crise das Ciências Sociais. Para o historiador francês, as mutações da história nos últimos anos estão ligadas a um distanciamento dos princípios de inteligibilidade que comandaram a *nouvelle histoire* desde a sua origem: renunciou-se à descrição da totalidade social, à história global, ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante; renunciou-se à primazia do corte social para dar conta do cultural, passando-se de uma história social da cultura a uma história cultural do social.<sup>8</sup>

As relações entre História e Ciências Sociais tomariam, assim, uma nova direção. Esta nova História não quer elaborar visões globais ou sínteses, mas ampliar o campo da História e multiplicar seus objetos. Entre estas transformações, a incorporação da música como objeto de pesquisa histórica é um dos traços marcantes. De acordo com Peter Burke, “para um estudo de caso na história das representações, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais”. Como exemplo da relação entre a História Cultural e a música, Burke destaca o trabalho de Edward Said, *Culture and Imperialism*. Nesse texto, Said promove “uma discussão sobre *Aida*, de Verdi, em que sugere que a obra confirma a imagem ocidental do Oriente como um lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem ostentar certo poder”<sup>9</sup>.

Desta forma que Peter Burke destaca que é muito salutar essa reação construtivista contra uma visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo. A crítica ao essencialismo feita por Amselle e outros pode ser aplicada com proveito não apenas a

<sup>7</sup>REIS, José Carlos. Escola dos *Annales*: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

<sup>8</sup>REIS, José Carlos. Escola dos *Annales*: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

<sup>9</sup>BURKE, Peter. O que é história cultural? Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 86.

<sup>10</sup>BURKE, Peter. O que é história cultural? Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.128.

culturas, como os fulani, ou as classes, como a burguesia, mas também a movimentos ou períodos, como o Renascimento ou a Reforma, o Romantismo ou o Impressionismo.<sup>10</sup>

A partir de algumas temáticas desenvolvidas pelos historiadores mais recentemente, a história cultural vem estabelecendo interfaces com diferentes produções artísticas destacando-as como fonte/objeto e como parte de uma renovação historiográfica que tem como matriz a inovação promovida pela *Escola dos Annales*. Como exemplo destas temáticas, o estudo da circulação, das trocas e das apropriações não apenas da arte, mas do conhecimento artístico e de seus significados culturais do século XVI ao XXI se tornou um eixo fundamental para se compreender historicidades sociais e políticas em diferentes contextos.

É neste sentido que Clifford Geertz destaca a importância de se pensar a arte de forma contextualizada, pois esta se apresenta como parte de complexos sistemas culturais. Para o autor, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética, portanto, torna-se necessário associá-la às outras formas de atividade social, incorporá-la numa textura de um padrão de vida específico. Esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural é sempre um processo local, recortado no tempo e no espaço. Assim, os sinais ou elementos simbólicos que compõem um sistema semiótico tem uma conexão ideacional – e não mecânica – com a sociedade em que se apresentam.<sup>11</sup>

Em contraste com a falta de conexões entre as imagens e contexto sonoro da iconografia musical (sobretudo na iconografia produzida antes do século XX), a perspectiva metodológica de Carlo Ginzburg destaca que a tentativa de reconstituir fenômenos históricos pouco conhecidos (personalidades artísticas, datação de obras), através de uma série de conexões puramente formais, pode ser controlada e eventualmente corrigida pela descoberta de outra documentação. Para o autor, todo documento iconográfico é polivalente, e pode abrir caminho a uma série de significados díspares. “É o contexto que decide cada caso, qualquer interpretação pressupõe um ir e vir circular entre o detalhe e o conjunto”.<sup>12</sup>

De acordo com Chartier, os trabalhos mais recentes no campo da história cultural, deslocam a atenção, tanto para o mundo do texto quanto para o mundo da leitura, focando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações da arte no tempo. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura (ou escuta), enquanto um processo histórico se altera de acordo com o tempo e os lugares. As diversas significações de um texto literário ou musical dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores (ou ouvintes). Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação.<sup>13</sup>

## Das imagens modernistas às apropriações e ressignificações contemporâneas

As relações entre a música e a pesquisa histórica são muito complexas. No que diz respeito à tipologia das fontes, o pesquisador se depara com obstáculos às vezes intransponíveis: a partitura musical apresenta-se como uma cifra aos olhos do historiador que não possui nenhuma iniciação técnico-musical ou até mesmo (variando de acordo com o grau de complexidade da obra) para aqueles iniciados em teoria musical. Outro ponto bastante controverso é aquele que diz respeito à pró-

<sup>11</sup>GEERTZ, Clifford. A Arte como sistema cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

<sup>12</sup>GINZBURG, Carlo. Investigando Piero. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.40.

<sup>13</sup>CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

<sup>14</sup>No Brasil, a partir nas décadas de 1980 e 1990, nota-se uma renovação nas publicações sobre a música brasileira como objeto de pesquisa histórica. Esta inovação foi fundada por José M. Wisnik (1982) e pelas pesquisas de Arnaldo Contier (1992; 1998) em textos que problematizam as relações entre a música e a sociedade a partir dos novos instrumentos teóricos oferecidos pelas ciências sociais e pela História.

pria natureza do objeto musical. A música não pode ser reduzida à sua escrita gráfica, ao pentagrama ou pauta. A música não está apenas no papel. Suas diferentes dimensões podem ser observadas, por exemplo, nas diversas gravações ou execuções de uma única peça. Cada uma destas gravações ou execuções tomam sentidos particulares em temporalidades também particulares, demonstram que o som não consiste em algo palpável.<sup>14</sup>

As dificuldades encontradas pela historiografia e pelos musicólogos que trataram a produção musical dos anos 1920 e 1940 são resultado, ora da exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas análises, ora da utilização exclusiva destes elementos musicais. O sucesso da análise musical só poderá ser observado quando os documentos musicais forem efetivamente incorporados às pesquisas dos historiadores.

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo.<sup>15</sup>

Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, dentre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes (...) [e] dão sentido histórico às obras musicais”.<sup>16</sup>

Outra tipologia de análise tornou-se muito difundida no campo da pesquisa histórico-musical, principalmente após as obras de José Ramos Tinhorão. Este historiador que desde a década de 1970 se transformou numa referência quase que obrigatória para os pesquisadores da chamada história da música popular brasileira desenvolveu sua produção em torno do mapeamento dos gêneros musicais brasileiros (choro, samba, samba-canção, etc).<sup>17</sup>

As fontes utilizadas por ele para o desenvolvimento de seus textos são bastante variadas: documentos oficiais, textos de viajantes estrangeiros, periódicos e materiais iconográficos. Mas a desvinculação do material musical da análise, o abandono da forma e a supervalorização das fontes escritas fizeram com que Tinhorão desenvolvesse um discurso que levantou questões de ordem ideológica e sociológica, enfocando a música apenas como “gênero” e ocultando um debate histórico-cultural que privilegiasse os sons, os estilos e a produção musical propriamente dita. As fontes de natureza escrita não devem ser desvinculadas do material musical. Não se trata de menosprezar as fontes escritas não musicais, ou colocá-las em segundo plano, mas de destacar a importância do material musical, em forma de partitura ou fonograma.

Nesta nova perspectiva, explicita-se a necessidade de “articular a linguagem

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p.235.

<sup>16</sup> NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235.

<sup>17</sup> ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: Revista Modus: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.

<sup>18</sup> ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: Revista Modus: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.

técnico-estética das fontes visuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (seu conteúdo narrativo propriamente dito)". Assim, Napolitano enfatiza:

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual, ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, estas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a estrutura específica do material áudio-visual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os fatos sociais e históricos nela encenados direta ou indiretamente.<sup>18</sup>

Do ponto de vista de uma pesquisa qualitativa, o que interessa na interpretação histórica e social da cultura são os processos que determinam as operações de construção de sentido.<sup>19</sup> As formas musicais tomam outros sentidos e são (re) significadas "na descontinuidade das trajetórias históricas". (Chartier, 1990, p.27). Neste complexo jogo de apropriações e (re)significações, mais importante que "saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado, (...) importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais". (Chartier, 1990, p.56)

Sobre as possibilidades de delimitação dos campos de pesquisa acadêmica que relacionam música e sociedade, é importante esclarecer que, "grosso modo, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a musicologia histórica, a etnomusicologia e um terceiro campo ainda confuso, que poderíamos chamar de Estudos em música popular". "Existe, "também, uma vasta produção das "Histórias da Música", erudita ou popular, muitas vezes escritas por jornalistas e diletantes ou eruditos". (Napolitano, 2005, p.255)

O material iconográfico deve ser integrado à problemática da música enquanto patrimônio cultural. A partir do estudo crítico dos significados que atribuem sentido histórico às práticas musicais, sua historicidade se apresenta de modo mais claro.<sup>20</sup> Por outro lado, os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que "o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados". Assim, "a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais". Esta abordagem permite "analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade"<sup>21</sup>. O estudo iconográfico e histórico cultural das representações acerca da produção musical no Brasil torna-se instrumento para a articulação da música enquanto patrimônio imaterial a partir do reconhecimento histórico de seus significados.

As apropriações e (re)significações das imagens de viajantes europeus levadas a cabo ao longo do século XX têm como marco central a releitura modernista a partir dos anos 1920. Ao estabelecer uma relação entre o olhar dos modernistas brasileiros do início do século XX e aquele dos viajantes que visitaram Minas Gerais

<sup>19</sup> Para as relações entre História da Arte e História Cultural, bem como para a trajetória da produção historiográfica no campo da História Cultural, ver: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. BURKE, Peter. *Unidade e variedade na história cultural*. In: BURKE, P. *Varieties of Historical Culture*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005; HUNT, L. *A Nova História Cultural*. (trad.) SP, Cia das Letras, 2001.

<sup>20</sup> COTTA, André Guerra. *Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil*. Liinc em Revista, v. 7, p. 466-484, 2011.

<sup>21</sup> DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.

<sup>22</sup> GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

no século XIX, Guiomar de Gramond afirma que entre a “descoberta” e a “redescoberta”, os modernistas após a Semana de Arte Moderna de 1922 elegeram, por exemplo, Minas e a arte do mulato como a gênese da expressão artística nacional. Por um lado, se na pena de viajantes como Saint-Hilaire, Burton e Eschwege observa-se a construção de uma imagem “exótica” do Brasil, por outro lado, o olhar dos modernistas se concentra na valorização, na positividade da cultura local para integrá-la à perspectiva da “redescoberta”.<sup>22</sup>

Nota-se, neste contexto, uma reação a um olhar estrangeiro sobre a miscigenação e a necessidade de uma internalização de uma visão positiva, mas que mantiveram diversos elementos anteriores, diversas permanências relacionadas às perspectivas anteriormente consolidadas. A avaliação desta reconstrução identitária dos modernistas encontra-se centralizada na figura de Mário de Andrade, na perspectiva etnográfica relacionada ao Museu Nacional, nas perspectivas do IHGB e na historiografia musicológica de Guilherme de Melo, além de dialogar com as perspectivas das políticas patrimoniais no Brasil entre os anos 1930 e 1940.<sup>23</sup>

A partir dos anos 1930, a questão da identidade nacional passou a ser um elemento central no contexto do governo de Getúlio Vargas. Em julho de 1933, apesar de se configurar um ato simbólico, pois este ato não trazia nenhum meio jurídico para proteção, a cidade de Ouro Preto foi consagrada patrimônio nacional por meio do decreto 22.928. Foi no ano de 1936 que o ministro Gustavo Capanema, com o apoio de Mário de Andrade, preparou a lei de proteção a ser enviada ao Congresso Nacional. A primeira medida foi a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão ligado diretamente à pasta Capanema do Ministério da Educação e Saúde. Rodrigo Mello Franco de Andrade foi nomeado presidente do órgão que contava com uma equipe de intelectuais modernistas: os arquitetos Lucio Costa, Sylvio de Vasconcelos e Oscar Niemayer; além dos escritores Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Em 30 de novembro 1937 o decreto lei número 25 forneceu a este novo órgão os meios legais para uma política de preservação efetiva; “o tombamento, que permitia a prevenção de danos ou demolições dos bens tombados e passava a controlar a construção de novas edificações.”<sup>24</sup>

É importante destacar que esta política patrimonial da qual fazia parte o tombamento da cidade de Ouro Preto estava calcada na sobreposição do elemento artístico ao valor histórico-cultural. A valorização se dava, predominantemente, pela ótica do elemento estético. Colocavam-se em segundo plano suas características documentais e os diversos componentes sociais. Em 1936 a proposta de Mário de Andrade em seu anteprojeto para a criação do SPHAN era bastante ampla e tentava proteger a totalidade de bens culturais: hábitos, credences, cantos, lendas, ênfase nos aspectos imateriais da cultura, bem como a valorização das “habilidades” e “ofícios”. Esta percepção que buscava um relativo equilíbrio entre o “popular” e o “erudito”, pois, Mário de Andrade via a cultura brasileira sem generalizações priorizando as diversidades a partir de levantamentos monográficos.<sup>25</sup>

As relações entre o Estado Novo e as diversas etnias “formadoras” da identidade nacional eram bastante complexas. A busca pela unidade da língua portuguesa, pela padronização do ensino, erradicação das minorias linguísticas, étnicas e culturais passou a ser pauta fundamental da centralização autoritária. Não escapou aos ideólogos do Estado Novo o “risco” que representava seu anteprojeto principalmente no que se refere à cultura imaterial relacionada às etnias, em especial aos negros e aos indígenas.

<sup>23</sup>LANARI, Raul Amaro de Oliveira. O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945). Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

<sup>24</sup>CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos. SP: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009, p.40.

<sup>25</sup>SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

<sup>26</sup>SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

Durante a ditadura do Estado Novo, as políticas patrimoniais reduziram as possibilidades de inserção da música (mesmo aquela produzida na colônia) como elemento constitutivo do patrimônio nacional, o que poderia ocorrer, a partir das categorias associadas às “habilidades” e aos “ofícios”. Estes, dentre outros fatores, explicam as dificuldades encontradas, atualmente, pela musicologia no que tange suas relações com as políticas patrimoniais.<sup>26</sup>

## A fotografias pensada como fonte iconográfica

Como aponta Chartier, este estudo histórico se dá a partir da análise dos usos particulares de gestos e comportamentos (não considerando apenas ideias e discursos), mas as representações (individuais ou coletivas, mentais, textuais ou iconográficas) não como simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social. No caso das representações iconográfico-musicais, estas podem ser identificadas em produções artísticas tais como na pintura, na escultura, no cinema, no teatro, na dança, dentre outras.<sup>27</sup>

A partir deste recorte histórico calcado nos modernismos no Brasil e na construção da identidade nacional a partir das atuais mudanças nas noções de patrimônio musical é importante destacar que os diversos significados construídos em outros tempos não devem ser transportados para diferentes contextos sem que se tenha uma percepção crítica das diferentes formas de apropriações musicais e seus diferentes sentidos culturais no tempo. Desta forma, percebe-se que a história é ordenada culturalmente de diferentes modos, atribuindo-se a ela diferentes significados, do mesmo modo os esquemas culturais são ordenados historicamente, pois estes significados são reavaliados quando realizados na prática. A cultura é alterada na ação.<sup>28</sup>

A articulação epistemológica entre a história cultural, a musicologia e a história da arte é uma tarefa bastante complexa. A historiografia brasileira já observou que a iconografia é uma fonte histórica das mais ricas que representa as escolhas de seus produtores em cada contexto de modo idealizado, inventado, imaginado e “forjado”.<sup>29</sup> Como qualquer documento histórico, as imagens devem ser utilizadas com rigor metodológico, deve-se levar em conta que “o que aproxima, por exemplo, mitos e pinturas (e obras de arte em geral) é o fato de serem transmitidos em contextos sociais e culturais específicos; e, por outro, sua dimensão formal” A análise das imagens do ponto de vista historiográfico e musicológico leva em conta a necessidade de “reconduzir o conhecimentos histórico não mais a fenômenos aparentemente atemporais, mas a fenômenos aparentemente negligenciáveis”.<sup>30</sup>

Além daquelas produções destacadas no início deste texto por meio das quais os imaginários acerca da cultura musical brasileira pode ser interpretado, pode-se ampliar esta proposta metodológica por exemplo nas produções iconográficas mais recentes tais como: capas de LPs e Cds, folhados, programas de concerto, ilustrações de obras musicológicas, dentre outros. Cada suporte documental, exige, porém, um cuidado metodológico específico e são ricos materiais que podem expressar o que Marcos Napolitano intitulou “rede de escuta” mas também, representações com significados que circulam como construtores de imaginários.

A tecnologia, para Benjamim (1996), transformou a experiência humana e que nem por isto não consistiu no outono da experiência estética. Neste sentido, a palavra estética que deriva do grego *aisthesis* significa ‘aquilo que é sensível e deriva dos sentidos, toma, no artigo de Benjamim seu sentido original. A “Era da reprodutibilidade” trouxe consigo outra cultura estética, uma outra noção de experiência estética e não o fim do belo como preconizavam os românticos.

Em outro artigo intitulado *Pequena História da Fotografia*, Benjamin (1996)

<sup>27</sup> CHARTIER, Roger: A história cultural entre práticas e representações; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

<sup>28</sup>Para esta temática, ver: SAHLINS, Marshall. Ilhas de história, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

<sup>29</sup>PAIVA, Eduardo França. História e Imagens. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

<sup>30</sup>GINZBURG, C. “Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário.” In: Mitos, Emblemas e Sinais. SP: Cia das Letras, 1990.

demonstra como a imagem reproduzida pela máquina fotográfica ao invés de reduzir a arte à reprodução da realidade, amplia as possibilidades “do olhar sobre o real”. Neste sentido, a fotografia cria um novo olhar sobre o mundo e, desta forma, traz uma outra sensibilidade, uma outra *aisthesis* uma outra percepção do sensível na contemporaneidade.

Para Ranciere, para que as artes mecânicas tal como a fotografia e o cinema possam dar visibilidade aos anônimos, às massas, estas devem ser praticadas e reconhecidas como outra coisa que não técnicas de reprodução e difusão. “porque o anônimo tornou-se um tema artístico sua gravação pode ser uma arte” (Rancière, 2005, p.46). Para o autor, “não foram o cinema e a fotografia que determinaram os temas e os movimentos de focalização da nova história. São a anova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução mecânica” (Rancière, 2005, p.49).

A pesquisa focada no estudo iconográfico-musical dialoga de forma imbricada com as representações construídas ao longo do tempo acerca do corpo, dos sons e das relações estabelecidas entre estes. Estas relações não devem ser observadas em termos de transmissão ou de diálogo imediato, mas a partir do estudo de complexos sistemas de apropriação e (re)significação cultural. Perspectiva esta que vai ao encontro à necessidade de articulação dos significados culturais que fundamentam as práticas musicais enquanto patrimônio histórico.

### **Referências Bibliográficas**

- ABREU, Martha Campos. *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas. Ed. Unicamp, 2017.
- AGAWU, Kofi. *Representing African Music – postcolonial notes, queries, positions*. London; New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2003.
- AGOSTINI, Camilla (org.) *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ALMEIDA, Renato. “*História da Música Brasileira*”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.
- ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “*150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. SP: Ed. Brasiliense, 1996.
- BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org.) *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- BURKE, Peter. *Unidade e variedade na história cultural*. In: BURKE, P. *Varietades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005;
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005;
- CASTAGNA, Paulo. *Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da História da Música no Brasil do nosso tempo*. Revista Musicais, UFPA, 2015
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. SP: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009, p.40.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre praticas e representações*; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005.
- COTTA, André Guerra. *Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil*. Liinc em Revista, v. 7, p. 466-484, 2011.
- COTTA, André Guerra. *Arquivologia e Patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006.
- COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIDIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. *Anais da 13ª Conferência Internacional do RIDIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed.

UNICAMP, Cecult, 2002.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (tradução e notas de Sérgio Milliet). Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 10, 11 e 12).

DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.

GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Dep. de História/USP, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GEERTZ, Clifford. A Arte como sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, C. "Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário." In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. SP: Cia das Letras, 1990.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HUNT, L. *A Nova História Cultural*. (trad.) SP, Cia das Letras, 2001.

KIEFER, Bruno. "História da Música Brasileira". 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982

JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs.). *Festa, Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Fapesp, 2001.

JENKINS, Keith. *A história Repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: contexto: 2005.

LARAIA, Roques de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. São Paulo: Unicamp, 1990.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945)*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda.; Editora da Universidade de São Paulo. 1980.

LUCAS, Glauro. *Os Sons Negros do Rosário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Cativeiro e cura: experiências religiosas da escravidão atlântica nos calundus de Luiza Pinta*. São Paulo: Tese Doutorado. Dep. de História/USP, 2015.

MARIZ, Vasco. "História da Música no Brasil". Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: Brasília, 1981.

MELLO, Guilherme de. "A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República". 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: *a História depois do papel*. In: PINSKY. Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques; NETTO, Mônica Costa. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34; Editora 34, 2005.

RANCIERE, J. O Inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2010.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SALA, Dalton. *Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1974.

THEVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam América*. Trad. Estevão Pinto. São Paulo: Nacional, 1944.

THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico 1400-1800*. Tradução de Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

## Polímatas

### *Polymaths*

*Francesco Napoli*

Professor do Centro Universitário Estácio de Sá – Campus/BH  
Doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

[francesconap@gmail.com](mailto:francesconap@gmail.com)

Recebido em: 21/09/2019 – Aceito em 10/11/2019

**Resumo:** Este texto propõe a utilização do conceito de ‘polímata’ para pensar a arte contemporânea a partir de obras selecionadas do “Circuito Polímatas”, uma mostra de arte contemporânea que integrou a programação do II Colóquio Internacional ‘Escrita, Som, Imagem’, organizado pelo Grupo Intermídia da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. A ideia central é aquela segundo a qual a contemporaneidade, forjada em um contexto de especialização epistemológica, encontra, na arte, a dimensão holística da atitude filosófica.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; polímata; filosofia; mundo administrado; resistência.

**Abstract:** This text proposes the use of the concept of 'polymath' to think about contemporary art from selected works of the 'Circuit Polímatas', a contemporary art show that was part of the II International Colloquium 'Writing, Sound, Image', organized by the Intermediate Group of the Faculty of Arts of the Federal University of Minas Gerais - UFMG. The central idea is that contemporaneity, forged in a context of epistemological specialization, finds in art the holistic dimension of the philosophical attitude.

**Keywords:** contemporary art; polymata; philosophy; administered world; resistance.

## A arte e a filosofia como resistência à fragmentação cientificista dos saberes:

Sabemos que as áreas do conhecimento, hoje apresentadas como que em compartimentos estanques, anteriormente não se apresentavam divididas. Nossa época criou estereótipos e conceitos preconcebidos sobre cada área, fazendo com que até mesmo uma relação de oposição começasse a ser criada entre elas. Alunos de graduação se espantam com o fato de os primeiros filósofos gregos serem todos matemáticos, por exemplo, como se as áreas humanas e exatas fossem opostas.

Mas quando nos atemos à história do pensamento ocidental, vemos que essa separação é algo relativamente recente. Se, na antiguidade, os primeiros filósofos gregos pensavam a matemática como ferramenta filosófica, no século XV, Da Vinci fazia arte e ciência ao mesmo tempo e no séc. XVII, Descartes criava o plano cartesiano ao mesmo tempo em que tentava descobrir sobre a circulação sanguínea e fundamentava a metafísica moderna. Foi somente no séc. XIX que ciência e filosofia se separaram e a ciência, que naquele momento dá as mãos à revolução industrial, se entrega ao utilitarismo e à padronização que o taylorismo exige, se subdividindo pelo crivo da especialização.

A arte, então, começa a ser vista pelo mundo administrado como uma espécie de ‘lugar de risco’ e fica restrita a determinados momentos do poderoso processo industrial, que condena e

combate o erro e padroniza tudo. O filósofo alemão Theodor Adorno nos diz que o mundo administrado é aquele no qual a razão científica deixou de satisfazer o homem na sua busca pelo conhecimento e passou a realizar apenas uma operação que busca unicamente estabelecer relações entre meios e fins da forma mais eficaz possível. Desse modo, há um risco constante de regressão à barbárie, pois segundo o autor, a ciência nasce da ideia de domínio da natureza e, na verdade, é apenas uma continuação dos rituais mágicos. A natureza é colocada como ‘o outro’ que deve ser dominado, mas o homem se esquece que ele mesmo faz parte da natureza. Freud, em seu ensaio intitulado “O Mal-Estar na Civilização”, emblematicamente enuncia esta denúncia:

Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização. (FREUD, 1996.)

Se o mundo administrado converte tudo em mercadoria, alguns territórios do fazer deste homem - que é também um animal trazendo uma densa herança arcaica - se recusam a aderir a suas regras e se afirmam autônomos nesta não-aderência, vendo o mundo de uma perspectiva diferente daqueles territórios do fazer que estão imersos no sistema. A arte e a filosofia se tornam, então, lugares dos quais se consegue ter tal perspectiva e se mostram imprescindíveis até mesmo para evitar a própria barbárie. A arte se emancipa e ganha o direito de repetir o que o pensamento filosófico iniciou: o questionamento da tradição, do mito, o pensamento autônomo que permite, inclusive, criar novas tradições, novos mitos.

Ao mesmo tempo, a arte ganha autonomia em sua própria seara e o senso comum que, no nosso tempo, reproduz a lógica mecanicista do cientificismo, produz crianças que associam “fazer arte” com desobediência e bagunça. A indústria se mostra cada vez mais padronizada, tal qual o método científico, que recusa a subjetividade em prol da objetividade, reduzindo a polissemia de seus termos técnicos e recusando toda conotação.

Já a filosofia, desconfiada da promessa de felicidade promovida pela ideologia do progresso, se recusa, de certa forma, a aderir ao sistema. Diferentemente da ciência, que passa a ser a base da mudança dos modos de produção, se associando de modo contundente à lógica mecanicista e utilitária da revolução industrial, a filosofia resiste. Como nos lembra Hegel, “a coruja de Minerva levanta voo ao cair do crepúsculo”, ou seja, a filosofia sempre chega depois, ao cair da noite, por, a partir da modernidade, passar a ser inerentemente *a posteriori*. Diferentemente do cientificismo que começa a se impor no séc. XIX, sintetizado no lema de Augusto Conte, segundo o qual a ciência deveria prever para prover, Hegel coloca a filosofia nesse lugar mais prudente, que não corrobora esse deslumbre com a modernidade que a ciência propaga. A revolução industrial demanda novas ciências que vão se emancipando da filosofia e ganhando seus próprios métodos, tais como a sociologia e a psicologia. Essa fragmentação vai se intensificando e as áreas do conhecimento vão ficando cada vez mais estanques.

Dessa forma, a partir do século XIX, a modernidade passa a ser vista como ruptura. O pensamento ocidental, a partir da revolução industrial, produz, do materialismo dialético de Marx ao irracionalismo de Nietzsche, a partir do qual a constatação da precariedade da linguagem gera uma revalorização da intuição e da conotação, tão presentes nas narrativas mitológicas. Nietzsche, em seu texto ‘Sobre verdade e Mentira no Sentido Extra Moral’, nos diz que toda palavra é uma metáfora<sup>1</sup>, pois as palavras são

<sup>1</sup>IN: NIETZSCHE, Friedrich, Obras Incompletas. Tradução Rubens R. T. Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

<sup>2</sup> PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

meras convenções humanas inventadas pelo sempre falível ser humano. Se a linguagem sempre será precária em sua tarefa de significar objetivamente o mundo, que sempre se mostra mais complexo e escapa a toda tentativa de rótulo, a arte, segundo Nietzsche, se torna uma forma de dar conta desse déficit humanístico que o cientificismo nos legou, explicitando a necessidade de polímatas de nosso tempo. Se a ciência, em sua frieza lógica, compartimentalizou os territórios do conhecimento e do fazer humanos, a arte se torna este lugar no qual o fazer inventa o modo de fazer ao mesmo tempo em que faz, como diria o filósofo italiano Luigi Pareyson<sup>2</sup>. Ou seja, a contemporaneidade, forjada em um contexto de especialização epistemológica, encontra, na arte, a dimensão holística da atitude filosófica.

## O Circuito Polímatas e as questões artísticas da contemporaneidade.

Este pequeno texto tem a pretensão de propor uma visão da arte contemporânea a partir da ideia segundo a qual todo artista contemporâneo é um polímata. Esta é a tese do “Circuito Polímatas”, uma mostra de arte contemporânea que integrou a programação do II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, realizado no primeiro semestre de 2019. A equipe de curadoria foi formada pelos professores da UFMG Maria do Carmo Veneroso, Marília Andrés Ribeiro, Pedro Veneroso e Tania Araújo. Neste artigo ressaltaremos alguns aspectos de obras selecionadas na referida mostra, de modo que estes sirvam de ilustração dos conceitos que nos permitem aproximar o artista contemporâneo do termo “polímata”.

A diversidade de linguagens presentes nas obras expostas no Circuito Polímatas já explicita este aspecto que queremos ressaltar da arte contemporânea: sua proximidade com a própria vida, ou seja, arte e vida se fundem, revelando sua complexidade, dinâmica e singularidade. Ademais, a abrangência do termo ‘polímata’ permite muitas possibilidades de aproximações interpretativas, de modo que os artistas selecionados pela curadoria pertençam a diversos territórios artísticos diferentes, operando com diversas técnicas e proporcionando uma exposição com um grande número de obras. Assim, o termo ‘polímata’, cujo prefixo já sugere fartura, proporcionou uma curadoria ampla e variada de propostas e linguagens artísticas.

A pesquisadora Yacy-Ara Froner, afirma que a arte contemporânea é marcada por essa profusão: “O universo atual da arte parece marcado por perguntas que ele faz a si próprio diante do considerável volume de produções, produtos e ações artísticas”. (FRONER, 2013). Neste texto, intitulado “Excessos e Exceções; Coleções e Retrospectivas” a pesquisadora discute como podemos lidar com a excessiva, maciça e diversificada arte conceitual. Se o polímata contemporâneo surge da necessidade de lidar com muitas áreas do conhecimento, ao mesmo tempo, o artista contemporâneo precisa ser um polímata, pois a arte, diferentemente dos outros lugares de produção humana, se tornou um território dos mais diversos em termos de variedade de técnicas, temas, recursos, dispositivos, materiais etc. Enquanto um afã de especialização invadiu a ciência e os mercados, a arte contemporânea, em um movimento diferente, foi se tornando cada vez mais múltipla e diversa.

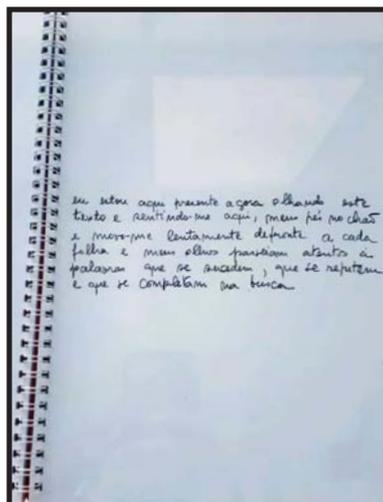
O circuito Polímatas propôs aos artistas que se situassem em nosso tempo e pensassem o que seria o polímata nos dias de hoje. Essa necessidade de pensar o presente a partir de um conceito tão complexo, faz com que a exposição seja eminentemente de arte contemporânea. Seriam os artistas contemporâneos polímatas? O circuito Polímatas problematiza esta relação entre a arte e as

demais áreas do conhecimento em um movimento que vai da origem do termo arte, que antes de ser traduzida para o latim por *ars*, tinha o termo *techne* como origem etimológica. Na cultura grega o termo *techne* estava ligado à relação entre mestre e discípulo, não apenas à habilidade de criar algo estético, mas à todas habilidades e técnicas conhecidas. Nesse sentido, o Circuito polímatas exhibe propostas artísticas que fogem dos suportes tradicionais, propondo itinerários entre as artes e entre as técnicas mais diversas. Foram 46 artistas que exibiram trabalhos que rompem as fronteiras abstratas pelas quais o conhecimento é tradicionalmente categorizado.

## Algumas obras do Circuito Polímatas

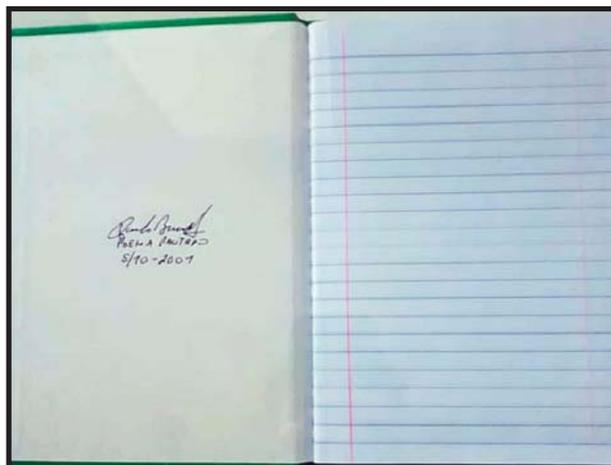
A artista gaúcha Vera Chaves Barcellos aparece com seu “Momento Vital”, uma obra composta de uma página sem pautas, na qual está escrito um texto com letra cursiva, que afirma, em primeira pessoa, a presença carnal do espectador, que é convidado a sentir seus pés no chão e a observar o próprio gesto da leitura, por meio da qual os olhos passeiam pelas palavras. Um gesto oposto à experiência do digital, que na impessoalidade dos *emojis* e da letra digitada, no ritmo delirante das imagens, afasta as pessoas umas das outras e de seus próprios corpos.

O pensamento sobre o polímata contemporâneo passa certamente pela crítica à padronização que a compartimentalização das áreas do conhecimento nos legou. Quando a letra cursiva, repleta de carnalidade, é exibida como arte, ela revela a singularidade de cada um. Além disso, o convite imperativo que o texto contém, reivindicando a carnalidade das sensações que a fruição envolve, evoca o tema da reconciliação entre homem e natureza para lembrar do Adorno citado acima.



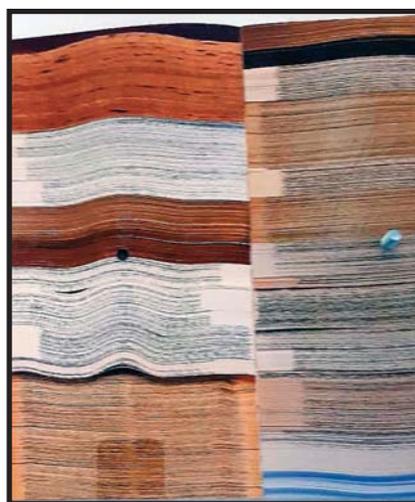
(Vera Chaves Barcellos - momento vital - foto do autor)

Outra forma de retratar o polímata contemporâneo é se valer do dispositivo criado por Marcel Duchamp e deslocar um objeto do cotidiano para o âmbito da arte pelo gesto do artista e pelo título que amplia o significado do objeto. O “Poema Pautado” do poeta Paulo Bruscky consiste em um caderno pautado em branco exposto como o próprio poema: o meio se torna a mensagem, como colocou o filósofo canadense Marshall McLuhan, emblema da pós modernidade. Porém, o meio pode ser o instrumento e não o gesto, havendo sempre o risco de uma sociedade puramente instrumental, na qual a ciência tem um fim em si mesma em um movimento de regressão à barbárie, como disse hegelianamente, Adorno.



(Paulo Bruscky - Poema Pautado - foto do autor)

A artista paulista Edith Derdyk aparece com “Cifrado”. O termo “cifra” sugere algo restrito, fechado, que precisa ser decifrado. A arte contemporânea é vista como algo hermético pelo senso comum, apesar de, paradoxalmente, se relacionar diretamente com a vida. Derdyk exhibe livros cortados dos quais vemos apenas os fragmentos de tinta, explorando a materialidade dos textos, que são feitos de papel e tinta, mas não vemos as palavras que estão fragmentadas em minúsculos pontos, como um código de barras formado por fragmentos de letras, fungos e toda história que o papel, este lugar que recebe a extensão do tempo, traz consigo. O polímata precisa ser também esse conhecedor dos diferentes códigos, mas sem perder a sensibilidade da fruição artística.



(Edith Derdyk “Cifrado” - foto do autor)

O performer paulistano Marcio Shimabukuro, ou apenas Shima como é conhecido, apresenta dois trabalhos de videoarte que dialogam com a linguagem cinematográfica mais originária, aquela que produz uma narrativa a partir da simples sequência de imagens. Dois homens de terno e gravata fazendo tarefas cotidianas em uma casa humilde. Além das tarefas há também momentos de tédio e eles alternam suas funções dentro daquela rotina. Suas vidas são semelhantes e dessemelhantes ao mesmo tempo. O título “Terceira Pessoa” nos coloca nesse lugar de alguém de fora que assiste aqueles homes engravatados em momentos íntimos. A impessoalidade da indumentária é

contrastada com o relacionamento que é mostrado à essa terceira pessoa que assiste ao vídeo. Outro fator muito interessante são as interferências do som do violino do trabalho da artista mineira Isabela Prado, instalado ao lado, que se misturam incidentalmente às imagens do trabalho do Shima.

O segundo videoarte que Shima apresenta se chama 'Eclipse' e mostra novamente dois homens em uma rotina, agora em um ambiente mais luxuoso, porém um deles está desacordado e o outro o carrega para as atividades cotidianas, tais como tomar café, ler jornal etc. Eles também se revezam nessa alternância de funções. O artista, por meio da performance, incorpora esse ser manipulado, que é mero instrumento do sistema em um mundo administrado pelo racionalismo autodestrutivo. Shima explicita a necessidade do artista contemporâneo de ser um verdadeiro polímata, ao lidar com diferentes linguagens artísticas e ainda ter de emprestar seu próprio corpo, por meio da performance, para a obra.

### **O artista contemporâneo como um polímata**

Se, na história da arte ocidental já assistimos a uma espécie de avanço linear que permitiu identificar tendências e estilos e compreender as relações de causalidade entre eles, na contemporaneidade já não é possível traçar essa linha, pois os artistas se apresentam tão diversos em termos de linguagens, técnicas e propostas, que torna tal tarefa inexecutável. Uma possível forma de identificarmos se uma determinada proposta artística dialoga com as poéticas contemporâneas é sua relação com os suportes tradicionais: se alguém pinta um quadro de natureza morta ao estilo impressionista e o apresenta em um suporte tradicional como uma moldura, temos uma expressão artística que ainda pode ser categorizada a partir dos moldes tradicionais, pois mesmo sendo o impressionismo a primeira vanguarda da arte moderna, tal estilo encontra-se datado e já foi, de certa forma, incorporado pela tradição artística, mas se, por exemplo, este mesmo artista pinta esse mesmo quadro com uma composição orgânica de materiais que atraem insetos e aves que interferirão nesse quadro e passarão a fazer parte da obra, então estamos em um território de arte contemporânea, ou seja, quando a arte incorpora a vida de modo conceitual, ela se mostra contemporânea, justamente por lidar com questões de nosso tempo, tais quais as relações entre arte e vida e a própria arte conceitual.

Porém, para ser contemporâneo é necessário mais do que apenas ir nos limites dos suportes tradicionais, esse território sempre nebuloso que as vanguardas delimitaram e que hoje já não faz mais tanto sentido. O contemporâneo é aquele que percebe as trevas de seu tempo, como nos disse Agamben. Para o filósofo italiano, ser contemporâneo implica assumir uma dupla postura frente a nosso tempo, temos de estar 'dentro' dele, mas buscar vê-lo 'de fora', pois os que se encaixam perfeitamente com a sua época não podem vê-la:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, p.59).

A busca do artista contemporâneo passa por buscar enxergar, não as luzes de seu tempo, mas a escuridão. Perceber o escuro é um movimento de neutralização das luzes de seu tempo na busca pelas trevas, mas sempre consciente de que luzes e trevas são indissociáveis.

Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, p.65).

A contemporaneidade mantém uma relação indissolúvel com o arcaico, ou seja, ser contemporâneo é enxergar naquilo que é mais recente, os vestígios de sua origem, tal qual, de uma perspectiva subjetiva, a infância se faz constantemente presente no adulto. Ou seja, o artista contemporâneo precisa lidar com esta cisão que retira o presente da homogeneidade inerte do tempo linear, como disse Agamben.

Como a fragmentação dos campos do conhecimento tem uma origem histórica ligada à ideologia do progresso e à uma visão linear da história, a arte surge como um território propício para a percepção da contemporaneidade, nos permitindo ter um olhar renovado diante da relação entre os tempos. Quando o artista evidencia essa fratura no desenrolar da história, corrompendo e introduzindo esta ruptura, ele pode lançar um novo olhar, não apenas para o seu tempo, mas também para o passado.

Quando Vera Chaves Barcellos propõe seu “Momento Vital”, o que mais interessa para artista não é o objeto em si que está materialmente exposto, mas sim o que o espectador vai sentir ao entrar em contato com a obra. Esta ruptura com o objeto marca o contemporâneo e nos remete a uma vivência corporal, carnal, que explicita nossa corporeidade e sua condição arcaica e a sofisticação dos dispositivos artísticos de nosso tempo. Lygia Clark, na década de 1960, em uma carta para Helio Oiticica, já comentava essa ruptura com o objeto:

(...) a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial. (FIGUEIREDO, 1998. p. 57.)

Paulo Bruscky, com seu poema pautado, remonta ao gesto emblemático de Marcel Duchamp propondo um deslocamento de um objeto cotidiano para um território artístico, forjado pelo gesto intencional do artista. É o gesto e não o objeto que se configura como arte, mais uma vez rompendo com a tradição do objeto estético e abrindo um território de questionamento, tal qual a própria filosofia. Duchamp representa uma ruptura na história da arte que perfaz justamente esse movimento de fazer coexistir passado e presente, colocando em xeque o próprio conceito de arte.

Edith Derdyk metaforiza os códigos corroborando a própria metáfora agambeniana do excesso de luzes e de estímulos de nosso tempo e também de códigos que se embaralham nos entorpecendo, implicando a necessidade de remontar as origens dos códigos a partir da contemporaneidade.

A arte contemporânea, diferentemente dos produtos da indústria cultural, exige de nós uma postura ativa. Os diversos apelos luminosos, imperativos e repetitivos querem sempre nos ver acomodados e confortáveis, nos dando mais do mesmo e nos satisfazendo narcisicamente. A arte contemporânea, muitas vezes quer incomodar, quer nos tirar na região de conforto, quer nos deslocar de modo que possamos pensar criticamente e ver, não as luzes frenéticas, mas sim o escuro de nosso tempo.

Shima reproduz uma linearidade cotidiana que repete gestos e hábitos de modo automatizado, denunciando justamente o poder dos dispositivos de nosso tempo, que controlam nossas ações nos mínimos detalhes. Agamben afirma que as tecnologias contemporâneas são veículos de des-subjetivação, transformando o sujeito em espectral de modo que nunca este sujeito foi tão inerte, frágil e dócil.

Nesse sentido, quando a arte remonta ao polímata, ela, de certa forma, se emancipa permitindo a coexistência do passado arcaico e do presente excessivamente luminoso.

Portanto, o polímata é o homem primitivo e o homem pós-moderno ao mesmo tempo em uma amálgama de arte e vida, por meio da qual o artista contemporâneo forja e cria, de modo autônomo, sua existência como obra de arte.

#### **Referências bibliográficas**

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- AGAMBEN, GIORGIO. "O que é o Contemporâneo?" In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*; [tradutor Vinicius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009.
- Freud, S. (1996a). *O mal-Estar na civilização* (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1929).
- FIGUEIREDO, F. (org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FRONER, Yacy-Ara. Excessos e Exceções; Coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov. In: *Anais do Encontro Nacional Anpap*, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Incompletas*. Tradução Rubens R. T. Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Estética Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

## As Representações do Cristo Jovem na Iconografia Paleocristã

### *The Representations of the Young Christ in Paleocrisan Iconography*

**Claudio Monteiro Duarte**

Professor do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH  
Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
[claudiomonteiroduarte@gmail.com](mailto:claudiomonteiroduarte@gmail.com)

Recebido em: 08/08/2019 – Aceito em 10/11/2019

**Resumo:** Este artigo aborda o desenvolvimento da iconografia de Cristo na arte paleocristã, com destaque para sua representação como um jovem imberbe. Buscou-se contextualizar essa forma de representação no processo maior de transformação da figura de Cristo, desde os símbolos gráficos e zoomórficos até as composições triunfais do final do século IV. Nessas discussões, buscou-se o auxílio dos conceitos trabalhados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, no caso, o *campo* e o *habitus*, que são discutidos em confronto com os textos especializados da historiografia.

**Palavras-Chaves:** iconografia paleocristã, representação de Cristo, escultura funerária

**Abstract:** This article deals with the development of the iconography of Christ in early Christian art, with emphasis on its representation as a beardless young man. We sought to contextualize this form of representation in the greater process of transformation of the figure of Christ, from the graphic and zoomorphic symbols to the triumphal compositions of the end of the fourth century. In these discussions, we sought the help of the concepts worked out by the French sociologist Pierre Bourdieu, in this case, the field and the habitus, which are discussed in comparison with the specialized texts of historiography.

**Keywords:** early Christian iconography, representation of Christ, funerary sculpture

## Introdução

Na Antiguidade, o desenvolvimento da iconografia de Cristo teve que lidar com a falta de um modelo para a representação de Cristo; além de não haver um registro fidedigno de sua aparência, seus complexos atributos permitiam que vários aspectos diferentes fossem explorados, dependendo do que se desejava expressar. Sobre a questão da aparência física, os Evangelhos nada dizem, e os Pais da Igreja, quando escreviam algo a respeito, se concentravam sobre a questão da legitimidade ou não de sua representação figurativa. Assim, esse silêncio fez com que existissem, na Antiguidade, diversos “tipos” de Cristo. O primeiro tipo, após a fase do puro simbolismo não figurativo, foi a figura de um jovem belo e vigoroso, que dominou as representações nos séculos III e IV, seguido pelo tipo de um homem maduro na plenitude de suas forças, de barba e, na maioria das vezes, longos cabelos. Numericamente, no entanto, o jovem continua a predominar durante um bom tempo. Finalmente, surgiu o assim chamado *Ancião* (ou *Antigo*) *dos dias*, que nada mais é do que um Cristo transformado em ancião, de barbas e cabelos brancos.<sup>1</sup> Afinal, era improvável que,

<sup>1</sup> No Ocidente, essa iconografia pode ter inspirado a tradicional imagem de Deus Pai, embora a questão seja muito obscura, e, de qualquer maneira, tal iconografia não apareceu antes do Renascimento, e, como não tratamos de arte renascentista, essa difícil questão não será discutida a fundo.

uma vez ganho o terreno da arte figurativa, a representação de Cristo ficasse confinada a um único tipo, dada a complexidade de sua figura, que abarca diversos sentidos, transitando entre o mitológico, o filosófico e o religioso. Tal amplitude antropológica requeria uma correspondente riqueza iconográfica, desenvolvida ao longo dos séculos, e uma das suas formas foi a variedade das idades, solução que tem raízes antigas, mas que também se coaduna com as próprias crenças cristãs:

A Antiguidade possuía uma iconografia simbólica da eternidade que se plasmava na representação das três idades do homem: o ancião, o adolescente e o homem na plenitude de suas forças. A figura do ancião traduzia o sentido da eternidade como duração indefinida; a do adolescente, ao contrário, como juventude em constante renovação devido ao renascimento cíclico do tempo; a do homem maduro, a eternidade como força e capacidade ilimitada de ação. Transpostas ao âmbito da fé cristã, essas figuras ganhavam um significado distinto: em particular, a juventude significa que Deus está acima de toda mudança e de todo envelhecimento, enquanto que a idade avançada significava a preexistência de Deus em relação a todas as coisas. [...] A iconografia simbólica da eternidade foi absorvida de imediato na arte cristã, como o demonstra a fisionomia dada a Cristo nos primeiros séculos, nos quais se fez amplo uso, tanto do tipo do adolescente como daquele homem maduro, ao passo que, a partir do século VI – mas provavelmente já desde antes – se encontra o tipo do Verbo Encarnado como Anciã” (MUZJ, 2002: 399-400).<sup>2</sup>

Esse processo, no entanto, foi complexo e levou tempo, havendo grandes incertezas quanto a datações e significados precisos. Em suma, a representação de Cristo, nesses primeiros séculos, não é, de forma alguma, algo simples. Pelo contrário: diversos conflitos, contradições e enigmas são encontrados em cada época.

## Os símbolos gráficos e zoomórficos

Os registros visuais mais antigos que se conhecem, identificados como uma autêntica e inconfundível imagética cristã, datam do início do século III, segundo a maioria dos historiadores, ou no máximo dos últimos anos do século II, segundo outros (CHRISTIE, 1987: 9). Em relação a Cristo, fazia-se de início apenas alusões simbólicas, que eram basicamente de três tipos: grafismos, representações fito-zoomórficas e representações antropomórficas (RÉAU, 1996: 33).

No século III, os símbolos gráficos são basicamente o desenho de uma âncora e/ou de um peixe (ao mesmo tempo um símbolo zoomórfico), e a própria palavra grega para peixe:  $\chi\theta\upsilon\varsigma$ , sendo IXΘΥΣ ou IXΘΥ em letras maiúsculas. Uma antiga inscrição em Éfeso mostra como, sobrepondo-se as cinco letras de IXΘΥΣ, obtinha-se um círculo de oito raios. Depois, aparentemente no início do século IV, aparecem os símbolos gráficos conhecidos como *crismogramas*, *cristogramas* ou *monogramas de Cristo*. O mais conhecido deles é chamado justamente de *crisma* ou *crismon* (da expressão latina *Christi Monogramma*), formado pela superposição das duas letras gregas  $\chi$  e  $\rho$  (chi e rho), que são as duas primeiras letras de  $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$  ou  $\chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$  (Cristo), resultando, assim,  $\rho\chi$ .

<sup>2</sup> “La Antigüedad poseía una iconografía simbólica de la Eternidad que se plasmaba en la representación de las tres edades del hombre: el anciano, el adolescente y el hombre en la plenitud de sus fuerzas. La figura del anciano traducía el sentido de la eternidad como duración indefinida; la del adolescente, en cambio, como juventud en constante renovación a causa del nacimiento cíclico del tiempo; la del hombre maduro, la eternidad como fuerza y capacidad de obrar ilimitado. Transpuestas al ámbito de la fe cristiana, estas figuras tomaban un significado distinto: en particular la juventud significa que Dios está por encima de todo cambio y de todo envejecimiento, mientras que la edad avanzada significaba la preexistencia de Dios respecto de todas las cosas. [...] La iconografía simbólica de la Eternidad fue asumida de inmediato en el arte cristiano, como lo demuestra la fisonomía dada a Cristo en los primeros siglos, en los que se hizo amplio uso tanto del tipo del adolescente como de aquel hombre maduro, mientras que a partir del siglo VI – pero probablemente ya desde antes – se encuentra el tipo del Verbo Encarnado como Anciano” (MUZJ, 2002: 399-400). Tradução nossa em citações de Maria Giovanna Muzj. Essa versão espanhola, publicada na revista Cuadernos Monásticos, em 2002, é uma tradução do artigo original italiano, de 1999, publicado na revista Theotokos.

Os símbolos zoomórficos são o peixe e o cordeiro. O peixe sempre teve forte relação simbólica com o Cristianismo: o animal faz lembrar as andanças de Jesus pelas vilas ao redor do Mar da Galileia, da Samaria e da Judéia, e seus primeiros discípulos eram quase todos pescadores. Além disso, ele anunciou a Pedro que este seria “pescador de homens”, e, quando apareceu ressuscitado, pediu um peixe para comer. E várias outras passagens das Escrituras também trazem o simbolismo do peixe ou da pesca. Mas a interpretação mais elaborada desse simbolismo é a de Santo Agostinho, numa passagem d’*A cidade de Deus*, na qual ele comenta tanto sobre a palavra, entendida como um acróstico, quanto sobre o simbolismo do peixe em si:

Se unirmos as primeiras letras das cinco palavras gregas: *Iesoús Khreistós Theoú Hyiós Sotér*, que querem dizer: “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”, se forma a palavra *Ikhthys*, que significa *Peixe*. Esse nome místico simboliza Cristo, porque apenas Ele foi capaz de viver vivo, quer dizer, sem pecado, no abismo de nossa mortalidade, semelhante às profundezas do mar (Aug Civ Dei, 18, cap. XXIII).<sup>3</sup>

Todos esses símbolos continuam existindo, e até hoje a arte cristã é permeada de símbolos. O uso do cordeiro para representar Cristo ainda é comum no Ocidente<sup>4</sup>, e o *crismon* ainda é de uso corrente.

## Os símbolos antropomórficos

Finalmente, com os símbolos antropomórficos, como o Bom Pastor, chega-se ao terreno das artes figurativas. Mas também existem as representações antropomórficas inspiradas em deuses ou sábios da mitologia pagã, como Hélios, Apolo ou Orfeu. Essas obras com simbolismo pagão não são fáceis de se interpretar, e remetem ao problema geral das relações das comunidades cristãs com a cultura pagã da época. Ao que tudo indica, os cristãos estavam preparados para aplicar aos conteúdos pagãos o mesmo procedimento que era aplicado às histórias do Antigo Testamento, em que os personagens eram pensados como *tipos*, ou prefigurações, de Cristo.

Um pastor carregando uma ovelha nos ombros, ou sentado em meio a suas ovelhas, numa paisagem bucólica, aparece frequentemente nos afrescos das catacumbas e nos sarcófagos cristãos. Exemplos bem conhecidos desses afrescos são o pastor do *Cubículo de Lucina*, na *Catacumba de S. Calixto*, e do *Cubículo da mulher com véu*, da *Catacumba de Priscilla*, ambos pintados sobre a abóbada (Figuras 1 e 2).

<sup>3</sup> Edição brasileira, com tradução de Oscar Paes Leme. Texto original: “Horum autem graecorum quinque verborum, quae sunt, Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς ἁγίου, quod est latine, Jesus Christus Dei filius salvator, si primas litteras jungas, erit χθ̄ς, id est, piscis, in quo nomine mystice intelligitur Christus, eo quod in hujus mortalitatis abyssu velut in aquarum profunditate vivus, hoc est, sine peccato esse potuerit” (CSSSEP, 110, PQES, Aug, III, 1836: 464).

<sup>4</sup>A representação de Cristo como cordeiro acabou sendo anatematizada na Igreja do Oriente, através de um decreto do Concílio de Constantinopla de 692; pouco antes, portanto, do início da crise iconoclasta. O símbolo parecia, de certo modo, negar a realidade da Encarnação e, conseqüentemente, a legitimidade dos ícones. Hans Belting refere-se a isso ao comentar sobre a disputa iconoclasta: “O retrato (ícone) e o símbolo ou signo (cordeiro e cruz) eram mutuamente excludentes em termos de provar a realidade da Encarnação de Cristo” (BELTING, 1996: 163). Tradução nossa. Texto original: “The portrait (icon) and the symbol or sign (lamb and cross) were mutually exclusive in terms of proving the reality of Christ’s incarnation”.



**Figura 1** - Bom Pastor em Afresco na Abóbada da Cripta de Lucina  
Catacumba de S. Calixto - Século III - Roma.

**Fonte:** Manicelli, 1996: 24.



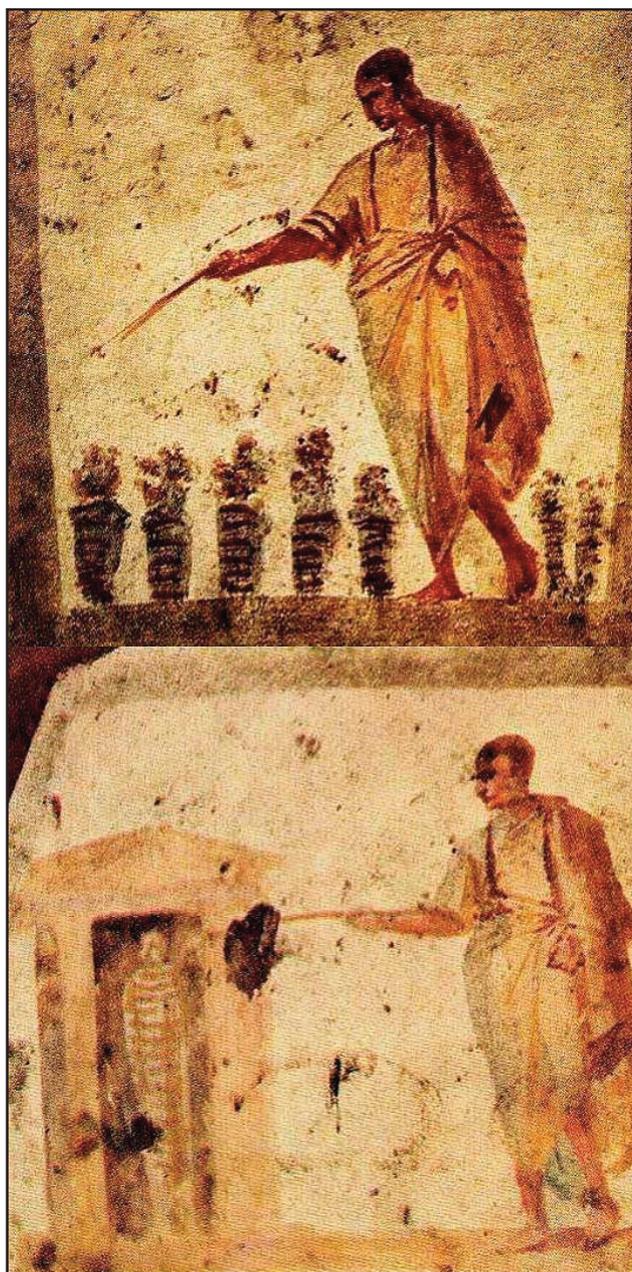
**Figura 2** - Bom Pastor em Afresco na Abóbada do Cubículo da Mulher com  
Véu  
Catacumba de Priscilla - Século III - Roma. **Fonte:** Nicolai, Bisconti e Maz-  
zoleni, 2009: 97



**Figura 3** - Bom Pastor - Estatueta - Mármore  
c. 300 - Museu Pio Cristiano  
Museus Vaticanos. **Foto Própria.**

A origem dessa ideia de associar Cristo a um pastor pode certamente ser encontrada nos trechos evangélicos em que Jesus alude a si mesmo como “o bom pastor [...que...] expõe a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10: 11). E há também o conhecido Salmo 22 (na Septuaginta; 23 na numeração hebraica): “O Senhor é meu pastor, nada me faltará. Em verdes prados ele me faz repousar. Conduz-me junto às águas refrescantes, restaura as forças de minha alma” (Sl 22: 1-2). Por outro lado, se o significado intrínseco desse simbolismo vem das Escrituras e das pregações e textos evangélicos, deve-se ressaltar que a forma de sua iconografia revela alguma influência da estatuária grega.

O Bom Pastor também foi representado em vários sarcófagos de mármore, no final do século III e inícios do IV, como vimos no Sarcófago da Via Salaria e vários outros, inclusive em sarcófagos aparentemente pagãos. O ponto alto dessa tradição é a estatueta do Bom Pastor do Vaticano (Figura 3), originariamente um fragmento de sarcófago, transformado em figura de pleno vulto no século XVIII (BERTOLDI, 2011: 229). Aqui, a dualidade de leitura (pagão ou cristão?) também existe. Afinal, parece que os romanos, com seu amor pela vida rural, já concediam um significado de filantropia à figura do pastor com uma ovelha nos ombros.



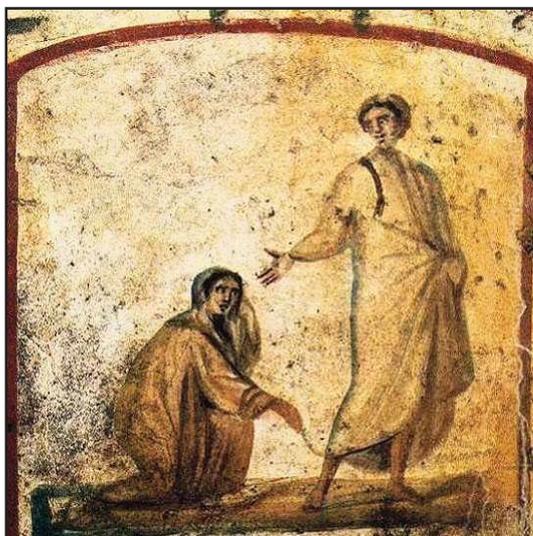
**Figura 4** - Milagres de Cristo com Bastão - Afresco no Cemitério Anônimo de Via Anapo Fins do Século III - Roma. **Fonte:** Mancinelli, 1996: 45.

## As tradições figurativas dos séculos III e IV: o Cristo jovem

Por outro lado, uma tradição narrativa propriamente cristã começa a surgir, em cenas bem sintéticas, sem uma sequência rígida ou linear, na igreja de Dura-Europos (e também, possivelmente, em muitas outras que não foram conservadas) e na arte das catacumbas italianas, nomeadamente em Roma e Nápoles. E, à medida que o interesse narrativo se desenvolve, ao longo do século III, Jesus é retratado não mais simbolicamente, mas como o personagem das histórias evangélicas, reencenando em pessoa os seus atos, e essa tradição continuou nos sarcófagos. Embora ele fosse representado diretamente como um homem, tais imagens narra-

<sup>5</sup>Ambos fazem parte da Strena Buliciana, publicado em 1924, na cidade de Zagreb, hoje Croácia, mas que naquela época fazia parte do Reino da Dalmácia; o livro foi uma homenagem acadêmica ao padre, historiador, arqueólogo, político e camareiro papal Frane Bulić (1846-1934). A obra coletiva traz muitos artigos sobre Arqueologia e História da arte antiga, em francês, alemão, croata e russo. Bastante raro, somente o encontramos, dentre as bibliotecas romanas, na Academia Americana de Roma, não há um exemplar em Florença.

tivas não buscam um efeito ilusionista, nem tampouco uma individualização retratística, mas era importante caracterizá-lo facilmente para o observador, e surge então, na maioria das vezes, um belo jovem, vestido de túnica, às vezes com pálio, ora portando um *volumen*, ou seja, um livro em rolo, que certamente não significa a cultura escrita, intelectual, das classes nobres, mas uma sabedoria divina, ora um bastão, uma vareta, que ele segura quando é mostrado realizando milagres. O significado do bastão não é muito claro e já foi objeto de muita discussão. Mas em alguns casos ele nada traz nas mãos. Como exemplos, citemos estes dois afrescos em que ele segura um bastão para multiplicar os pães e ressuscitar Lázaro, do Cemitério da Via Anapa (Figura 4), em Roma, com os cabelos extremamente curtos, e este outro afresco da Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro, com a cura da hemorroíssa (Figura 5), no qual Jesus nada segura e já traz os cabelos um pouco mais longos. Aí, Cristo se apresenta numa postura a meio caminho entre a frontalidade e o perfil, num dinamismo sequencial típico dessa arte tumular paleocristã.



**Figura 5** - Cristo Cura a Hemorroíssa - Afresco na Catacumba de S. Marcelino e S. Pedro - Roma. **Fonte:** Manicinielli, 1996: 41.

Como dissemos antes, esse tipo do Cristo jovem e imberbe prevaleceu nos primeiros tempos da arte cristã, nas catacumbas e também nos sarcófagos, até meados do século IV, quando a figura madura começa a fazer-lhe concorrência, mas na verdade o primeiro tipo continua a predominar ainda por um bom tempo. Eis uma primeira grande questão para os estudos da História da arte paleocristã: de onde vem esse belo jovem? Qual a sua origem iconográfica?

Por incrível que possa parecer, a bibliografia sobre isso é bem exígua, mas mesmo assim as hipóteses são várias. Existem dois interessantes artigos, quase esquecidos, dos anos 1920, de Victor Schultze e Josef Sauer, que trazem reflexões muito interessantes.<sup>5</sup> Segundo Sauer, a literatura teológica antiga nunca conseguiu sair de uma oscilação entre uma concepção de feiura e outra de beleza do Senhor: por um lado, já no século II, Justino Mártir e Clemente de Alexandria refletiam sobre a profecia de Isaías (53: 2): “não tinha graça nem beleza para atrair nossos olhares, e seu aspecto não podia seduzir-nos. Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele”. Celso zom-

<sup>64</sup> “[E]ine Art volkstümliche Reaktion gegen letzteres, dem Bedürfnis des Volkes entsprungen [...]. In nicht kirchlich anerkannten Apokryphenschriften, in ausgesprochen oder halb gnostischen Schilderungen des Lebens Christi bemüht man sich, dem Schweigen der Evangelien über das Aussehen des Herrn dessen in der Vision geschauten Bild entgegenzustellen: durchweg jugendlich, fast knabenhaft, immer mit dem ganzen bestrickenden Liebreiz der Jugend und der blendenden Herrlichkeit eines überirdischen Wesens ausgestattet“ (SAUER, 1924: 304). Tradução preliminar de Arthur Antunes Guerra, com revisão nossa, em citações de Josef Sauer e Victor Schultze.

<sup>7</sup> Citado em latim, da Vulgata, por Sauer.

<sup>84</sup> “Das alles sind auf raschen Schlüssen aufgebaute unhaltbare Hypothesen [...]. Die Gemeinden wussten Christus als den in menschliche Natur eingegangenen Gott-Logos. Seine das Endliche überragende Allgewalt bestimmt diese Natur nicht nur religiös und ethisch, sondern erfasste und beherrschte auch ihre Erscheinung” (SCHULTZE, 1924: 334).

<sup>94</sup> “Niedrig, abstossend, hässlich sei die äussere Erscheinung Jesu gewesen. Darauf ist zu erwidern: dieses Bildnis ist Fiktion, ihm entspricht in der Kunst der christlichen Altertums keine Wirklichkeit, seine Quelle ist die Zeichnung des leidenden Messias durch den Propheten Jesaja (53, 2 ff.). [...] Dass die Gemeinden diesen Schluss nicht gezogen haben, sagen und die Christusdarstellungen. Jene andere Vorstellung beruht auf theologischer Reflexion, welche Eingang in den Kunstkreis nicht gefunden hat” (SCHULTZE, 1924: 335).

bava dessa ideia, acreditando que uma figura divina deveria destacar-se do comum da humanidade; Orígenes, em sua réplica, reconhece o mau aspecto, mas não a baixa estatura nem a deformidade, que não constam das Escrituras (SAUER, 1924: 304). A outra concepção traz o contrário exato dessa imagem, advinda de

um tipo de reação popular contra [ela], provinda da necessidade do povo [...]. Em escritos apócrifos não reconhecidos pela Igreja, narrativas sobre a vida de Cristo, algumas delas de origem gnóstica, tenta-se superar o silêncio dos Evangelhos sobre a aparência do Senhor, a partir de imagens surgidas em visões: sempre jovem, quase infantil, com a graça encantadora da juventude, e dotada da magnificência deslumbrante de um ser sobrenatural (SAUER, 1924: 304).<sup>6</sup>

Assim, para Sauer, a aparência gloriosa, reverso da medalha da ideia da feiura de Cristo, foi adotada na arte por satisfazer melhor às exigências populares, mas também tem seus precedentes proféticos: o Salmo 44 (45): 3 diz: “Sois belo, o mais belo dos filhos dos homens”, e o próprio Evangelho (Jo 1: 14) anuncia: “Et verbum caro factum est... vidimus gloriam eius”<sup>7</sup>. Daí que essa preferência popular não entra necessariamente em contradição com o texto bíblico, nem com a visão dos Pais da Igreja (SAUER, 1924: 304).

Schultze, por outro lado, rejeita a noção de que a beleza de Cristo seja originária da literatura apócrifa ou dos tipos divinos da Antiguidade, como Apolo, e defende que o aspecto belo deriva naturalmente dos pressupostos básicos da fé cristã. Para ele, essas “são hipóteses insustentáveis construídas sobre conclusões apressadas [...]. As comunidades conheciam Cristo como o Deus-Logos penetrado na natureza humana. Sua onipotência, superando a finitude, definiu essa natureza, não apenas religiosa e eticamente, como também atingiu e dominou seu aspecto” (SCHULTZE, 1924: 334).<sup>8</sup> Ele argumenta que essa “magnificência” era o único desenvolvimento possível a partir da crença cristã, mormente do salmo já citado e do Evangelho de João. A beleza e a juventude seriam a conclusão e a exigência lógica dessa doutrina. Ele também considera que a suposta fealdade de Cristo não foi acolhida nas representações artísticas, e permaneceu somente no terreno teológico (1924: 335):

Baixo, repugnante, feio: seria essa a aparência de Jesus. É de se replicar a isso: esse retrato é ficção, nenhuma realidade corresponde a ele na arte da Antiguidade cristã; sua fonte é a imagem do Messias sofredor, através do profeta Isaías (53: 3). [...]. As representações de Cristo nos dizem que as comunidades não tiraram essas conclusões. Aquela outra representação baseia-se numa reflexão teológica que não encontrou lugar no círculo artístico.<sup>9</sup>

Refletindo sobre a questão, Jean-Michel Spieser afirma que havia, de um lado, a Igreja, que sabia que não sabia nada a respeito, e do outro os gnósticos, ou os autores apócrifos, que afirmavam saber algo, quando na realidade inventavam. Segundo ele, essa dualidade se prolongou na tradição erudita, na ideia de que existiam duas igrejas: uma, “cultua”, e a outra, popular, supersticiosa, leitora de apócrifos cheios de milagres. No entanto, o fato é que “o primeiro florescimento de imagens de Cristo, aquela que figura sobre os sarcófagos constantinianos, mostra precisamente o belo jovem dos apócrifos” (SPIESER, 2007: 58).<sup>10</sup> Ele afirma que essas

<sup>10</sup> “[La] première floraison des images du Christ, celle qui apparaît sur les sarcophages constantiniens, montre précisément le beau jeune homme des apocryphes” (SPIESER, 2007: 58). Tradução nossa em citações de Jean-Michel Spieser.

<sup>11</sup> É muito comum, na obra de Bourdieu e outros sociólogos, o uso dessa palavra para designar os indivíduos, o que dá ênfase ao fato de serem participantes de um tecido social, frisando ao mesmo tempo seu papel ativo como criadores, produtores, etc.

premissas impedem que se perceba o contexto cultural a partir do qual as imagens cristãs se desenvolveram, e também que os artesãos que fabricavam as imagens cristãs utilizavam motivos familiares de um mundo não cristão. Numa passagem que revela alguma influência de Pierre Bourdieu, Spieser diz que tentou definir o “campo” a partir do qual nasceram as imagens de Cristo.

Com efeito, um dos conceitos centrais na obra do sociólogo francês é o de *campo*: um construto conceitual para representar um espaço social específico, permitindo vislumbrar espacialmente processos que acontecem socialmente. Os campos atuam, em relação às influências externas, como um *filtro* ou uma *lente*, cujo efeito é tanto mais poderoso quanto maior for a autonomia do campo. Esse efeito é o de fazer passar por uma *refração* ou uma *retradução* as representações políticas, religiosas, etc., e as influências e imposições dos poderes externos ao campo. A refração significa que todas as influências sociais chegarão ao membro de um campo, como a um artesão, por exemplo, e às suas obras, somente depois de passar pelo campo, sofrendo aí uma *transformação específica*; não chegarão em “estado puro” a esses “agentes”<sup>11</sup> e às suas obras, mas sim “retraduzidos” pelo campo. Obviamente, quanto maior for a autonomia do campo considerado, mais forte será esse efeito de retradução, fazendo com que, pelo menos no tocante a alguns campos, o desconhecimento de sua história e de seus códigos específicos torne verdadeiramente impossível a compreensão dos seus problemas por quem estiver fora do campo, mas essa situação não se verifica nesse grau extremo senão a partir da modernidade, com a crescente autonomização dos campos da arte, da ciência e da indústria, por exemplo.

Mas, quando se consideram os campos de Bourdieu, fatalmente se deve considerar, também, o seu outro conceito principal, o de *habitus*, uma noção que Bourdieu, através da influência de Panofsky e seus estudos sobre a arquitetura gótica, vai buscar na tradição escolástica, mas cuja origem remota está em Aristóteles. Em Bourdieu, o conceito designa

sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983: 61)

É através do *habitus* que existimos como seres sociais; ele é o sistema de “respostas automáticas”, ou seja, os esquemas de percepção e pensamento. Ele torna possível ao “agente” dar respostas às situações imediatas mais urgentes e cotidianas, pois oferece esquemas de ação instantânea, qual uma segunda natureza. Permite uma estimativa das chances futuras, baseada nos resultados passados. Adquire-se um *habitus* através de uma formação, de um aprendizado, na qual se absorvem “estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de ação” (BOURDIEU, 1983: 79), além da *história* do campo e a problemática comum à sua época, aquelas questões referenciais que devem ser dominadas por todos os que entram no campo a um dado momento do tempo. Para Bourdieu, a criação cultural é o en-

<sup>12</sup> Ele faz referência ao fato de que os debates que problematizaram a natureza humana de Cristo ainda não haviam começado.

<sup>13</sup> “C’est donc bien un être divin qui avait pris la forme humaine, mais dont la forme humaine ne faisait pas problème, qui était représenté. Représenter un être divin sous une forme humaine ou un être divin qui se montre sous une apparence humaine et qui agit sur terre était une tâche à laquelle les artistes étaient habitués. Ils ne devaient avoir aucune difficulté conceptuelle pour représenter le Christ dans cette perspective. Des images de ce genre étaient nombreuses au IIIe siècle, particulièrement dans le contexte funéraire, celui même où se développent les images du Christ” (SPIESER, 2007: 58-9).

<sup>14</sup> “L’idée sur laquelle je voudrais insister est que les images du Christ étaient nécessairement conçues dans les mêmes termes que celles des êtres divins ou mythiques. La ‘croyance’ [...] en un nouveau dieu [...] n’a pas pu changer tout de suite les schémas mentaux qui sous-tendaient les possibilités de représenter un être divin” (SPIESER, 2007: 60).

<sup>15</sup> “[S]chémas, détails, vocabulaire iconographique peuvent être communs sans signifier continuité sémantique” (SPIESER, 2007: 62).

<sup>16</sup> “[L]es innovations, les mutations se disent d’abord dans des formes de pensées et d’images traditionnelles avant que ne se dégagent les formes d’expressions neuves qui leur sont le mieux adaptées” (SPIESER, 2007: 64).

contro de um *habitus*, socialmente formado da maneira descrita acima, e as exigências inscritas na posição que o seu portador ocupa no seu respectivo *campo*. Relacionar diretamente as características sociais do produtor à obra por ele produzida nos leva a perder de vista a importância que têm os campos na formação dos seus membros. Aquele que é formado num campo recebe todo um treinamento, aprende um modo de pensar e domina certos problemas, que são específicos daquele campo.

É possível detectar traços desse conceito de Bourdieu no texto de Spieser, quando ele explica que um artesão da época dos sarcófagos paleocristãos buscava em seu vocabulário já tradicional os meios para atender à demanda por um novo tipo de imagens:

O que era representado era, com efeito, um ser divino que havia tomado a forma humana, mas cuja forma humana não era problemática.<sup>12</sup> Representar um ser divino sob uma forma humana, ou um ser divino que se mostra sob uma aparência humana e que age sobre a terra, era uma tarefa à qual os artistas estavam habituados. Não devia haver nenhuma dificuldade conceitual para representar Cristo a partir dessa perspectiva. Imagens desse gênero eram numerosas no século III, particularmente no contexto funerário, exatamente aquele no qual se desenvolvem as imagens de Cristo (SPIESER, 2007: 58-9).<sup>13</sup>

O que Spieser tenta dizer, embora não mencione Bourdieu, é que não se podem entender as imagens de Cristo considerando diretamente os debates teológicos e as concepções religiosas, e que, se se considera a tradição do campo dos escultores, *habituados* a atender à demanda por monumentos funerários, percebe-se que buscaram uma solução funcional:

A ideia sobre a qual eu gostaria de insistir é que as imagens de Cristo eram necessariamente concebidas nos mesmos termos que aquelas dos seres divinos ou míticos. A “crença” [...] em um novo deus [...] não pôde modificar subitamente os esquemas mentais subjacentes às possibilidades de representar um ser divino (SPIESER, 2007: 60).<sup>14</sup>

No entanto, ele admite, mais à frente, que os “esquemas, detalhes e vocabulário iconográfico podem ser comuns sem que isso signifique continuidade semântica” (2007: 62).<sup>15</sup> Na verdade, em seu texto há lugar para a continuidade e para o seu contrário, pois ele afirma que “as inovações, as mutações são expressas, primeiramente, dentro das formas de pensar e das imagens tradicionais, antes que se desenvolvam as formas de expressão melhor adaptadas a elas” (2007: 64).<sup>16</sup>

Na verdade, a dificuldade de se chegar a uma interpretação mais precisa desses tipos jovens continua ainda hoje, e, entre os historiadores recentes, Paul Zanker (1995: 299) propõe que esse Jesus seria a manifestação da nostalgia de um passado heroico:

Isso é claramente um exemplo de “helenização”. Na literatura especializada, esse jovem radiante foi frequentemente identificado com Apolo, o que não constitui uma ligação iconográfica concreta, pois a beleza de Apolo é revelada através de seu corpo nu. Ao invés, seria melhor invocarmos a tradição dos retratos romantizados de jovens com longos cabelos do século II, que conjuram a lembrança de vários heróis gregos, de

<sup>17</sup>“This is surely an instance of ‘Hellenization’. In the scholarly literature the radiant youth has often been identified with Apollo, but this does not provide a concrete iconographical link, since Apollo’s beauty is best revealed in his nude body. Rather, we may recall the tradition of romanticized portraits of young men with long hair of the second century A.D., which conjured up various Greek heroes from Achilles to Alexander the Great as a kind of nostalgic expression of faith in the revival and preservation of classical culture” (ZANKER, 1995: 299).

<sup>18</sup>“Jesus’ appearance in contrast with these others is almost startling and the nearly inescapable conclusion is that he was either a type of, or even the replacement for the young savior gods of Greco-Roman religion” (JENSEN, 2005: 150). Tradução nossa.

Aquiles a Alexandre, o Grande, como um tipo de expressão nostálgica da fé no renascimento e na preservação da cultura clássica.<sup>17</sup>

Já a historiadora norte-americana Robin Margaret Jensen acredita que esse tipo de iconografia de Cristo seria derivado dos deuses gregos, jovens e heroicos, como Apolo, Hércules ou Dionísio: “a aparência de Jesus, em contraste com os outros [personagens], é quase espetacular, e a conclusão quase inevitável é que ele representava o tipo, ou mesmo a substituição, dos jovens deuses salvadores da religião greco-romana” (JENSEN, 2005: 150).<sup>18</sup> Como vimos, nos anos 1920 Schultze já se posicionava contra esse tipo de interpretação, e a diferença entre as teses de Jensen e Zanker mostra-nos que, ainda hoje, o modelo do Cristo jovem suscita opiniões diversas. E, para complicar, esse jovem também é multifacetado, existindo vários tipos, ligeiramente distintos, com cabelos mais ou menos longos, segurando ora um bastão, ora um rolo, ora nada. A aparente “uniformidade” do Cristo jovem não deve nos impedir de perceber a sua sutil e precoce variedade. No entanto, a única obra dedicada à discussão e classificação sistemática dessas variações é o livro de Friedrich Gerke, de 1940, que, no entanto, não inclui os afrescos tumulares, concentrando-se apenas na escultura: os relevos dos sarcófagos e as artes “menores”, como a madeira e o marfim.

Gerke classifica as várias fisionomias de Cristo, dando-lhes nomes, a partir de critérios que não são óbvios nem exatamente “objetivos”, e a classificação também não segue uma sequência estritamente cronológica. Assim, primeiramente, ele discute algumas peças em que Cristo aparece não tão jovem: de barba, com os cabelos um pouco mais longos, trajando pálio, mas sem túnica, deixando o tórax à mostra; a esse tipo ele chama de *Christus philosophicus*, devido à sua semelhança com a tradicional figura dos filósofos. Em que pese a sua suposta anterioridade cronológica, essa forma se limita a uns poucos exemplos, sendo numericamente superado pelo tipo jovem.

Logo a seguir, Gerke trata dos sarcófagos policênicos ou narrativos, cheios de milagres de Cristo – *miraculum Domini* –, que apresentam, para o estudioso alemão, três tipos de Cristo: o primeiro, *Christus heroicus*, tem esse nome por, supostamente, lembrar o aspecto dos heróis antigos, mas o único exemplo comparativo mostrado por Gerke é o de um sarcófago da Villa Albani, em Roma, no qual Hipólito aparece junto a um companheiro de caça, numa cena de leitura (Figura 6).



**Figura 6** - Sarcófago com mito de Hipólito - detalhe - início do século IV  
Villa Albani - Roma. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 10.

Em vários sarcófagos constantinianos, Jesus teria, segundo Gerke, uma forma semelhante, nos cabelos e no rosto, como explica Jean-Michel Spieser (2007: 61):

um Cristo com um rosto juvenil, de traços quase infantis. O rosto é quase

<sup>19</sup> “[Un] Christ avec un visage juvénile, aux traits presque enfantins. Le visage est presque joufflu, les lèvres sont épaisses, entr’ouvertes, avec des commissures bien marquées, les yeux sont profondément enfoncés. Les cheveux sont courts, laissant le plus souvent les oreilles et la nuque dégagées. Ils sont représentés sous forme de petites boucles plates s’enroulant autour d’un creux obtenu par le trépan, bien séparées les unes des autres” (SPIESER, 2007: 61).

arredondado, os lábios são grossos, entreabertos, com os cantos bem marcados; os olhos são bem fundos. Os cabelos são curtos, deixando, na maioria das vezes, as orelhas e a nuca à mostra. São representados sob a forma de pequenos caracóis chatos, bem separados uns dos outros, que se enrolam ao redor de um furo feito a trépano.<sup>19</sup>



**Figura 7** - Sarcófago estrigilado com Pedro, Cristo e orante - nicho do canto direito - mármore - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Foto própria.**



**Figura 8** - Sarcófago com Pedro, Cristo e orante - detalhe de Cristo - mármore - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 9.

Gerke dá, então, alguns exemplos, como um Cristo isolado no canto de um sarcófago do Museu Pio Cristiano, transformando a água em vinho (Figuras 7 e 8), e neste sarcófago constantiniano com tampa e uma orante central (Figura 9). Esse tipo vigorou, para Gerke, de 300 a 320.



**Figura 9** - Sarcófago policênico com orante e milagres de Cristo - detalhe com Cristo - mármore - primeiro quartel do século IV - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos. **Fonte:** GERKE, 1948: prancha 13.

O terceiro tipo mencionado por Gerke seria o *Cristo das estações* (*Jahreszeiten-Christus*), por derivarem, segundo o estudioso, das figuras dos gênios das estações, tão comuns nos sarcófagos pagãos. Os paralelos mostrados por Gerke realmente chamam a atenção, como entre esse Gênio do

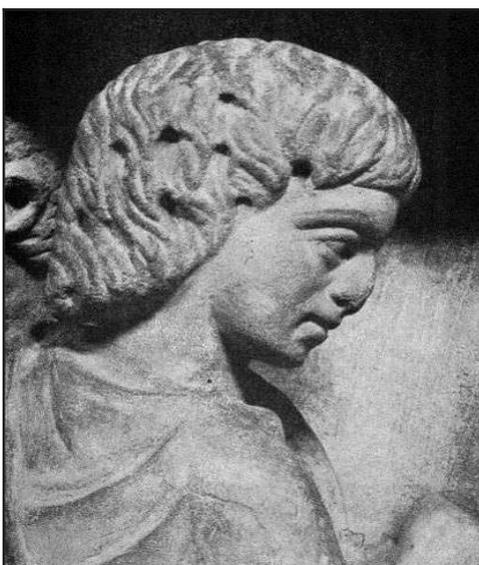
Verão, de um sarcófago do primeiro terço do século IV (Figura 10), e um Cristo ressuscitando Lázaro, da mesma época (Figura 11), ambos do Museu Nacional Romano.



**Figura 10** - Sarcófago das estações - detalhe do Gênio do Verão - 1º. terço do séc. IV - Museo Nazionale Romano. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 16.



**Figura 11** - Sarcófago de Marcus Claudianus - detalhe de Cristo na Ressurreição de Lázaro - 1º. terço do séc. IV - Museo Nazionale Romano. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 17.



**Figura 12** - Sarcófago dos Dois Irmãos - detalhe da cura do cego - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 33.



**Figura 13** - Sarcófago dos Dois Irmãos - detalhe da cura do cego - Museu Pio Cristiano - Museus Vaticanos - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 34.

Segundo o autor, esse tipo de Cristo aparece nos monumentos de 312 a 340. Aqui, as feições são mais longilíneas, e os furos feitos a trépano ainda estão presentes, mas não mais no centro de caracóis chatos, mas nas extremidades de grandes cachos ondulados, como volutas.

O quarto tipo arrolado por Friedrich Gerke é o *Christus puer* – *Cristo menino* – que, como o nome indica, agrupa Cristos com feições mais infantis, e abrangeria

<sup>20</sup>Segundo Thomas Mathews (2003: 128), quando essa estatueta entrou na coleção do museu ela foi catalogada como “poetisa sentada”, e só em 1914 Paribeni a teria classificado como Cristo, a partir de comparações com os sarcófagos.

obras de 330 a 360. A cabeça ganha uma configuração quadrangular, e bem grande em relação ao corpo como um todo, em proporções que realmente lembram as de uma criança, mas deve ser dito que, nos sarcófagos que apresentam esse tipo, todos os personagens sofrem esse aumento da cabeça, e essa é uma característica recorrente na arte do século IV. O exemplo paradigmático apresentado por ele são as figuras de Cristo no *Sarcófago dos Dois Irmãos*, do Museu Pio Cristiano, que apresentam cabeça e olhos grandes, e os cabelos em cachos mais lisos e planos, com poucas ondulações e furos, e jogados para a frente formando uma franja irregular (Figuras 12 e 13).

Depois, Gerke comenta sobre obras pós-constantinianas, nas quais novas formas de composição se distanciam das narrativas de milagres, e as interpreta como uma apresentação mais triunfal – *Victoria Christi* –, a começar das primeiras narrativas da Paixão, mas a partir daí ele se abstém de nomear tipos. As principais obras comentadas são o sarcófago colunar do Museu Pio Cristiano com a coroação de espinhos, no qual vemos que Cristo ainda é muito parecido com os gênios das estações (Figura 14).



**Figura 14** - Sarcófago colunarda Paixão - detalhe de Cristo diante de Pilatos - Museu Pio Cristiano Museus Vaticanos - Roma. **Foto própria.**



**Figura 15** - Sarcófago de Junius Bassus - detalhe do nicho central superior - c. 359 - Museu do Tesouro da Basílica de S. Pedro - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 49.

A seguir, ele menciona o *Sarcófago de Junius Bassus*: neste, apesar da novidade da composição central, que mostra Cristo sentado entre dois apóstolos, em uma posição de autoridade, as cabeças ainda são grandes, característica do *Christus puer* (Figura 15). E, no famoso sarcófago que possuía a classificação 174 no antigo Museu de Latrão, hoje na Cripta da Basílica de São Pedro, Gerke identifica um “tipo grego”: os cabelos caem livremente até os ombros em cachos exuberantes, enquanto a túnica e o pálio, bem como um gesto fortemente retórico, transmitem ainda melhor que no túmulo de Bassus a ideia de autoridade (Figura 16). Esse tipo físico “grego” é aproveitado de forma semelhante também na estatueta do Museu Nacional Romano, cujo contexto de utilização é desconhecido (Figura 17).<sup>20</sup>



**Figura 16** - Sarcófago dito Lateranense 174 - detalhe do nicho central - 3º. quartel do século IV - Cripta (Grotte) da Basilica de S. Pedro - Roma. **Fonte:** Gerke, 1948: prancha 53.



**Figura 17** - Estatueta de Cristo - 370-80 - Museo Nazionale Romano- Roma. **Foto própria.**

A partir da era teodosiana, as composições se tornam mais francamente triunfais – *Maiestas Domini* –, no dizer de Gerke: de forma semelhante ao que figura no monumento de Junius Bassus, Cristo quase sempre aparece entre dois apóstolos, mas em um grande número de peças ele está de pé, muitas vezes sobre um monte, mostrando um rolo desenrolado, que forma então uma grande voluta, e um discípulo o recolhe ou o contempla. Além disso, o tipo barbado começa a fazer uma concorrência mais forte com o tipo jovem, o que nos leva às composições que ficaram conhecidas entre os estudiosos como “*Traditio legis*”. Se, de início, Cristo figurava como personagem em meio a vários outros, em contextos narrativos quase sempre superpopulosos, depois ele se destaca em composições centralizadas, até chegar a algumas obras nas quais ele aparece isolado. Nos afrescos tumulares do século III e nos sarcófagos do início do século IV predominavam as curas e os milagres, mas a partir de meados do século IV, algumas passagens mais marcantes da vida de Cristo passaram a ser preferidas, como a prisão e o julgamento, bem como algumas sutis referências aos sofrimentos da Paixão, mas evitando cenas cruentas, e o simbolismo da Ressurreição aparece na cruz triunfal ladeada pelos soldados adormecidos. Por outro lado, as imagens de Cristo desenrolando o rolo, do último terço do século IV, já não mostram um acontecimento narrado nas Escrituras, e sim uma alegoria de seu papel messiânico, e tendem, ao mesmo tempo, a apresentar um frontalidade mais forte e um aspecto especial de autoridade, revelando assim o início de uma reflexão teológica mais acentuada sobre o significado da revelação e da doutrina cristã, como neste sarcófago do Museu de Arles, na cidade francesa de mesmo nome (Figura 18).



**Figura 18** - Sarcófago colunar com Cristo ao centro - mármore - final do século IV - Museu de Arles antiga. **Foto própria.**

Em suma, enquanto as obras policênicas, que traziam sequências de milagres, não eram, como vimos, muito diferentes dos sarcófagos míticos pagãos, as obras posteriores trazem algo novo: uma expressão sintética do papel histórico de Cristo.

## **Referências Bibliográficas**

- BARUFFA, Antonio. *The Catacombs of St. Callixus: history, archaeology, faith* (1988). Tradução para o inglês: William Purdy. Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.
- BISCONTI, Fabrizio. La decorazione delle catacombe romane. NICOLAI, Vincenzo; BISCONTI, Fabrizio e MAZZOLENI, Danilo. *Le catacombe cristiane di Roma: origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica* (1998). Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.
- BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V.
- BRANDENBURG, Hugo. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana*. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2004.
- BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). El mundo cristiano hasta el siglo XI. *Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.
- DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967.
- FOLETTI, Ivan e QUADRI, Irene. Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Opuscula Historiae Artium*, 62. Brno: Universidade de Masaryk, 2013, pp. 16-37. Supplementum.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: studies in the history of response* (1989). Chicago, Londres: Chicago University Press, 1992.
- GERKE, Friedrich. *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948.
- GERKE, Friedrich. *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlim: Verlag von Walter de Gruyter & Co., 1940. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 11.
- GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.
- GRABAR, André. *Christian Iconography: a study of its origins* (1961). Princeton: Princeton University Press, 1980. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961. Bollingen Series, XXXV, 10.
- HELLEMO, Geir. *Adventus Domini: eschatological thought in 4<sup>th</sup> century apses and catecheses*. Leiden: Brill, 1989. Supplements to Vigiliae Christianae, 5.
- HVALVIK, Reidar. Christ Proclaiming His Law to the Apostles: the *traditio legis*-motif in early Christian art and literature. FOTOUPOULOS, John (org.). *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context: studies in honor of David E. Aune*. Leiden: Brill, 2006. Supplements to Novum Testamentum, 122.
- JAEGER, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega* (1961). Trad. para o espanhol: Elsa Cecilia Frost. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.
- KILLERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015: pp. 99-134.
- KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- KOCH, Guntram. *Frühchristliche Sarkophage*. Munique: C. H. Beck, 2000. Série Handbuch der Archäologie.
- KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarkophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LAMPE, Geoffrey W. H. *A Patristic Greek Lexicon* (1961). Oxford: Clarendon Press, 1968.
- LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina* (1966). Trad.: Álvaro Cabral et alii. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, s/d. Coleção O mundo da arte.
- LEE, George Mervyn et al (org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

- LEMERLE, Paul. *História de Bizâncio* (1960). São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LIDDELL, Henry e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon: with a revised supplement*. 9ª edição. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MANCINELLI, Fabrizio. *Le catacombe romane e l'origine del Cristianesimo*. Florença: Scala, 1981.
- MARROU, Henri-Irénée. *MOYCIKOC ANHP: étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Reimpressão fac-similar: Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964. Edição original: Grenoble: Didier & Richard, 1938.
- MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.
- MUZJ, Maria Giovanna. Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano: aspectos problemáticos. *Cuadernos monásticos*, ns. 142-143. Rengo (Chile): Conferencia de Comunidades Monásticas del Cono Sur, 2002, pp. 387-435.
- MUZJ, Maria Giovanna. La Veronica e i temi della visione faccia a faccia. FROMMEL, Ch. e WOLF, Gerhard (orgs.). *L'immagine di Cristo: dall'acheropita alla mano d'artista*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 91-116. Studi e testi, 432.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RASMUSSEN, Mikael Bøgh. *Traditio legis? Cahiers Archéologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 47. Paris: Editions Picard, 1999, pp. 5-37.
- RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RUSSO, Eugenio. Per leggere «The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art» di Thomas F. Mathews. Prefácio para MATHEWS, Thomas F. *Scontro di dei: una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*. Milão: Jaca Book, 2005.
- SAUER, Josef. Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 303-29.
- SCHOOLMAN, Edward M. Reassessing the Sarcophagi of Ravenna. *Dumbarton Oaks Papers*, 67. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 49-74.
- SCHULTZE, Victor. Christus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 331-6.
- SPIESER, Jean-Michel. Invention du portrait du Christ. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.
- SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.
- WILPERT, Giuseppe. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Monumenti dell'Antichità Cristiana. Disponível no sítio da Universidade de Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1932>>. Acesso em 01/04/2014.
- ZANKER, Paul. Dal culto della "paideia" alla visione di Dio. In: ENSOLI, Serena e LA ROCCA, Eugenio (orgs.). *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*. Catálogo da exposição. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2000.
- ZANKER, Paul. *The Mask of Socrates: the image of the intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1995.

## Francisco de Holanda e o Conceito de “Pintura Animante”

### *Francisco de Holanda and the Concept of “Ensouling Painting”*

*Thainan Noronha de Andrade*

Mestre e Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

Bolsista CAPES

[thainan.noronha@outlook.com](mailto:thainan.noronha@outlook.com)

Recebido em: 01/10/2019 – Aceito em 04/11/2019

**Resumo:** Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, revela-se como uma figura de grande envergadura na cultura do século XVI. Em sua obra escrita, Holanda empreende uma união entre as teorias artísticas de seu tempo e os princípios neoplatônicos em circulação a partir do final do século anterior. O presente artigo discute um dos pontos de contato entre essas duas tendências, identificando vínculos entre a literatura artística e neoplatônica do período na obra de Francisco. Argumenta-se que, dentre esses vínculos, Holanda promove uma “hermetização” ou “platonização” da teoria artística das expressões da alma, um *topos* da discussão artística renascentista. Tal iniciativa visa contribuir, em sentido amplo, para o estudo das relações entre a filosofia e a arte no século XVI e, em sentido estrito, para a compreensão da obra de Francisco de Holanda e suas relações com a cultura deste século.

**Palavras chave:** Francisco de Holanda. Pintura. Neoplatonismo.

**Abstract:** Francisco de Holanda (1517-1584), Portuguese artist and art theoretician, stands out as major figure in 16th century culture. In his written work, Holanda undertakes an intercourse between the artistic theories of his time and the Neoplatonic principles in circulation since the end of the previous century. The following article discusses one of the points of connection between these two tendencies, identifying links between the artistic and Neoplatonic literature of the period in Francisco’s work. It is argued that, among such links, Holanda promotes an “hermetization” or “platonization” of the artistic theory of expressions of the soul, a *topos* in Renaissance artistic discussion. Such initiative seeks to contribute, in broad sense, to the study of the relations between philosophy and art in the 16th century and, in strict sense, to the understanding of Francisco de Holanda’s work and its relation with the culture of this century.

**Keywords:** Francisco de Holanda. Painting. Neoplatonism.

## Introdução

Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, foi um dos grandes vultos da cultura europeia do século XVI. Holanda foi o primeiro teórico de arte a elaborar, sistematicamente, uma teoria artística de orientação neoplatônica, inspirada nos textos difundidos pela “Academia platônica” de Florença, liderada por Marsílio Ficino (1433-1499)<sup>1</sup>. Francisco utiliza da metafísica neopla-

<sup>1</sup>Desde o início do século XX, diversos estudiosos se dedicaram a compreender a verdadeira natureza da Academia platônica chefiada por Marsílio Ficino. A historiografia do século XX seguiu, em maior ou menor grau, a interpretação oferecida por Arnaldo della Torre, para quem a Academia consistia em um grupo informal formado pelos principais intelectuais de Florença, unidos no estudo da obra de Platão e seus seguidores. DELLA TORRE, Arnaldo. Storia dell'Accademia platonica di Firenze. Firenze: Carnesecchi e figli, 1902, 457-468. Um contraponto importante foi feito por James Hankins em HANKINS, James. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162; The Myth of the Platonic Academy of Florence. Renaissance Quarterly, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p. 429-475. Paul Oskar Kristeller e Arthur Field, por sua vez, apresentam uma visão intermediária entre a perspectiva de della Torre e Hankins. Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. Renaissance News, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159; FIELD, Arthur. The Platonic Academy of Florence. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. 359-376.

<sup>2</sup>HOLANDA, Da Pintura Antiga, II, 1, p.221; ALVES, José da Felicidade. Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte, 1986., p. 14. Deswarte pontua, por outro lado, que a formação intelectual e artística de Francisco de Holanda em Portugal facilitaria a assimilação do neoplatonismo florentino em sua viagem à Itália. Cf. DESWARTE, Sylvie. Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992, p.145.

tônica para construir uma fundamentação filosófica e mística para a prática pictórica, pautada na dignidade do artista como um *deus in terris*, dotado da mesma potencialidade criativa de Deus, o primeiro e supremo pintor. O contato de Holanda com o neoplatonismo florentino se deve, sobretudo, ao período que permaneceu na península itálica, entre 1538 e 1540, enviado pelo rei D. João III para documentar as obras antigas e modernas, absorvendo as tendências artísticas e filosóficas em voga nos círculos cortesãos italianos<sup>2</sup>.

Seu pensamento é sintetizado em seu *magnum opus*, o tratado *Da Pintura Antigua*, finalizada em 1548, obra de grande envergadura conceitual, na qual aborda temas comuns à tratadística de arte desde o século XV (tal como expostos em escritos como os de Alberti e Leonardo da Vinci), assim como elementos essencialmente neoplatônicos, oriundos de das obras de Marsilio Ficino (especialmente suas traduções), textos atribuídos a Hermes Trismegisto<sup>3</sup>, Platão, Plotino e Pseudo-Dionísio, o Areopagita<sup>4</sup>.

Este artigo tem o propósito de elencar pontos de contato entre essas influências artísticas e filosóficas na obra de Francisco de Holanda, particularmente, a união entre a teoria das expressões - que remonta à Antiguidade e fora abordada por autores como Horácio e Aristóteles, dos quais foi prontamente absorvida pelos teóricos de arte do século XV - com o princípio neoplatônico de animação da matéria, uma ideia elaborada por Plotino e resgatada por Marsílio Ficino no final do século XV. Esse princípio fundamentou a magia astral renascentista e ligou-se à teoria fisionômica, que desfrutariam de grande popularidade a partir do século seguinte. Neste sentido, considera-se que Francisco tenha se situado no cruzamento entre o pensamento neoplatônico e as concepções artísticas de sua época, possuindo como um destes elos, a noção de animação da matéria.

## Francisco de Holanda e a “pintura animante”

A teoria da expressão, derivada da obra de escritores da Antiguidade, serviu de modelo para os teóricos de arte do século XV. Para Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), o objetivo dos pintores e poetas seria o de representar a ação humana, seja tornando-a mais ou menos bela.<sup>5</sup> Esse pensamento seria sintetizado na máxima horaciana “Se desejas que eu chore, debes comover primeiro a ti mesmo”.<sup>6</sup> Alberti adaptaria essa lógica, formulada por Horácio à poesia, às artes representativas, afirmando que a pintura deve buscar expressar, através da representação dos corpos e seus movimentos, as emoções e sentimentos da alma. Esse processo implica a eventual supressão das imperfeições corporais e moderação, para que as figuras não sejam retratadas com movimentos exagerados. Assim, pintura deve possuir graça e suavidade, coerentemente com o tema exposto. Os movimentos dos velhos devem ser de cansaço, os dos jovens devem ser agradáveis e dos homens devem ser vigorosos. Finalmente, o comedimento e a graça da pintura devem se sobressair, mesmo em relação ao engenho do artista<sup>7</sup>. Mais tarde, Leonardo da Vinci (1452-1519) argumenta que o pintor deve cuidar para que os movimentos das figuras transpareçam seus estados mentais, de forma que a pintura não seja duas

<sup>3</sup> O conjunto de textos chamado Hermetica, é constituído por diversos fragmentos gregos compostos na região de Alexandria. Escritos durante diversos séculos, o conjunto engloba assuntos como a alquimia, a filosofia natural, a astrologia e a teurgia. Uma coleção destes textos, datados dos séculos II e III d.C. é chamada de Corpus Hermeticum. Este conjunto traz dezesete tratados unidos ao Asclepius e aos fragmentos de Estobeu, um compilador de textos gregos. A autoria destes escritos é atribuída à figura lendária de Hermes Trismegisto, “três vezes grande”, cujo nome é associado ao deus grego Hermes e ao deus Thoth egípcio, e que teria apresentado os egípcios com as leis, o conhecimento e a escrita. É interessante notar que o Corpus Hermeticum passou desconhecido durante o período medieval, e apenas o texto do Asclepius circulou em sua tradução latina. O conjunto de textos, embora em geral especulativo, não compõe um sistema harmônico de pensamento, possuindo diversas discordâncias entre os tratados. Cf. FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University of New York Press, 2010, p. 25; COPENHAVER, Brian P. (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, Introduction.

<sup>4</sup> DESWARTE. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, p. 90.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, II.1448a, p. 105.

<sup>6</sup> HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942, 102-3, p. 458. Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi (todas as traduções são do autor, exceto quando indicado). Um clássico e importante estudo desta teoria é feito por LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 217 s.

<sup>7</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014, I, 40-44, p. 112-120. Esse trecho de Alberti é uma das fontes da ideia do decorum, conceito que se fará presente nas discussões artísticas do século seguinte, sobretudo após o Concílio de Trento, cf. LEE. *Ut pictura poesis*, p. 228 s.

<sup>8</sup> VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924, 293, p. 155-156: com'è morta perché essa è finta, e morta un'altra volta quando essa non dimostra moto né di mente né di corpo.

<sup>9</sup> HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 113.

vezes morta: “como é morta por ser falsa, e morta mais uma vez quando não demonstra os movimentos da mente nem do corpo”<sup>8</sup>.

A primeira menção feita por Francisco de Holanda dessa ideia localiza-se no décimo nono capítulo de seu *Da Pintura Antigua*, no qual o escritor lusitano alerta que, ao representar São Gerônimo, é preciso que o mesmo seja retratado de modo que “[...] se conheça sua modéstia e continência, juntamente com o que se conheça seu altíssimo engenho e profundidade de saber [e não] nos ponha as feições e filosomia d’um intemperado e grosseiro”<sup>9</sup>. Assim o pintor deve cuidar para que a figura de São Gerônimo pareça com o próprio santo, e para isso, é preciso que a pintura transmita as características da personalidade do retratado, e não apenas a verossimilhança.

A seguir, Holanda faz uma extensa descrição das relações que as características corporais guardam com a personalidade. Pessoas que tem os olhos parecidos com os de animais também se parecem com eles em “condições”; os melhores olhos são de tamanho intermediário e, caso fossem um pouco maiores e claros, pertencerão a um homem magnânimo; os tristes e húmidos, pertencem a um estudioso, enquanto os olhos que muito se movem pertencem a pessoas desconfiadas e curiosas<sup>10</sup>.

Também as cores denunciam os temperamentos: “A cor dos olhos tem-se por boa dos verdes escuros e pretos; os enxalviçados, os sanguinhos e os castanhos claros, ou amarelos, são maos”<sup>9</sup>. Francisco estende sua associação aos outros membros do corpo recorrendo, na quase totalidade do capítulo, ao tratado *De sculptura* de Pompônio Gaurico (1581/82-1530)<sup>11</sup>, irmão do célebre astrólogo Luca Gaurico (1475-1558)<sup>12</sup>. O teórico português encerra o capítulo citando Apeles, quem seria capaz de pintar com tamanha habilidade, que os “metoscopos”<sup>13</sup> poderiam adivinhar, pela fisionomia e pelos sinais, quais enfermidades, mortes ou tipo de vida, os retratados teriam<sup>14</sup>. Portanto, Holanda demonstra uma sólida familiaridade com a teoria das expressões da alma, associando-a com a teoria da fisionomia (sob a qual a metoposcopia se fundamenta), a ideia de que as característica corpóreas refletem aspectos da personalidade de um indivíduo, uma concepção de origem oriental que seria promovida através de uma obra atribuída a Aristóteles<sup>16</sup> e, posteriormente, seria retomada e vinculada à concepções mágicas por Giambattista della Porta em *De humana physiognomonia*<sup>17</sup> (1586).

O elogio de Apeles como artista capaz de transmitir esses *motti*, da alma se relaciona, por sua vez, com a doutrina da *prisca pictura* elaborada por Holanda. No primeiro capítulo de *Da Pintura Antigua*, intitulado “como Deos foi pintor”, Holanda discorre sobre a origem divina da pintura. Deus é o primeiro pintor, cuja arte é vista através de suas obras. A obra pictórica é originada da combinação de dois aspectos opostos: a luz e a sombra, onde uma é o limite da outra e toda pintura seria resultado das diferentes combinações destes dois agentes. De modo correspondente ao Criador, que usou a luz sobre as trevas, cabe ao artista empregar inicialmente os elementos claros sobre os escuros na elaboração de sua obra, e aquele que fizesse de modo diverso, o faria por estar sujeito à miséria humana. Pela luz, Deus teria “pintado” as estrelas, o sol, a lua, a aurora, as nuvens e os círculos celestes.

<sup>10</sup>HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 115-117.

<sup>11</sup>HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 117.

<sup>12</sup>GAURICUS, Pomponius. *De sculptura* (1504). Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969, p. 129 s.

<sup>13</sup>Praticante de astrologia judicial que tornou-se famoso por prever a ascensão ao cardinalato de Alessandro Farnese (futuro papa Paulo III).

<sup>14</sup>A metoposcopia é uma forma de arte divinatória que se ocupa em explicar e prever a personalidade, o caráter e o destino da pessoas baseado nos padrões de linhas na testa de uma pessoa. A testa era utilizada pelo fato de supostamente ser a parte do corpo que melhor refletiria as qualidades intelectuais. A metoposcopia foi usada desde a antiguidade e se difundiu na Idade Média, atingindo seu auge durante os séculos XVI e XVII, apesar da proibição da prática pelo papa Sisto V em 1586 e da crítica de Jean Bodin em seu *De la démonomania des sorciers*. Cf. MAGGI, Armando. *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 183-184, 206, 222, 212.

<sup>15</sup>HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 121.

<sup>16</sup>A Fisiognomia (Φυσιογνωμονικά) é um antigo tratado grego sobre a Fisiognomia, incluído no *Corpus Aristotelicum*, mas cuja autenticidade como obra de Aristóteles tornou-se questionada na atualidade. Acredita-se que a obra fora escrita por um autor desconhecido por volta do ano 300 a.C. Antes de Aristóteles, a fisiognomia já aparece de modo fragmentário nos escritos de Homero (em sua descrição de Tersites no segundo livro da *Iliada*), Hipócrates e Platão (*Fedon* 81E), posteriormente tornando-se difundida na cultura europeia. Cf. BRENNAN, T. Corey. *Physiognomica* (review). *Classical World*, [s.l.], v. 99, n. 2, 2006, p.202-203.

<sup>17</sup>PORTA, Giambattista della. *Io. Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII*. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.

<sup>18</sup>HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, I, 1, p.22-25.

Adão e Eva, conseqüentemente, teriam sido criados por uma obra de pintura divina: “[...] mais claramente pintou elle por sua própria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento asbulutissimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porem esta de que fallo he pintura animante que fez o immortal Deos”. Após criar o homem, Deus transmitiria a pintura “inanimante” a sua criação<sup>18</sup>. Essa passagem é pictoricamente representada na ilustração do Sexto Dia do álbum *De aetatibus mundi imagines* produzido por Francisco entre os anos de 1545-1573, que descreve a história do mundo em uma Crônica formada por seis idades, segundo a famosa obra homônima de Eusébio de Cesareia (Fig. 1). Na ilustração, é possível ver o Criador infundindo vida no recém criado invólucro humano, feito do limo da terra, através de raios sutis que emanam de seus lábios e suas mãos. A composição é acompanhada do compasso, elemento que alude ao ato projetivo divino: o homem é fruto do “projeto” divino e vivificado pela “pintura animante” de Deus.

<sup>19</sup> D’OLLANDA, Francisco. *De aetatibus mundi imagines*: Livro das Idades. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983, Fl. 7v.



**Figura 1** - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: A criação do homem, Fl. 7 v., detalhe, 1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid<sup>19</sup>.

Assim, a operação pictórica é concebida como equivalente à potencialidade criativa que a humanidade herdou diretamente do Criador. De especial importância nesta passagem, a animação do ser humano viabilizada pela operação pictórica divina é novamente referenciada por Francisco de Holanda ao comentar sobre os pintores antigos, os herdeiros o poder divino da pintura. Francisco desenvolve essa questão mais adiante, em seu décimo segundo capítulo, no qual discorre sobre seu conceito de *pintura antiga*. Os antigos, declara, consideravam o homem como divino por ser capaz de perceber a semelhança do Deus Eterno: Mas os antigos pintores tanto stimarão a perfeição d'esta arte que quase a tinham por seu Deus, e a adora-

<sup>20</sup>LACTANTIUS, LCF. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisii: Migne, 1844, v. 6, *Divinarum institutionum*, V, 15, col.597; VI.25, col. 730.

<sup>21</sup>HOLANDA, Da Pintura Antiga, I, 12, p.81-82. Doavi nostri invenerunt artem qua Deos efficerent quoniam animas facere non poterant. [...] Potestatem hominis asclepi, vimque cognosce. Dominus et pater vel quod est summus Deus ut effector est Deorum celestium ita homo effector est Deorum qui in templis sunt, humana proximitate coniuncti [...] sicut Deus ac Dominus ut sui similes essent Deos fecit arternos, ita humanitas Deos suos ex sui vultus similitudine figuravit; CO-

PENHAVER. *Hermetica*, Asclepius 23-24, p. 80-81; O trecho é uma citação literal da edição ficiniana do Asclépio e da citação da mesma passagem por Santo Agostinho: FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Asclepius, p. 145-46; AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, v. 1, XXIII, p. 765-66.

<sup>22</sup>PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated from Greek by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, I, 6, 2, p.22; IV, 3,11, p.148.

vam pela divindade e força que n'ella acharão. E diz Hermes Trismegistus, grave e antiquíssimo rey de Egito, e filosofo, o qual Lactancio Firmiano tem como a um oraculo<sup>20</sup>: 'Nossos ancestrais, visto que não podiam criar almas, descobriram a arte com a qual construísem seus deuses; e diz noutra parte:

Perceba, ó Asclépio, a potência e a força do homem! Assim como o Senhor, Pai ou Deus supremo é criador dos deuses celestes, o homem é criador dos deuses que habitam os templos, unidos com a humanidade pela semelhança. E diz mais abaixo Hermes: assim como Deus e Senhor fez os deuses eternos para que fossem semelhantes a si mesmo, do mesmo modo a humanidade formou seus deuses pela semelhança de sua própria aparência'.

Assim tinham os antigos por divina força e divina emitação a do homem, pois pintava à semelhança de Deus Eterno, e como eles virão sendo homens suas obras adoradas de outros homens determinarão de competir com as obras divinas e naturais. Estes forão Appelles, Panfilo, Zeusi, Miron, Demophilo, Timagoras, Protogenes, Parrasio, Micon, Apollodoro, Aristides, e outros assi como estes. Estes são os pintores antigos, estes são os que pintarão somente a verdadeira pintura de que eu escrevo.<sup>21</sup>

Neste esse trecho, Holanda eleva os artífices antigos a verdadeiros deuses e representantes do poder divino do qual o artista é dotado. Ao passo que o Criador tem o poder de engendrar os deuses celestes, ao homem é dado o poder de criar os deuses que habitam os templos. Os pintores antigos, glorificados como deuses, imitam o próprio Deus por meio da operação artística. Por consequência, os *prisci pictores* herdaram da própria divindade a "pintura animante": a capacidade de inserir vida nas imagens artificiais.

O trecho citado por Holanda ecoa diretamente a edição de Marsílio Ficino (1433-1499) dos textos herméticos, publicada em 1471 sob o nome de *Pymander* (o título do primeiro dos quatorze textos traduzidos e compilados por Ficino), nomeadamente o famoso trecho do tratado do *Asclépio*, conhecido desde a Antiguidade Tardia e citado por Agostinho e Lactâncio. Ao passo que Ficino constrói uma linhagem da sabedoria, cuja origem remonta a Hermes Trismegisto, Francisco constrói uma genealogia de pintores divinos que remonta ao lendário Apeles. De particular importância, Apeles é, simultaneamente, tomado como o exemplo do pintor cujo engenho permitia a divinação da personalidade, através da metoposcopia, daqueles que fossem retratados em suas obras e também o primeiro da tradição composta por aqueles que, pintando à semelhança de Deus, eram capazes de animar suas obras.

O princípio de animação da matéria – ao qual, por sua vez, vincula-se a noção de metempsicose (a transmigração da alma para outros corpos) – é um tema recorrente na literatura neoplatônica. Plotino (ca. 204/5-270) salienta a capacidade da alma em penetrar e moldar a matéria (noção que utiliza, inclusive, para explicar o trecho dos produtores de imagens do *Asclépio* hermético), tornando-a viva. Por consequência, a aparência dos objetos físicos seriam expressões imperfeitas das *Ideas* da Mente divina<sup>22</sup>.

Assim a capacidade das imagens em atrair as almas, seria resultante da afini-

<sup>23</sup>FICINO. De Amore: Comentario a "El Banquete" de Platón. Traducción y estudio preliminar Rocio de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001, V, 6, p.101-102.

<sup>24</sup>CASTIGLIONE, Baldassare. O Cortesão. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, IV, p. 316 s.

<sup>25</sup>KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. Three Books on Life. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 3.

<sup>26</sup>O daemônio é um tipo de ser equivalente aos gênios da mitologia árabe. O termo tem sua origem na Grécia antiga, e se refere a deuses de determinados aspectos da natureza humana, como a loucura, a tristeza etc... A personalidade de um daemônio se relaciona a algum elemento natural ou vontade divina que o origina, sendo desprovido de visões morais de bem ou mal. Assim, uma mesma entidade pode ser boa ou má de acordo com as condições de relacionamento que estabelece com determinado objeto ou pessoa. Neste sentido deriva o termo eudaemônio (o bom daemônio), ao qual se refere Sócrates, originando o termo Eudaimonia ou fenômeno da felicidade. Para os gregos (e, consequentemente para Sócrates), ser feliz é viver sob a influência de um bom daemônio. Os daemônios podem se relacionar também a elementos da natureza - fogo, água, mar, céu, terra, florestas etc...; a lugares, cidades, estradas montanhas etc...; e a sentimentos humanos, como o Sono, o Amor, a Alegria, a Discórdia, o Medo etc... Assim, a palavra designava todos os espíritos de um modo geral. Cf. SPINELLI, Miguel. O Daimonion de Sócrates. Revista Hypnos, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006, p. 32-61.

<sup>27</sup>FICINO, Marsilio. Three Books on Life. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III, 13, p.306. Jámblico, na Antiguidade, seria o principal defensor do princípio de divinização da matéria. Para o filósofo, o reino material guarda reflexos das Ideias divinas que, quando administrados adequadamente através de rituais e cerimônias, permitem ao devoto ascender espiritualmente e se unir aos deuses. Cf. por exemplo: IAMBlichus. De Mysteriis. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, I.11-12, p. 49-53; I.19, p. 79-81; II.11, p. 115.

<sup>28</sup>FICINO, Marsilio. Three Books on Life, III, 17, p.328: Atque cum ipsae numerique species sint ideis ibi propriis designatae, nimirum vires inde proprias sortiuntur.

<sup>29</sup>HOLANDA, Da Pintura Antiga, I, 9, p.73

dade entre ambas por meio da semelhança, noção também exposta na citação do *Asclépio* feita por Francisco de Holanda. Posteriormente, Marsílio Ficino partiria dos mesmos termos em seu *Commentarium in Convivium Platonis* ou *De amore* (escrita em 1469 e publicada junto da tradução completa da obra platônica em 1484), afirmando que a beleza corpórea é “um certo gesto, vivacidade e graça” que resplandece no corpo pelo influxo de sua *Idea*<sup>23</sup>, cujo contato por parte de Holanda pode ter ocorrido por intermédio do quarto livro do *Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), fonte dos *Diálogos em Roma*, a segunda parte de *Da Pintura Antigua*. Na quarta parte do *Cortegiano*, Castiglione apresenta uma declaração (por interlocução de Pietro Bembo) sobre a beleza em termos categoricamente platônicos, quase literalmente retirada da obra de Ficino: a beleza terrena é uma expressão da beleza inteligível e permite ao contemplante, em última instância, alcançar a beleza transcendental. A beleza dos corpos é condicionada pelo grau de semelhança com sua respectiva *Idea* metafísica, a qual dá origem a essa forma material<sup>24</sup>.

Esse tema também ganharia vigor com a publicação dos três livros *De vita* de Marsílio Ficino (1489), obra que desfrutou de enorme popularidade durante o Renascimento, sendo publicada cerca de trinta vezes até 1647<sup>25</sup>. O terceiro livro, *De vita coelitus comparanda*, (e o mais célebre dos três), aborda especificamente as relações entre o mundo material e as forças que habitam os reinos suprassensíveis. Com o objetivo de entender as implicações neoplatônicas da ideia de “pintura animante”, é preciso recorrer ao décimo terceiro capítulo, no qual Ficino lida com o tema das imagens.

Ficino, no início do livro, cita o mesmo trecho do *Asclépio* referenciado por Holanda e discorre sobre a produção de imagens capazes de atrair forças cósmicas e almas de *daemones*<sup>26</sup>, como as almas de Febo, Osiris e Isis, as quais foram atraídas para dentro das estátuas para ajudar ou prejudicar as pessoas. Entre as fontes neoplatônicas, cita Jâmblico, quem explica que os materiais naturalmente semelhantes às *Formas* ou *Ideas* celestiais, coletadas de vários lugares e compostas em determinado tempo, são capazes de receber forças e efeitos celestiais (ou astrais), espirituais (*daemonicos*) e divinos, ideia que seria confirmada por Proclo e Sinésio<sup>27</sup>. Mais adiante, no décimo sétimo capítulo, o filósofo explica as forças por trás das imagens. As figuras, números e raios, visto que não são dependentes de nenhum material, constituem praticamente as essências de todas as coisas (*quasi substantiales esse videntur*) e tem maior proximidade com as *Ideas* na Mente, a rainha do mundo (*mundi regina*). “Assim como as próprias figuras e números são espécies, são prontamente representadas na Mente por suas próprias *Ideas*, de onde adquirem suas próprias forças.”<sup>28</sup>.

As figuras, por sua vez, são capazes de atrair influxos celestes por meio da semelhança que suas formas guardam com essas essências residentes no divino Intelecto. Em Holanda, o ponto de união entre essas noções ocorre em Michelangelo, considerado o maior dos pintores modernos. O artista florentino é louvado pelo pintor lusitano por seguir sobretudo sua *Idea* interior, e não se deixar abalar pelo juízo dos ignorantes<sup>29</sup>. Em outro trecho, Francisco o concebe como aquele, dentre os modernos que restaurou a pintura *quasi* a sua “*prisca animosidade*”, remetendo diretamente à pintura animante divina e, finalmente, àquela praticada pelos antigos, permitindo-os animarem as imagens. Michelangelo, desse modo, se torna o representante por excelência, dentre os artistas dos tempos de Holanda, do poder criativo oriundo do próprio Deus que fora transmitido por uma tradição sagrada de artistas no decorrer da história da humanidade. Por outro lado, Holanda deixa claro que o florentino apenas se aproximou do verdadeiro poder dos antigos, visto que estes eram capazes de animar suas figuras.

Em Holanda há, assim, uma correspondência entre a passagem hermética dos

<sup>30</sup>HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.24; 5, p.42-43; 12, p. 81-82.

<sup>31</sup>Uma discussão sobre a recepção dos textos herméticos pelos padres da igreja é feita por YATES, Frances Amelia. *Giordano Bruno e a tradição hermetica*. [2. ed.]. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 18 s..

<sup>32</sup>SERRÃO, Vítor. *A pintura maneirista em Portugal: das brandas "maneiras" ao reforço da propaganda*. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v. 2. p. 471.

produtores de imagens animadas, a “prisca animosidade” ou “pintura animante” atribuídas, respectivamente, aos pintores antigos, a Michelangelo e ao próprio Deus. Essa ideia se relacionou, por sua vez, à fisionomia e à teoria das expressões da alma, abordada por Holanda no capítulo 19, habilidade essa na qual os antigos eram insuperáveis, citando uma anedota de Apeles como exemplo. Não é mero acaso, portanto, que Francisco exponha a teoria da animação no capítulo que constrói a identificação de Deus como pintor (cap. 1) referindo que Adão e Eva teriam sido criados por uma “pintura animante”; retome o mesmo tema por meio da citação hermética dos construtores de imagens que inseriam vida nas imagens dos deuses (cap. 12), os mesmos artífices que pintavam “à semelhança do Deus eterno” e, finalmente, utilize um termo derivado para se referir ao talento de Michelangelo, aquele que mais se aproximou dos antigos<sup>30</sup>.

### Considerações finais

A pintura antiga, para Holanda, é uma prática de origem divina presenteada aos homens, cujo poder original é capaz de vivificar as imagens, assim como o próprio Criador animara todas as coisas vivas no universo. Os antigos, por estarem mais próximos da luz original da Criação, ainda possuíam essa potência latente (embora permanecessem inferiores a Deus), tal como Francisco atesta ao citar o polêmico trecho do *Asclépio*. Essa capacidade explica-se segundo a metafísica neoplatônica, nomeadamente a relação entre os objetos físicos e suas *Ideas*, tal como exposta no próprio trecho hermético utilizado pelo artista lusitano, assim como nas obras de Plotino e Ficino – este último, responsável por traduzir e editar a versão dos textos herméticos consultada por Holanda. Essa união é sedimentada em Apeles (o paradigma do artista antigo) e Michelangelo (sua pós-figuração moderna), quem é exaltado por seguir sua *Idea* interior e por mais se aproximar da habilidade dos antigos (que incluíam os sacerdotes egípcios), ao *quasi* inserir sopro vital em suas obras.

A teoria das expressões assume um revestimento neoplatônico-hermético ao vincular-se com o princípio de “animação da matéria”, ligação feita por Deus, pelos pintores antigos e, finalmente, por Michelangelo. Como resultado, a pintura assume uma capacidade próxima da magia, capaz de viabilizar a expressão da alma através da imagem, ao ponto em que as próprias figuras se tornem vivas e animadas. Mesmo que Holanda utilize esta noção como um artifício retórico, é improvável que, considerando suas inclinações neoplatônicas, se refira tão somente à verossimilitude e desconsidere as implicações esotéricas do discurso hermético, visto que o trecho do *Asclépio* era visto com suspeição pelos ortodoxos cristãos desde a Idade Média, baseando-se nos ataques proferidos por Agostinho<sup>31</sup>.

Todavia, em Holanda, esse princípio neoplatônico é exaurido de seu caráter mágico, sendo direcionado a uma fundamentação místico-filosófica da pintura. Para Francisco, o pensamento neoplatônico serviu como um validador da dignidade do artista e da prática pictórica, demanda que serviu como uma resposta à posição ainda inferior da arte em Portugal, onde permanecia sendo vista como uma atividade mecânica e de valor intelectual limitado, uma situação que começaria a se alterar somente na segunda metade do século XVI<sup>32</sup>.

### Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, v. 1.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

- BRENNAN, T. Corey. Physiognomonica (review). **Classical World**, [s.l.], v. 99, n. 2, 2006, p.202-203.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COPENHAVER, Brian P (Ed.). **Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, **Introduction**.
- DESWARTE, Sylvie. **Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos**: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992.
- FAIVRE, Antoine. **Western Esotericism: A Concise History**. New York: State University Of New York Press, 2010.
- FICINO. **De Amore**: Comentario a “El Banquete” de Platón. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Three Books on Life**. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998.
- FIELD, Arthur. The Platonic Academy of Florence. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). **Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy**. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. 359-376.
- GAURICUS, Pomponius. **De sculptura (1504)**. Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969, p. 129 s.
- HANKINS, James. The Myth of the Platonic Academy of Florence. **Renaissance Quarterly**, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p. 429-475.
- \_\_\_\_\_. Cosimo de’ Medici and the ‘Platonic Academy’. **Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes**, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162.
- HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- \_\_\_\_\_. **De aetibus mundi imagines**: Livro das Idades. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983.
- HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica**. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942.
- IAMBlichus. **De Mysteriis**. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.
- KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. **Three Books on Life**. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 3-70.
- KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. **Renaissance News**, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.
- LACTANTIUS, LCF. **Opera omnia**. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6.
- LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. **The Art Bulletin**, v. 22, n. 4, 1940, p. 197-269.
- MAGGI, Armando. **Satan’s Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- PLOTINUS. **The six Enneads**. Translated from Greek by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.
- PORTA, Giambattista della. **Io. Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII**. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.
- SERRÃO, Vítor. A pintura maneirista em Portugal: das brandas “maneiras” ao reforço da propaganda. In: PEREIRA, Paulo (Org.). **História da arte portuguesa**. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v. 2. p. 427-509.
- SPINELLI, Miguel. O Daimónion de Sócrates. **Revista Hypnos**, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006. p. 32-61.
- TORRE, Arnaldo della. **Storia dell’Accademia platonica di Firenze**. Firenze : Carnesecchi e figli, 1902.
- VINCI, Leonardo da. **Trattato della pittura**. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924.
- YATES, Frances Amelia. **Giordano Bruno e a tradição hermetica**. [2. ed.]. São Paulo: Cultrix, 1995.

## O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG.

*The Baroque and Rococo of Manoel da Costa Athaíde: the lining of the nave of the Chapel of the Order of Saint Francis of Penance in Ouro Preto, MG*

**Cenise Maria de Oliveira Monteiro**

Pós-graduanda em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG

[cenisemomonteiro@gmail.com](mailto:cenisemomonteiro@gmail.com)

Recebido em: 28/10/2019 – Aceito em 08/12/2019

**Resumo:** Este artigo aborda a pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, de autoria de Manoel da Costa Athaíde, a iconografia e a estilística empregadas. Tal abordagem é devida ao fato da pintura utilizar elementos encontrados nos estilos Barroco e Rococó; o teto da nave foi decorado com a pintura de quadratura do Mestre e as cores leves e translúcidas. A finalidade deste estudo é fazer uma revisão e compilação sobre a evolução da técnica de perspectiva utilizada na pintura e elementos estilísticos recorrentes e da vida e obra do mestre Athaíde. Este propósito será realizado mediante a revisão bibliográfica sobre o tema, bem como visita e inventário fotográfico das igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e Santo Antônio de Ouro Branco. A análise dos dados bibliográficos e fotográficos pretende traçar um perfil do artista e da técnica utilizada pelo mestre.

**Palavras chaves:** Barroco. Rococó. Pintura de Tetos. Arte Sacra.

**Abstract:** This article deals with the painting of the liner of the nave of the Chapel of São Francisco da Penitência in Ouro Preto, by Manoel da Costa Athaíde, the iconography and stylistics employed. Such an approach is due to the fact that painting uses elements found in the Baroque and Rococo styles; the nave's ceiling was decorated with Master's square painting and the light, translucent colors. The purpose of this study is to review and compile the evolution of the perspective technique used in painting and recurring stylistic elements and the life and work of master Athaíde. This purpose will be accomplished through a bibliographic review on the subject, as well as visit and photographic inventory of the churches of São Francisco de Assis de Ouro Preto and Santo Antônio de Ouro Branco. The analysis of bibliographic and photographic data aims to draw a profile of the artist and the technique used by the master.

**Keywords:** Baroque. Rococo. Ceiling Paintings. Sacred Art.

<sup>1</sup>Tridentino é um adjetivo relativo à cidade italiana de Trento ou ao concílio realizado nesta cidade entre 1545 a 1563 para tratar dos problemas do mundo católico, abalado pelo movimento da Reforma Protestante. No texto relaciona-se ao Concílio.

<sup>2</sup>A Contrarreforma ou Reforma Católica foi um movimento de reação da Igreja Católica à Reforma Protestante empreendida, primeiramente, na Alemanha por Martinho Lutero. Um dos principais eventos da Contrarreforma foi a convocação e o estabelecimento, em 1545 do Concílio de Trento. O dito concílio estabeleceu diversas medidas no âmbito da Igreja sobre a doutrina, a conduta dos fiéis, bem como sobre a construção e a ornamentação das Igrejas.

## Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar a pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, entendendo os aspectos envolvidos na obra de arte produzida no início do século XIX. Pretende caracterizar o contexto histórico e artístico em que a obra está inserida, lembrando o surgimento da pintura com a técnica de *trompe l'oeil* e o contexto religioso Tridentino<sup>1</sup>.

A obra escolhida: pintura do forro da nave da Capela de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, de autoria de Manoel da Costa Athaide é caracterizada como pintura de quadratura. A quadratura é um artifício gráfico, que faz com que o ponto central da composição à ser projetado no ponto de fuga único, a partir do qual formas geométricas de quadrados ou retângulos vão se so-

brepondo por meio de uma gradação sucessiva de tamanhos, o objetivo é simular uma falsa arquitetura que expande os limites da construção. Este tipo de pintura é uma categoria de arte que gozava de grande prestígio na Igreja Católica e nas Irmandades, tendo como objetivo a catequese e conversão do fiel-pecador, além da decoração para que o templo ficasse mais bonito, que o templo da irmandade vizinha. O contexto histórico/artístico da Igreja no Brasil no início do século XIX é Tridentino, tudo se fundamenta na Contrarreforma.<sup>2</sup>

A pintura do forro da nave de São Francisco apresenta elementos técnicos do Barroco<sup>3</sup> com a utilização da falsa arquitetura, a pintura fornece uma impressão falsa de continuidade dos elementos arquitetônicos reais, para impressionar o observador; tais como os ensinados por Andrea Pozzo<sup>4</sup> no seu tratado. Além de elementos do Rococó<sup>5</sup> tais como paleta colorida e translúcida, que traduz beleza, leveza, suavidade e alegria, tem-se, portanto, elementos dos dois estilos: do Barroco - a trama arquitetônica falsa aumentando a altura da Igreja, levando ao céu, à visão do paraíso. Do Rococó - as cores claras: azuis, amarelo pálido e o vermelho bem dosado, a trama arquitetônica fingida é reduzida e singela, apresentando leveza, pois os elementos arquitetônicos são vazados, consistem em balcões e arcos, dão a impressão de espaços com luminosidade.

Cabe ressaltar, que a obra é tão grandiosa e bela que a análise detalhada é prejudicada pelo texto ser um artigo resumido. A pintura do teto da nave foi realizada no início do século XIX, nessa época o estilo artístico é o Rococó, no entanto a Igreja Católica continua Tridentina, em se tratando de doutrina, rito e liturgia, ainda mantém a adoção da regra de persuasão do fiel, por meio da pintura. A Igreja Tridentina termina com o advento do Concílio Vaticano II, na década de 60 do século XX, esta observação é pertinente, pois Igreja Tridentina não é somente a do estilo Barroco. Ainda, adota-se a grafia "Athaide" pois durante a pesquisa foi encontrada a reprodução de um documento no qual o próprio mestre assina um bilhete como: Manoel da Costa Athaide.<sup>6</sup>

A metodologia empregada foi a pesquisa, investigação e revisão da literatura sobre os aspectos abordados do texto: histórico da pintura *trompe l'oeil* – principalmente a quadratura na Europa e no Brasil colonial, da origem na Itália, passando por Portugal chegando ao Brasil no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais. Além do inven-

<sup>3</sup>A palavra Barroco significa pérola irregular e pretende em sua acepção significar imperfeito. Na Europa o Barroco teve seu ponto focal na Roma suntuosa, o estilo subverte a lógica da imobilidade e harmonia do Renascimento, preenchendo os espaços vazios. As linhas são curvas, o movimento das formas é volumoso, a presença da teatralidade e a ousadia óptica do ilusionismo tem presença marcante. No mundo europeu, a partir do surgimento na Itália, o estilo se espalha e ganha conotações locais, como grande esplendor na Espanha, França, Holanda e noutros lugares, inclusive chegando ao mundo novo e desta forma ao Brasil Colônia mais tardiamente. Na Europa, mais precisamente na França, em torno do início do século XVIII, o estilo Barroco deixa de ser preponderante, dando lugar ao estilo Rococó. Esta mudança de estilo, também irá transbordar as fronteiras e permear as artes nos demais países.

<sup>4</sup>Andrea Pozzo, jesuíta, nasceu em Trento, Itália no ano de 1642 vindo a falecer em 1709 na cidade de Viena, Áustria. Autor do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicado em dois tomos separadamente, o primeiro em 1693 e o segundo em 1700.

<sup>5</sup>Rococó é um período histórico e estilo artístico, originado na França, no século XVIII. O termo Rococó se origina da palavra *rocaille*, que significa "concha". O estilo difundiu-se por toda Europa, inclusive em Portugal, se desenvolve após a morte de D. João V. No Brasil, no eixo Rio de Janeiro- Minas Gerais, as obras ocorrem no período do final do século XVIII e início do século XIX. O estilo refletia os valores de uma sociedade fútil que buscava a felicidade, a alegria de viver e os prazeres sensuais.

<sup>6</sup>Em bilhete ao Ilmo. Sr. Tenente João José da Costa Gesteira, Mariana em 27 de abril de 1829, o artista assina: Manoel da Costa Athaide. O bilhete está reproduzido em: CAMPOS, 2007, p. 73 - 74.

tário fotográfico das pinturas de quadratura existentes nas Igrejas de Minas Gerais, especialmente da Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco e da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, contemplando as pinturas dos forros das naves de ambas e da capela-mor daquela, seguida da análise da obra escolhida.

## Contexto Histórico

O contexto religioso católico, a partir do século XVI, com o Concílio de Trento (1545-1563), era de reação a Reforma Protestante. Desse momento em diante foi a Contrarreforma que ditou as normas para a vida, por um longo período de tempo. Com o objetivo de reconquistar os fiéis e impedir que os dogmas diferentes da Igreja papal fossem seguidos, o Concílio de Trento estabeleceu novas diretrizes para a vida cotidiana, religiosa e artística. Porém, o desenvolvimento humano, filosófico e artístico que havia sido suscitado pelo Renascimento não foi completamente apagado.

O contexto religioso Tridentino é teocêntrico, ou seja, Deus e a religião estão no centro da vida e das artes, o humano é retirado do centro das atenções. Neste sentido é preciso voltar os olhos para as coisas do céu e preocupar-se com a salvação das almas. Assim sendo, o Concílio emitiu diversos decretos disciplinares, os quais especificavam a doutrina católico-romana quanto a vida religiosa e conseqüentemente sobre as manifestações artísticas a serem utilizadas nas igrejas. Portanto, a vida religiosa se regula com as seguintes formulações:

A reforma doutrinária que se impõe a partir do Concílio de Trento (1545 -1563) foi transversal englobando clero e devotos. Incrementa-se a devoção e os sentimentos de piedade popular em torno de temáticas pré-estabelecidas: Vida de Cristo e de Nossa Senhora – temáticas cristológicas e marianas de e de salvação das almas. O culto que se organiza à volta destas temáticas e a produção de imagens que lhe serve de base, passam a obedecer a rigorosos critérios. A forma e o modo de apresentar as divindades, são via da reforma conciliar tridentina, pré-estabelecidos, isto é, dirigidos, normalizados e vigiados de perto por uma igreja que se quer afirmar numa fê renovada e num claro combate aos abusos e relaxamento de costumes que haviam atingidos profundamente suas bases doutrinárias. Os sínodos diocesanos materializarão, na prática, estas determinações conciliares, incentivando e estimulando o culto “de Nosso Senhor, ou de Nossa Senhora”, e dos mistérios; bem como o culto dos anjos, santos, santos canonizados ou beatificados e interditam a representação de santos desconhecidos. (CARDONA, 2017, p.131).

A Contrarreforma no espectro das artes se traduziu no Barroco, com formas volumosas e rebuscadas, contrastes de luz e sombras, além do drama e a teatralidade inerente ao estilo. No estilo Rococó as formas são ligeiras e ornamentadas com arabescos, são elegantes e luminosas, os temas migram da religiosidade para a vida aristocrática, cenas de gênero, abordadas em cores e tons alegres e translúcidos. O estilo Rococó também chegou ao Brasil e foi grandemente utilizado nas decorações das igrejas setecentistas e oitocentistas, com notável desenvolvimento na região de Minas Gerais.

A Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Ouro Preto possui estilo Rococó, embora muitas vezes seja tratada na literatura da História da

<sup>7</sup> Perspectiva atmosférica trata-se de um efeito utilizado na pintura, no qual tudo tende para um matiz uniforme, o fundo do quadro tende a unir a terra com o céu. Há uma diminuição gradual da intensidade das cores de modo que a paisagem mais distante se funde com a cor do céu. Assim, “esse fenômeno óptico é conhecido como perspectiva atmosférica, uma vez que deriva do fato de a atmosfera não ser nunca totalmente transparente. (JANSON; JANSON, 2009, p. 173).

Arte Nacional como “Barroco Mineiro”. Cabe ressaltar que, no final do século XVIII e início do XIX, época da construção e decoração do edifício, o contexto religioso ainda está sob égide Tridentina. As pessoas envolvidas no projeto de construção ainda estão permeadas pelos sentimentos e pela cultura religiosa de salvação das almas e de vivenciar a paixão de Cristo segundo o exemplo de São Francisco de Assis. Todavia, a arquitetura e a ornamentação não apresentam mais a pesada teatralidade barroca, agora exibem a leveza, cor e luminosidade do Rococó.

A obra escolhida foi realizada no forro de tábuas corridas da nave da Capela de São Francisco em Ouro Preto, é um tipo de pintura de quadratura que, por meio da perspectiva utilizada, causa no observador a impressão de continuidade entre o edifício e o firmamento. Para tanto, cabe uma retrospectiva da histórica da descoberta e do uso da perspectiva na História da Arte.

### Contexto Artístico e Estilístico

A perspectiva remonta ao *Quattrocento*, tempo em que o artista Jan van Eyck realiza seus trabalhos com o uso da dita perspectiva atmosférica<sup>7</sup> e não se engaja efetivamente nas teorias científicas da óptica. “A perspectiva atmosférica é mais fundamental para a nossa percepção do espaço profundo que a perspectiva linear, que registra a diminuição do tamanho aparente dos objetos à medida que a distância entre eles e o observador aumenta.” (JANSON; JANSON, 2009, p. 173).

A perspectiva científica é um sistema que permite o recesso cuidadosamente controlado das figuras e da arquitetura, fazendo com que seu tamanho aparente diminua sistematicamente à medida que aumenta a distância entre o objeto e o observador. A perspectiva científica, segundo Janson e Janson (2009):

Foi uma das inovações fundamentais que distinguem a arte do Pré-Renascimento de tudo que existia anteriormente, bem como dos grandes mestres do Realismo flamengo que em seus quadros haviam obtido empiricamente, através de sutis gradações de luz e cor, o efeito de profundidade. A perspectiva científica não foi descoberta por Ghiberti, nem por um pintor, mas por Filippo Brunelleschi, o criador da arquitetura pré-renascentista. Aparentemente, seu propósito foi descobrir um método de criar registros arquitetônicos visuais sobre uma superfície plana, de tal forma que a profundidade das laterais escorçadas do edifício pudessem ser medidas com tanta precisão quanto a altura ou largura da fachada. (JANSON; JANSON, 2009, p. 189).

A perspectiva científica fundamenta-se em um procedimento geométrico. A característica central é o ponto de fuga, em direção ao qual um conjunto de linhas parece convergir. Caso as linhas forem perpendiculares ao plano da pintura, o ponto de fuga estará no horizonte, em correspondência ao olhar do observador. A descoberta de Brunelleschi foi científica e mudou o rumo da arte.

Após o advento da perspectiva científica, artistas como Masaccio e Piero della Francesca, para citar dois exemplos, utilizaram da perspectiva científica em suas obras. Masaccio, um jovem de apenas 24 anos, pintou o afresco “Santíssima Trindade” em Santa Maria Novella.

O cenário, igualmente contemporâneo, revela um domínio total de perspectiva científica e da nova arquitetura de Brunelleschi. Essa câmara com abobadas de berço não é um simples nicho, mas um espaço profundo onde as figuras poderiam mover-se livremente se assim o desejassem. E – pela primeira vez na história – temos à nossa disposição todos os dados necessários para medir a profundidade desse interior pintado,

desenhar sua planta e reproduzir a estrutura em três dimensões. Trata-se em uma só palavra, do mais antigo exemplo de um espaço pictórico racional. (JANSON; JANSON, 2009, p. 196).

Assim, foi criado um símbolo do universo regido pela razão divina. No afresco da “Trindade” o espaço pictórico racional independe das personagens, eles habitam, mas não criam o espaço. O espaço é determinado pela arquitetura, se a arquitetura for eliminada, estaremos eliminando o espaço.

O historiador Janson nos ensina que Piero della Francesca criou imagens memoráveis devido a sua paixão pela perspectiva.

Mais que qualquer artista de seu tempo, ele acreditava na perspectiva científica como sendo a base da pintura; em um tratado repleto de rigor matemático – o primeiro do gênero – ele demonstrou como a perspectiva se aplicava aos corpos estereométricos e formas arquitetônicas, bem como à forma humana. Esta visão matemática permeia toda a sua obra. Ele via uma cabeça, um braço, ou um trecho do planejamento como variações ou compostos de esferas, cilindros, cones, cubos e pirâmides e deu ao mundo visível a clareza e permanência da matemática. (JANSON; JANSON, 2009, p. 199).

A perspectiva científica permitiu o surgimento da técnica *trompe l'oeil*. A técnica denominada *trompe l'oeil* consiste em usar a perspectiva científica, criar uma ilusão de óptica e simular em uma superfície de duas dimensões uma terceira. Ou seja, é uma técnica artística que engana a visão do observador. Um tipo de *trompe l'oeil* denominada quadratura é utilizada na arquitetura, na pintura de forros e paredes de igrejas. Essa técnica altera as dimensões do espaço fazendo crer que o espaço é maior que a realidade. Assim sendo, *trompe l'oeil* é gênero e quadratura espécie.

Segundo Giorgio Vasari, Bramante seguiu os passos de Filippo Brunelleschi, conheceu a perspectiva científica e fez uso da técnica. Sobre o gênio de Bramante, assim descreve Giorgio Vasari:

Abriu para que outros que viessem depois de um caminho seguro na profissão da arquitetura, visto que ele tinha ânimo, valor engenho e ciência, sendo não só teórico, mas também prático e sumamente experimentado. Não poderia a natureza formar um engenho mais espedito, que exercitasse e praticasse as coisas da arte, com maior invenção e medida, nem com tanto fundamento quanto ele. (VASARI, 2011, p. 466).

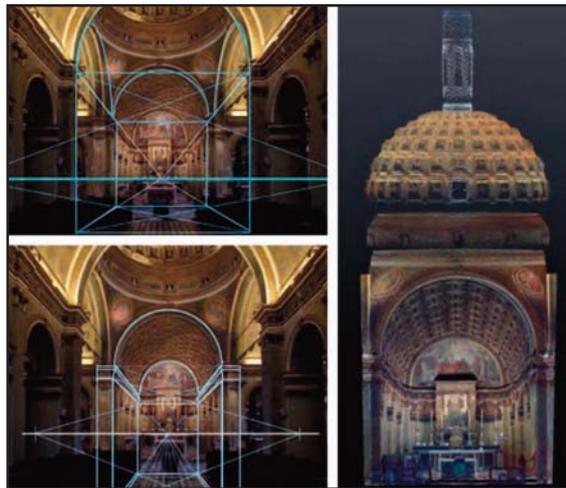
O ano é 1472, o Duque de Milão Galeazzo Maria Sforza manda construir uma igreja, o arquiteto é Donato Bramante. O espaço reservado para a edificação é pequeno e o coro atrás do altar tem pouco mais de 90 centímetros e não há meios de aumentar, pois há um limite estabelecido por uma avenida movimentada limítrofe a igreja. A construção é a Basílica de Santa Maria em São Satiro. Bramante soluciona o espaço ínfimo para o coro com uma pintura de falsa arquitetura.

Bramante consolidou sua fama com o artifício espacial na abside de Santa Maria em San Satiro, onde transformou a perspectiva de uma representação racional do espaço em um dispositivo perceptivo, abrindo caminho para todas as aplicações cenográficas que se seguiram. Este trabalho in-

<sup>8</sup> Bramante consolidò la sua fama con l'artificio spaziale nell'abside di Santa Maria presso San Satiro, dove trasformò la prospettiva da rappresentazione razionale dello spazio in artificio percettivo, aprendo la strada a tutte le applicazioni scenografiche che ne seguirono. Quest'opera introdusse un uso illusionistico della prospettiva, estraneo alla sua concezione primitiva di 'misura' dello spazio, esatta perché matematica. Egli creò la percezione di uno spazio virtuale con un apparato plastico che simulava una profondità analoga a quella del transetto, che non sarebbe stato possibile costruire. Applicando a grande scala la prospettiva dei rilievi scultorei in un apparato scenografico in legno e stucco, egli trasformò uno spazio esiguo – ricavato nel muro di fondo – nell'immagine di un coro absidato, coperto da una volta a botte con cassettoni che ne misuravano la profondità.

roduziu um uso ilusionista da perspectiva, estranho à sua concepção primitiva de “medida” do espaço, exata porque matemática. Ele criou a percepção de um espaço virtual com um artifício de plasticidade, que simulava uma profundidade semelhante à do transepto, que não poderia ter sido construída. Aplicando em larga escala a perspectiva dos relevos esculturais em um aparelho cenográfico em madeira e estuque, ele transformou um pequeno espaço - construído na parede dos fundos - na imagem de um coro absidal, coberto por uma abóbada de barril com caixotão que media a profundidade. (ROSSI, 2016, p. 306, tradução nossa).<sup>8</sup>

**Imagem 1** - Falsa abside na Igreja de Santa Maria em São Sático



**Fonte:** Rossi, 2016, p. 306.

A figura destaca a falsa abside criada por Bramante para simular e aumentar a profundidade do coro atrás do altar. Importante ressaltar, que Bramante criou uma interação entre o espaço construído e o espaço construído pela perspectiva, por meio da pintura *trompe l'oeil*. Essa solução foi realizada no *Quattrocento*, ou seja, muito antes da técnica ser amplamente empregada no período Barroco.

Na Itália a tradição dos tetos pintados seguiu um histórico desde o Alto Renascimento no qual havia uma integração da pintura com a decoração da arquitetura, assim sendo:

Recortando um quadro e sugerindo uma estrutura fictícia na qual se inseriam as visões do pintor (Michelangelo, Corregio). O maneirismo utilizara a decoração pintada, contra a ordenação da arquitetura e das paredes, pelas divertidas contradições do *trompe l'oeil* (Giulio Romano, Veronese, Zucchi. Ainda aqui, é o próprio do barroco ir ao extremo e inverter os termos: é todo o edifício que participa da ilusão pictórica engendrada pelo teto e se torna o instrumento de um *trompe l'oeil* gigante, criando uma embriaguez e uma vertigem específicas. A nova inspiração coincide com um notável retorno à técnica antiga do afresco, aperfeiçoada mais nos efeitos que no princípio, como testemunha o capítulo de P. Pozzo sobre o assunto. (CHASTEL, 1991, p. 512).

O jesuíta Andrea Pozzo devia ter ciência sobre a perspectiva desenvolvida no *Quattrocento* e no Renascimento e escreveu um tratado denominado: *Perspectiva Pictorum et Architectorum* com dois tomos, editados em Roma em 1693 o tomo I e em 1700 o tomo II. O tratado conheceu enorme

sucesso e é considerado um dos maiores textos do Barroco. Andrea Pozzo já dominava o conhecimento sobre a perspectiva, eis que o assunto foi desenvolvido pelos humanistas do século XV, o que ele fez em seu tratado foi transformá-la em ciência, mas preservando a significação artística e catequética da obra, para tanto a explicação técnica a seguir demonstra as intenções do jesuíta ao escrever o tratado e pintar o teto da igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma, assim sendo:

Pozzo defende a manutenção categórica da perspectiva central e da vista frontal, em que o ponto de vista coincide com o ponto de fuga, e se mantém a representação do tema na sua integridade no interior do espaço pictórico. Convém, no entanto, dizer que Pozzo não só se serve da Perspectiva para criar um ponto de ilusão da realidade; o seu propósito é pelo contrário pôr a perspectiva ao serviço de uma visão tridimensional iluminada pela sua reprodução. Para Pozzo, a perspectiva é, portanto, um método científico. No seu tratado, este caráter científico manifesta-se nos esforços desenvolvidos para explicar a construção da perspectiva do teto de Santo Ignazio em cada uma das suas etapas. A exigência de uma compreensão imediata do método pelo espectador, que deve assegurar a certeza de um conhecimento autêntico, encontra o seu centro ideológico no ponto de vista da perspectiva central. O ponto de vista do espectador torna-se o lugar do conhecimento. Visto desse ponto, em Santo Ignazio o ponto de fuga da arquitetura simulada confunde-se com o centro iconográfico da representação alegórica; ao mesmo tempo, o espaço real da igreja funde-se numa unidade com o espaço sobrenatural da pintura do teto. Esta posição teórica do tratado percebe-se melhor se nos lembrarmos que Pozzo pertence a Companhia de Jesus. Pozzo formula a sua posição numa única frase do prefácio do primeiro tomo: “E agora, ó meu leitor, começa o teu trabalho com o espírito alegre e com intenção de levares sempre todas as linhas das tuas operações para o verdadeiro ponto de vista, que é a glória de Deus”. Com esta identificação metafórica do ponto de vista de convergência da perspectiva e de Deus, autor de todo conhecimento e objetivo de toda aspiração humana, Pozzo revela o fundamento metafísico da sua teoria. (BIERMANN *et al.*, 2015, p. 128).

Foi no século XVII que o jesuíta Andrea Pozzo estabeleceu as bases para fundamentar a arte da pintura dos tetos, por meio da perspectiva e de artifícios empregados para iludir a terceira dimensão, destarte:

A arte do jesuíta trata-se de: surpreendentes perspectivas monumentais de arcadas e colunas, de igrejas fictícias que se sobrepõe às paredes da Igreja e as prolongam em direção a um céu insondável e longínquo; a figura ainda respeitada em Baciccia, já não passa de um elemento perdido em meio às criaturas dançantes, lançadas em voos de pássaros variegados através dos pórticos do céu. A Glória de Santo Inácio, em Santo Inácio em Roma (1685), é a obra prima dessa inspiração a um tempo irrealista e racional que justifica o pormenor por curiosas razões teológicas, pedagógicas ou arqueológicas. Pozzo prossegue suas demonstrações no notável Tratado de Perspectiva (1693), que lhe assegurou enorme influência nos “delírios barrocos” dos países setentrionais; ele próprio os estimulou por suas pinturas do Palácio de Lichtenstein em Viena. Na Itália sua ação se fará sentir sobre Solimena em Nápoles e mais remota-

mente sobre Tiepolo, mas muito pouco em Roma, onde seu virtuosismo não podia ser ultrapassado. (CHASTEL, 1991, p. 516).

Andrea Pozzo começou a pintura da Igreja de Santo Inácio a partir de 1684, começando pela falsa cúpula em *trompe l'oeil* “sobre uma tela de 18 metros de diâmetro.” (BIERMANN *et al.*, 2015, p.126). A pintura da falsa cúpula foi uma solução encontrada por motivos econômicos. Os recursos disponíveis não eram suficientes para a construção de uma cúpula verdadeira, então Pozzo propôs a solução em forma de pintura de falsa arquitetura.

**Imagem 2** - Falsa Cúpula



**Fonte:** Companhia de Jesus. Igreja de Santo Inácio.

Logo após, iniciou os trabalhos de sua maior obra, a mais célebre, o fresco do teto da nave principal (1688-1694). Por meio da arquitetura fingida e da construção pela perspectiva central, Pozzo consegue multiplicar a altura da igreja. O ponto de fuga representa a glória de Santo Inácio e a atividade missionária da Companhia de Jesus.

O artista fingiu, em escorço, uma perspectiva arquitetônica que projeta para a imensidão cósmica o ambiente interior da caixa mural. Os dois pórticos, a cada lado da encenação, e, em arcos plenos, são sustentados por colunas estruturadas num entablamento que intercala seções salientes e reentrantes, com falsas aberturas laterais por colunelos, pedestais e estuques em relevo. Estas suportam figuras masculinas e femininas e, delas alçam voo uma quantidade de santos, de anjos e de putti, em complexa movimentação. A fantasiosa edificação abre-se para uma abóboda celeste infinita, onde pairam – sobre nuvens – uma turba de novas santidades, arcanjos e querubins. À esquerda dessa espécie de medalhão celestial, o jesuíta – glorificado – ascende aos céus. (ROSISKY *et al.*, 2017, p.12).

**Imagem 3** - Nave – Glória de Santo Inácio



Fonte: Companhia de Jesus - Igreja Santo Inácio.

Em Portugal a pintura de falsa arquitetura teve seu início e divulgação por vários fatores, a saber: a chegada do tratado de Andrea Pozzo; as aulas do jesuíta Inácio Vieira; a atuação dos pintores ilusionistas Vincenzo Baccarelli, Nicolau Nasoni e Luís Gonçalves de Sena.

O tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*, de Andrea Pozzo, chegou a Portugal no começo do século XVIII, influenciando diversos artistas nas decorações de igrejas e palácios. Destarte inicia-se um sem número de obras utilizando a pintura com falsa arquitetura, para aumentar o espaço fictivamente e cumprir a função catequética preconizada pela Igreja Tridentina.

O tratado alude em primeira instância à actualidade da pintura de “trompe-l’oeil”, como o mais perfeito corolário ornamental e cenográfico dos espaços religiosos, dentro do apelo contrareformista da Igreja Romana, e assume-se também como um manual prático para a compreensão das complicadas “quadrature” e sua aplicação com os alinhamentos geométricos e a absorção de um sistema que faz com que na cobertura da abóbada as colunas e entablamentos no ponto de observação sotto in sù adquiram um carácter rectilíneo manipulado a ponto de iludir o observador. Assim, o tratado torna-se como corolário de uma nova experiência assumida na riqueza dos interiores barrocos desde o início do século XVII, sejam palácios ou igrejas, como o tecto de Sant’ Andrea della Valle (1625-28) por Lanfranco (segundo a plena maturidade do triunfalismo barroco), os do Palácio Barberini e de Santa Maria in Vallicella (1664-1665) de Pietro da Cortona, e sobretudo o da Igreja de Gesù (1676-1679) de Giovanni Battista Gaulli, síntese inteligente com combinação de elementos, materiais e idéias no reforço da concepção ilusionística de grande largueza espacial. A dialéctica da Igreja tridentina, quer nos interiores dos templos, sejam em cúpulas ou abóbadas, naves ou capelas-mores, a representação do seu mundo espiritual, da sua verdade dogmática, num apelo ao convencimento no rasgamento do mundo terreno e finito até às projecções “infinitas” do espaço celestial divino. O tratadista e pintor Andrea Pozzo (autor do tecto de Santo Ignacio, em Roma) teorizará nos dois volumes da sua obra (o primeiro de 1693, o segundo de 1700) sobre o bom uso da perspectiva para direccionar os princípios cenográficos acima referidos, razão pela qual o seu tratado terá tão ampla e rápida difusão por todo o mercado artístico da Europa. Entre nós, e dadas as divergências de conceito entre a tendência prospectiva vigente e a “pers-

pectiva arquitectónica” usada na Itália de Seiscentos (dada a falta, entre nós, de uma tradição neste sentido...), não foi tomado como forma indispensável no caso específico do rasgamento do tecto o uso da perspectiva aérea, o que levaria a conseguir representar no centro das composições o “infinito interrompido”. Isto não significa uma boa ou má compreensão das lições baccarellianas (ou italianas, em geral), mas sim uma atenção diversa em comparação com o lado obsessivo dos pintores italianos em romperem os espaços construídos... Todos estes motivos explicam a boa fortuna do Tratado de Perspectiva de Andrea Pozzo e a sua rápida difusão, comprovada pela sua presença em bibliotecas lusas,[...]. (SERRÃO; MELLO, 1995, p.37).

A pintura em falsa arquitetura em Portugal também contou com os ensinamentos do Jesuíta Inácio Vieira, que por meio da chamada Aula da Esfera ensinava matemática, e escreveu diversos textos sobre física e geometria. Suas aulas e estudos foram cruciais para o desenvolvimento da pintura com uso da perspectiva científica em terras lusas. Nesse sentido, nos ensina Magno Mello:

O conhecimento da pintura de falsa arquitetura em Portugal durante a primeira metade do século XVIII concentra-se em duas frentes: a vinda de Vincenzo Bacherelli (1672-1745)<sup>1</sup> para Portugal em 1701 e o ensino da Matemática na “Aula da Esfera” através do jesuíta Inácio Vieira, autor de vários textos sobre óptica, perspectiva e cenografia. O estudo da pintura perspéctica em Portugal durante esta fase inicia agora a sua investigação preocupando-se mais com a situação teórica. Neste momento um novo capítulo surge na historiografia em Portugal: a relação da história da ciência com a história da arte. Conhecendo a produção dos tratados escritos (manuscritos e impressos) entre os séculos XVI e XVIII, será possível explicar melhor não só o papel fundamental no núcleo intelectual da época, como também o conhecimento de uma verdadeira postura teórica que neste momento iniciava o seu processo. A grande reforma teórica dos textos sobre perspectiva em Portugal parece ter origem no ambiente Jesuíta: considerada ferramenta essencial, explicada e transformada em método prático na citada Aula da Esfera desde 1590 no Colégio de Santo Antão em Lisboa. No que diz respeito ao estudo das Matemáticas atinge um período de maior desenvoltura a partir de 1704 nas aulas lecionadas pelo Pe. Inácio Vieira. (MELLO, 2011, p. 202).

A atuação do em Portugal dos pintores ilusionista Vincenzo Baccarelli em Lisboa e mais tarde no Porto com Nicolau Nasoni por volta de 1725. No estudo do tema depara-se com os seguintes ensinamentos:

Foi a partir de 1710, com a intervenção do pintor florentino Vincenzo Baccarelli na Portaria de São Vicente de Fora em Lisboa, que se introduziram, com a “perspectiva aérea”, as modificações essenciais no conceito da decoração espacial das coberturas portuguesas. Estas inovações iam no sentido da ruptura com a tradição dominante na pintura de tectos – a da pintura ornamental de “brutesco” – e vão conhecer grande voga quase de imediato; chegarão inclusive ao Brasil, no quarto decénio do século XVIII, quer com a actividade de António Simões Ribeiro em Salvador da Baía, quer com a de Caetano da Costa Coelho no Rio de Janeiro. (SERRÃO; MELLO, 1995, p. 35).

Além de contar com o pintor-decorador Luís Gonçalves de Sena, que viveu de 1713 a 1791, “artista que trabalhou intensamente como pintor de painéis, retratista, brutescador, preparador de cenas perspectivadas.” (MELLO, 2008, p. 389), que atuou em Santarém e também em Lisboa.

A sua fase como pintor deve ter tido início de modo decisivo ainda na década de quarenta quando reforma um painel na igreja de Nossa Senhora de Jesus do Convento do Sítio, recebendo 12.000 reis pelo trabalho. Nos anos que se seguiram, Sena avança consideravelmente na tradição portuguesa da pintura barroca na época e ultrapassa as questões de imitação pictórica, como cornijas e molduras, na simples representação do relevo sem a vertente da construção espacial. É o momento que abre o contacto com a representação perspectivada e formas mais eruditas influenciadas pela escola romana, amplamente difundida em Portugal durante o reinado de D. João V. (MELLO, 2008, p. 389-390).

A arte não fica presa a fronteiras e mesmo no século XVIII as pessoas circulam, livros circulam e ideias também circulam. Partindo dessa premissa, concluímos que a pintura também chegou ao Brasil, trazida por pintores portugueses e foi aprendida por artistas locais.

No Brasil colonial a pintura com temática religiosa realizadas para a decoração dos templos podem ser entendidas como: “pinturas ditas “monumentais”, realizadas para a decoração nas igrejas e conventos com a proposta de integração do espaço arquitetônico.” (SILVA, c. 2010, p.192). A pintura nas igrejas coloniais realiza a integração com os elementos arquitetônicos, apresentam dois tipos: os caixotões ou em falsa arquitetura, ou seja, em perspectiva ilusionista, dessa forma:

Esse tipo de pintura, que integra arquitetonicamente o templo, como monumento, correspondem as representações pictóricas realizadas nos forros, seja em caixotões ou em perspectiva ilusionista. Entre as primeiras figuram, sobretudo, painéis figurativos que assumiam muitas vezes, um papel narrativo. Simultaneamente exerciam um papel decorativo no qual as pinturas se integravam ao trabalho escultórico da talha” (SILVA, c. 2010, p.192).

A igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro “é considerada a mais antiga pintura de forro em perspectiva do Brasil.” (SILVA, c. 2010, p.202 -207.). O pintor português Caetano da Costa Coelho, em 1732, “firmou com a Ordem Terceira contrato para a pintura do teto “na melhor perspectiva” e dos oito painéis de sua capela mor.” (SILVA, c. 2010, p. 202-207). A execução, dos trabalhos de pintura, durou de 1732 a 1743 quando houve sua conclusão. No entanto, a finalização da pintura do teto desse espaço em 1736, lhe garantiu ser o precursor da pintura em quadratura no Brasil. Desse modo:

Embora pioneira na colônia, a pintura realizada na igreja da Penitência mesclava as novas tendências da pintura ilusionista conforme se desenvolvia em Portugal a antigos recursos da pintura de quadratura. Aqui, salvo a abertura do centro da composição, a arquitetura pintada não induziria à sugestão do rasgamento do suporte, conforme os princípios desenvolvidos pelo padre Andrea Pozzo em seu tratado *Perspectiva Pic-*

*torum et Architectorum* (1693-1700). (SILVA, c.2010, p.202-207).

Em Minas Gerais, diversos artistas atuaram durante o século XVIII, realizando a decoração em diversas igrejas. Em Diamantina, trabalhou o bracarense José Soares de Araújo. O artista também era guarda-mor e realizou pinturas com requinte nas Igrejas do Arraial do Tijuco, atual Diamantina. O destaque de sua obra é a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina, na qual a pintura de quadratura tem singular beleza. Neste sentido, ensina Maria Claudia Magnani, em 2014:

A decoração desta capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina é sem sombra de dúvida a pintura mais erudita dentre as que se conhecem como executadas pelo pintor bracarense e mesmo dentre as pinturas quadraturistas das Minas Gerais. Trata-se de uma refinada urdidura de arquitetônica fingida assentada na curvatura da abóbada de berço, que eficientemente amplia ilusoriamente o espaço por meio da utilização apropriada da perspectiva, dando continuidade ao contíguo conjunto escultórico do retábulo. Ali o efeito ilusório é exímio e amplia, aos olhos do observador, o espaço arquitetônico para além das cimalthas. Ainda que a falsa arquitetura não arrombe o teto, mas seja finalizada com um quadro recolocado (como sói acontecer em Portugal e no restante da colônia quando se trata da quadratura), o efeito persuasivo é notório. (MAGNANI, 2014, p. 18-19).

Embora não seja o único artista, a dimensão da pintura de quadratura nas Minas Gerais, tem significativo destaque com os feitos de Manoel da Costa Athaíde, o Mestre Athaíde. Até aqui realizamos uma ligeira retrospectiva da pintura em perspectiva, *trompe l'oeil* na História da Arte, para finalmente chegarmos ao objetivo, que é um estudo sobre a vida do Mestre Athaíde e sua obra prima: a pintura de quadratura no teto da nave da capela da irmandade de São Francisco em Ouro Preto.

### **A vida de Manoel da Costa Athaíde.**

Manoel da Costa Athaíde nasceu em Mariana, MG. Foi batizado na Sé em 18 de outubro de 1762. Era filho legítimo do capitão Luiz da Costa Athaíde e Maria Barbosa de Abreu. Foi crismado em 1780, na Sé Catedral de Mariana. Era de cor branca, conforme se pode vislumbrar na ata de óbito datada de três de fevereiro de 1830. *A causa mortis* referida foi “*hum ataque de peito* que, entretanto, não lhe impediu usufruir todos os sacramentos pertinentes ao momento derradeiro do homem católico.” (CAMPOS, 2006, p. 66).

Athaíde era um homem temente a Deus, religioso e católico, participava de várias irmandades. Neste sentido: “a religião não era apenas um verniz social, e sim uma escolha deliberada e reiterada de fé, manifestada no convívio cotidiano com homens consagrados, irmandades, lugares e objetos sagrados.” (CAMPOS, 2006, p. 66). Athaíde era solteiro, nunca se casou, no entanto, teve filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva, os filhos constam do testamento redigido por ele mesmo em 1826. Os termos do testamento indicam que ele reconhecia os filhos e se sentia o peso do seu não casamento. “Por fragilidade humana, tivera quatro filhos com Maria do Carmo Raimunda da Silva. A dita fragilidade de Athaíde não fugia aos costumes da humanidade daquela época.” (CAMPOS, 2006, p. 66). Na época, muitos filhos eram naturais.

Sobre a vida religiosa do artista, cabe ressaltar que:

Sua devoção era alargada em termos antropológicos, envolvendo invocações e irmandades de crioulos, pardos e brancos. Do testamento e dos bilhetes que ele mesmo escreveu para a mesa administrativa do Carmo de Ouro Preto, emana um perfil espiritual barroco, contudo, sem os entraves da visão hierárquica quanto ao sagrado, ao convívio amoroso e social. Tal abertura cultural teria sido cultivada tanto no seio familiar quanto nas oportunidades oferecidas pelas inúmeras andanças realizadas para exercer o ofício de pintor. Seu fervor devocional é incontestável, como membro de dez confrarias: da ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mercês e Perdões, Nossa Senhora da Boa Morte (freguesia de Antônio Dias), Ordem Terceira do Carmo e Senhor dos Passos (freguesia do Pilar) todas em Vila Rica; Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas; Senhora Mãe dos Homens do Caraça; Senhora da Lapa de Antônio Pereira; Terra Santa de Jerusalém e São Francisco da Penitência, em Mariana, em cuja campa foi enterrado em 1830. Nas ordens terceiras, em questão, não atingiu a condição de irmão professo, pois era indigno conforme declaração própria, isto é, concubinário renitente. Como última vontade, queria ser sepultado em uma daquelas ordens leigas (franciscana ou carmelita), nas quais inclusive deixara importantes trabalhos de concepção e confecção em pinturas de forro, desenho de altares e douramento. (CAMPOS, 2006, p. 66-67).

Athaíde tinha como principal ocupação a carreira militar, esta fornecia o sustento principal. Ele dispensou a herança do pai, recebendo apenas a parte da legítima de sua mãe. Era pintor, professor da Arte da Pintura e Arquitetura e chegou a enviar carta pedindo ao rei D. João VI que fundasse uma “Aula de Desenho” em Mariana. Nesse sentido, nos ensina Magno Mello.

Além da brilhante capacidade do exercício da pintura de elementos arquitetônicos, da decoração parietal em falsos azulejos, das encarnações, dos quadros de cavaletes e/ou dos tetos em caixotões, é fulcral recordar a solicitação que este marianense apresentou ao rei D. João VI na intenção de criar uma Aula de Desenho e Arquitetura na cidade de Mariana. Por conseguinte, em 1818, Ataíde apresenta sua solicitação por intermédio de seu procurador Manuel Roiz Franco. (MELLO, 2012, p. 235).

O mestre Athaíde também atuou no ramo da cartografia, quando escreveu ao rei solicitando o estabelecimento da “Aula de Desenho” em Mariana, seu atestado de professor datado de 29 de abril de 1818, registra:

*Atestamos que Manoel da Costa Ataíde, morador nesta cidade, hé Professor das Artes de Architectura e Pintura, tendo dado bastantes provas de que não só he capaz de por em praxe o risco das Cartas Geográficas, dos animais, plantas, aves, e outros produtos da Natureza, como o explicar e instruir (...).* (MENEZES, apud CAMPOS, 2011, p. 27).

O Atestado de professor emitido, revela as várias habilidades de Athaíde, destarte CAMPOS-2011 destaca que:

Tal documento deixa claro a habilidade que o mestre tinha no traçado e embelezamento de mapas. Certamente ele recebia o levantamento decorrente do trabalho de campo feito por profissionais da cartografia – espécie de rascunho – e a partir deste tratava de criar uma composição proporcional e bela. (CAMPOS, 2011, p. 27).

A partir da pesquisa efetuada, conclui-se que o Mestre Athaíde era versado nas artes da pintura e na técnica da perspectiva. Era um homem religioso e ciente das obrigações de preceito das irmandades, mas não se considerava digno da profissão de fé, uma vez que mantinha um relacionamento sem as bênçãos da Igreja. Além disso, conhecia sobre os preceitos Tridentinos da imagem catequética e conhecia a iconografia referente a cada irmandade.

## Principais obras

Manoel da Costa Athaíde foi um artista que praticou diversas atividades, conforme já explicitado em sua resumida biografia transcrita. Em sua versão artista realizou diversos trabalhos de pintura de forros de tetos, pintura de cavalete, encarnações de imagens e douramentos. A produção artística foi realizada em várias cidades das Minas Gerais, há trabalhos de Athaíde em: Mariana, Ouro Preto, Congonhas, Conceição do Mato Dentro, Catas Altas do Mato Dentro, Caraça, Santa Barbara, Itaverava, Piranga, São Bartolomeu.

Os autores pesquisados inferem que algumas obras são comprovadamente realizadas por Athaíde e outras são atribuídas a ele por não haver documentos que comprovem sua contratação. O fato de ter contrato, *per se* não significa que o trabalho foi realizado por *motu proprio*, pois o trabalho pode ter sido arrematado por ele e realizado por sua oficina, por alunos ou artífices sobre sua supervisão. Ainda, há documentos que relatam pagamentos realizados ao Mestre Athaíde, mas não mencionam a que obra se refere.

A pesquisa realizada no artigo de Ivo Porto de Menezes – 2007, ensina que as seguintes obras possuem documentação comprovando a autoria de Athaide: em Mariana as obras são: na Capela de Nossa Senhora do Carmo, obra não identificada; Capela de São Francisco: pintura do pano de porta, pintura de flores para a tribuna, encarnação de três imagens da Paixão, pintura do altar de Santa Isabel, douramento do trono e altar-mor, douramento do tabernáculo e tarja do Compro-misso, Livro de Receita e Despesa; Capela de Nossa Senhora do Rosário: pintura e douramento do altar-mor, pintura do teto da capela-mor, encanação de banquetas, credências, castiçais, palmas e tocheiros, azulejo da capela-mor, obra do altar-mor; Sé: douramento do Altar de São Miguel e Almas, douramento das varas do pátio e pintura; prateamento de dois castiçais grandes e cruz da fábrica, pintura da tribuna e peanha; Câmara: pintura do retrato de Sua Majestade Imperial. Em Ouro Preto as obras são: na capela de São Francisco de Assis: ajuste da obra de douramento da capela-mor, azulejo da capela mor, armas do arco cruzeiro; encarnação do Senhor Crucificado, encarnação das imagem de São Roque, Santo Ivo, São Francisco recebendo as chagas, imagem do pontífice, de dois cardeais, São Luís, do criado dito Santo, encarnação de 12 serafins, pintura de 27 ciprestes, pintura de 11 alfanjes (alfanges na grafia antiga); Capela de Nossa Senhora do Carmo: pintura de quatro altares de branco, guarda-vento, barra da igreja, pintura e douramento de dois caixilhos grandes de talha para os espelhos, pintura e douramento do oratório da sacristia, risco do altar mor, pintura do retábulo, pintura de quatro painéis grandes com seus caixilhos, prateamento de 60 castiçais de talha e oito de palmas, douramento do altar-mor, douramento do arco cruzeiro, tribuna e portas, douramento do altar de Santa Luzia, douramento do altar do Senhor do Bonfim, douramento de seis altares, douramento dos púlpitos, douramento do camarim do altar-mor. Capela das Mercês e Perdões: os documentos não especificam as obras. Em Congonhas no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos: encarnação de duas imagens de Santo Cristo, Encarnação das esculturas dos Passos: Ceia, Açoite e Crucifixão, retoque das pinturas do teto e da nave, pintura das Capelas dos Passos do Horto e Prisão. Em Conceição do Mato Dentro: Pintura de seis painéis na sacristia, Carnação da imagem de São Francisco de Assis. No Colégio do Caraça: pintura de douramento da capela, pintura do quadro da Ceia. Em Santa Bárbara, na Matriz de Santo Antônio: pintura e douramento, encarnação de duas imagens do Santo Cristo. Em Itaverava, na Matriz de Santo Antônio: pintura e douramento, encarnação da imagem da Senhora. Em Catas Altas do Mato Dentro: obra não especificada na Igreja Matriz. Em Piranga: Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos: pintura e douramento do altar de Nossa Senhora do Carmo. Em São Bartolomeu, “aformoseamentos” da Igreja Matriz.

As seguintes obras são atribuídas ao Mestre Athaide, segundo o artigo de Ivo Porto de Menezes em 2007. Em Mariana: na Sé: quadro do Batistério; na capela de São Francisco: dois quadros do forro da sacristia. Em Ouro Preto: na Capela de São Miguel e Almas (hoje também conhecida como Senhor Bom Jesus): pinturas Crucificação de Jesus e Anjos; Museu da Inconfidência: duas telas de Passos; Capela de São Francisco de Assis: painel central do forro da sacristia, quatro telas

<sup>9</sup>A Porciúncula, segundo relato de Frei Tomás de Celano: O servo de Deus, Francisco, pessoa modesta, humilde de espírito, menor por profissão, enquanto vivia no século escolheu para si e para os seus um pequenino lugar, pois não pôde servir a Cristo sem ter algo neste mundo. Não foi sem presciência de um oráculo divino que muito tempo antes se denominara Porciúncula o lugar por sorte destinado àqueles que não desejavam neste mundo absolutamente nada possuir. Ali fora construída uma igreja dedicada à Virgem Mãe, que por sua singular humildade mereceu, após seu Filho, estar à frente de todos os santos. Ali principiou a Ordem dos Menores, ali se ergueu, em grande número, como sobre base estável, sua nobre estrutura.

O santo amou de preferência este lugar, ordenou que os irmãos o venerassem com especial respeito, quis fosse sempre conservado, qual espelho da religião, na humildade e grande pobreza, reservando a outros a propriedade do mesmo e conservando para si e o seus apenas o usufruto. Observa-se ali mais do que em cada um dos demais institutos, rígida disciplina em tudo, tanto no silêncio como no trabalho. Os que estavam neste lugar, dia e noite, sem interrupção, se ocupavam com os louvores divinos e levaram vida angélica, a exalar admirável odor.

Embora soubesse Francisco que o Reino de Deus se estabelece em qualquer parte da terra, e acreditasse ser a graça divina concedida em todo lugar aos eleitos de Deus, experimentara, contudo estar o local da Igreja de Santa Maria da Porciúncula repleta de graça mais abundante e ser frequentado pela visita dos espíritos celestes. Dizia, por isso, aos irmãos muitas vezes: “Vede, filhos não abandoneis este lugar. Se fordes expulsos por uma porta, entrai por outra; pois este lugar verdadeiramente é santo e a morada de Deus. Quando éramos poucos, o Altíssimo aqui aumentou nosso número: aqui iluminou os corações de seus pobres com a luz de sua sabedoria; aqui inflamou nossas vontades no fogo de seu amor. Quem orar aqui de coração devoto, obterá o que pedir, e quem pecar será punido mais gravemente. Considerai, portanto, filhos, o lugar da morada de Deus digno de toda honra, e de todo o coração com exultação e louvor ali confessai a Deus” (Próprio da Família Franciscana p. 195-196)

nas paredes do corpo da Igreja, forro da nave. Santa Bárbara: Matriz de Santo Antônio: forro da capela-mor, forro da nave, atribuído a seus discípulos, com provável participação sua. Ouro Branco: Matriz de Santo Antônio: forro da nave atribuído a seus discípulos, com participação sua. Colégio do Caraça: retrato do Irmão Lourenço. Itaverava: Matriz de Santo Antônio: forro da capela-mor. Belo Horizonte: uma pintura em coleção particular e no Museu Mineiro: quatro telas, a saber: São Tomás de Vila Nova, Santo Inácio de Loyola, São Nicolau de Tolentino e São Pedro, procedentes da Fazenda de Cima, em São Domingos do Prata, MG.

## **Análise da Obra**

Neste trabalho, a obra escolhida para análise pintura do forro da nave da Capela da Irmandade de São Francisco em Ouro Preto, pintada em estilo Rococó de 1801 a 1812. A pintura abrange tema franciscano: a Virgem Maria assunta aos céus cercada por anjos, podendo ser reconhecida pelos títulos de Nossa Senhora da Assunção ou ainda Nossa Senhora dos Anjos. A iconografia é oriunda da hagiografia de São Francisco, por sua vida na Capela de Nossa Senhora dos Anjos ou Porciúncula<sup>9</sup> e pela festa de 2 de agosto na qual se comemora o perdão de Assis, uma celebração das irmandades franciscanas. A pintura de Athaíde segue os padrões da quadratura, com um medalhão central e elementos arquitetônicos que extrapolam ilusoriamente os limites físicos do edifício.

No teto da nave, Athaíde revela seu valor como pintor, com destaque para a emoção provocada pela bela visão: assim a pintura “arrebata o espectador e lhe oferece uma visão celestial no forro da nave franciscana, anjos e arcanjos glorificam a Virgem Maria, com seu doce semblante mulato.” (BARROSO FILHO, 2016, p. 51). A narrativa visual, além das figuras iconográficas em si conta com a paleta de cores, muito bem utilizada por Athaíde e com a técnica da quadratura presente na pintura. Sobre a técnica da quadratura utilizada, cita-se:

O gênero quadratura, ou o que podemos chamar de exercício de estilo mais dinâmico entre o fim do século XVIII e os primeiros trinta anos do século XIX, concentra-se nos pincéis famosos do professor e mestre Manuel da Costa Ataíde. Seus tetos pintados se concentram nas primeiras décadas do século XIX. Suas composições conservam, no centro geométrico, o desenvolvimento da rocalha sustentada por grupos de colunas a partir dos entablamentos e balcões. É difícil precisar a formação artística desse pintor/cenógrafo. Seu conhecimento acerca da geometria e da aritmética, da perspectiva, da cenografia, do desenho arquitetônico e de cartografia é bem apurado e, em alguns documentos, Ataíde vem sempre referido como grande conhecedor da arte da pintura e do desenho. Diante de todo o panorama pictórico construído por esse pintor, a atenção volta-se exclusivamente para os tetos pintados. Suas decorações sobreviveram e ainda há documentação bastante significativa que tem sido estudada não apenas sob o ponto de vista biográfico, mas também sobre questões intrínsecas da sua produção artística: (MELLO, 2015, p. 311).

Quando a Capela de São Francisco foi sagrada em 1776, o teto de tábuas corridas estava pintado de branco, sem ostentar a pintura de Athaíde realizada anos depois, nesse sentido ensina BASTOS:

Em 1776, quando a igreja foi sagrada com grandes festividades, o teto caído de

branco, ainda não ostentava a pintura de Ataíde.

O imenso painel, com cerca de trezentos metros quadrados, só seria pintado a partir de 1801, data da assinatura do contrato entre a Ordem e o pintor, tanto para o douramento da igreja quanto de suas pinturas.

A belíssima pintura no teto mostra Nossa Senhora da Porciúncula subindo ao céu, acompanhada por uma revoada de anjos de várias idades – crianças, jovens e adultos. A composição enche o teto da nave de parede a parede. Nela, o pintor parece ter usado, como modelos, pessoas de sua convivência, pois os anjos músicos são mulatos e de aparência bastante humana, incluindo a Nossa Senhora, cuja inspiração parece ter sido uma morena de ancas largas e pernas grossas, contemporânea do pintor. A igreja de N. S. dos Anjos, na Porciúncula de Assis, é o berço da Ordem da Penitência de São Francisco. (BASTOS, 2006, p. 76).

A igreja Matriz em Ouro Branco apresenta no forro da capela-mor pintura de falsa arquitetura com balcões, colunas e arcos simulando uma cúpula que culmina com um ostensório com a santa hóstia. No forro da nave uma pintura semelhante à da Capela de São Francisco de Ouro Preto, porém mais singela. No forro da nave elementos de falsa arquitetura sustentam um medalhão ou rocalha com a Virgem entregando o Menino Jesus a Santo Antônio, rodeada por nuvens e anjinhos bem singelos. Interessante notar que o céu próximo a Virgem é amarelo, como o brilho do sol. Os rostos das Virgens, também são semelhantes, aludindo a ideia de o modelo ser a mesma mulher. As cores são claras e translúcidas características da pintura Rococó do Mestre Ataíde.

**Imagem 4** - Forro da Capela-Mor, Matriz de Santo Antônio Ouro Branco.



**Fonte:** Arquivo pessoal.

Imagem 5 - Detalhe - Forro da Nave - Matriz Santo Antônio - Ouro Branco



Fonte: Arquivo pessoal.

A pintura do forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto traduz a beleza da pintura Barroca e Rococó. Barroca, pois os elementos da pintura em perspectiva com elementos de falsa arquitetura são herança do estilo Barroco. E Rococó, pois as cores claras e translúcidas refletem a alegria e a leveza características desse estilo.

Sobre a pintura, para descrever a técnica realizada, bem como a iconografia empregada por Athaide, cito:

A pintura do forro da nave, de grandes dimensões (aproximadamente 300 m<sup>2</sup>), de formato retangular e abobadado com os cantos chanfrados e convexos, é composta por duas áreas distintas. No centro há um medalhão mostrando uma visão paradisíaca, com Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula ao centro, tendo aos seus pés o Rei David e em seu entorno, muitos anjos instrumentistas ou cantores. Esse medalhão está cercado por rocalhas em vermelho e azul. Na área circundante, há elementos arquitetônicos ilusionistas contornados por um céu azul claro, tendo nas laterais, dois balcões com anjos grandes e em cada um dos quatro cantos, atrás de púlpitos curvos, os doutores da Igreja. Próximo à entrada da Igreja, junto ao coro, São Jerônimo à direita, e Santo Agostinho à esquerda. Na parte mais próxima à capela-mor, São Gregório à esquerda e Santo Ambrósio à direita. (COELHO, 2007, p. 84-85.).

**Imagem 6** - Forro da nave – Nossa Senhora dos Anjos – Capela São Francisco da Penitência Ouro Preto



Fonte: Arquivo pessoal.

O medalhão central apresenta a Virgem Maria, sendo coroada no céu, a coroa de estrelas é segurada por dois anjos. Além coro angelical, com anjos músicos que seguram diversos instrumentos. É a iconografia franciscana de Nossa Senhora dos Anjos, ou seja, a Imaculada Conceição cercada por anjos. Uma curiosidade iconográfica é a lua crescente aos pés da Virgem. Em diversas representações a lua crescente está virada para cima, na pintura de Athaide a lua crescente está com as pontas para baixo, além de ser personificada. O detalhe pictórico está em consonância com o projeto de Antônio Francisco Lisboa para a capela-mor. O autor Benedito Lima de Toledo explica porque a lua crescente foi pintada de forma diferente do usual. Há um diálogo entre a pintura da nave e o conjunto escultórico presente no retábulo mor.

O conjunto da Santíssima Trindade que coroa a arquivolta do retábulo, tendo a Virgem ao cen-

tro é uma peça de grande valor escultórico, onde as figuras revelam plenamente a personalidade de Antônio Francisco Lisboa e vivem um clima de tensão barroco. O Pai é apresentado em plena maturidade sem traços de velhice, e, depois da restauração que lhe devolveu sua encarnação original, tem a energia reforçada em sua expressão. O Cristo é uma peça do nível das similares de Congonhas do Campo, aqui com uma expressão mais dramática, como as demais figuras do conjunto. A ênfase das expressões faciais em parte talvez se deva à altura em que vão ser vistas. O Espírito Santo, longe de ser representado por uma pomba singela, comum nesses conjuntos, é uma ave de aparência agressiva. Colocada no centro da composição, sob o Espírito Santo, a Virgem serena, com colo roliço, típico dessas peças tem um olhar distante. [...] A lua crescente, habitualmente colocada aos pés da Virgem, aqui é modelada com uma carranca em seu intradorso, e tem surpreendentemente as suas pontas voltadas para baixo. Fato que se repete na pintura de Ataíde no forro da nave. (TOLEDO, 2012, p. 230).

Em uma Igreja Tridentina nada é posto por acaso, toda decoração tem uma função e um motivo estabelecido. Fica patente o diálogo entre a escultura e arquitetura de Antônio Francisco Lisboa e a pintura de Manoel da Costa Athaíde.

**Imagem 7** - Detalhe de Nossa Senhora dos Anjos – Coroada pelos anjos



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 8 e 9 - Detalhe do crescente personificado como carranca



Fonte: Arquivo pessoal.

Fonte: Igrejas Barrocas no Brasil 2008, p. 265.

O professor Magno Mello na publicação *O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Athaide e o pensamento efêmero nas Minas Gerais* explica os aspectos da falsa arquitetura utilizada por Athaide na pintura para atingir o objetivo de aumentar a altura da igreja e fazer parecer ao observador que a igreja conecta-se com o céu. Assim sendo, cita-se a lição sobre a quadratura de Athaide:

Em São Francisco de Assis, somos inundados pela gigantesca rocalha que contém a Virgem e seus músicos num turbilhão de efeitos em constante movimento. Tudo se restabelece quando o fiel penetra no espaço real do edifício. Athaide soube impor essa situação. A quadratura é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo imagético. Por isso, no documento da igreja do Carmo, é notória a diferença entre os espaços da arquitetura picta e os espaços brancos que devem aparecer para benefício e distinção da mesma pintura, fazendo-a sobressair. Pode entender-se que é um modo de diferenciar dois espaços: o tectônico e o simbólico do tema religioso. Perante todo esse universo, esse teto cumpre uma intensidade dramática inédita. Os conceitos de Athaide, suas escolhas e seus modelos foram sempre fiéis a essas fórmulas morfológicas. Sua maior preocupação foi com o centro da quadratura (talvez uma moldura bem formulada para a suntuosa rocalha central). A rocalha é engrandecida, se comparada a outros modelos coevos, e ainda mais elaborada. [...] Na verdade, o que se impõe é o exercício de base teórica única que todos tiveram de procurar, isto é, o conhecimento da perspectiva – o seu funcionamento, o seu ofício e as suas competências – como ferramenta de persuasão. Nesse caso, um fundamento comum à totalidade do mundo luso-brasileiro é o contato específico com a teoria e a prática da representação perspectivada. (MELLO, 2015, p. 317).

Imagem 10 - Forro da Nave - Detalhe da Rocalha.



Fonte: Arquivo pessoal.

O uso da arquitetura fingida e a técnica pictórica transformam a Igreja em um cenário de grandiosidade religiosa, cujo objetivo é a conversão e catequese dos fiéis – pecadores, para que vejam as maravilhas da santidade e do paraíso junto a Deus. A rocalha central é didática e os suportes que a sustentam visam dar grandiosidade pictórica, fornecendo um efeito espetacular daquilo que deve ser o céu. A arquitetura serve como suporte ao medalhão central:

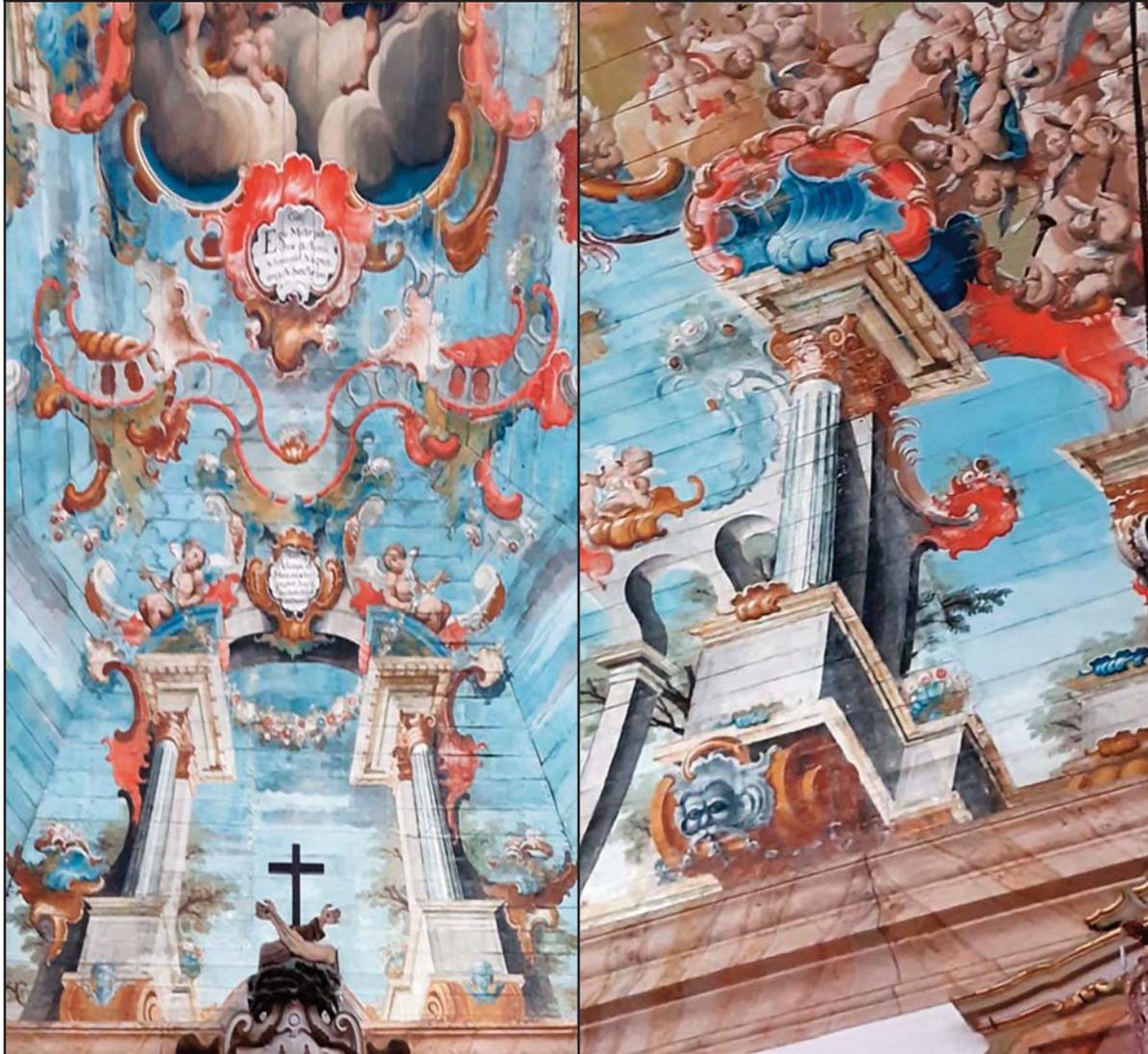
A arquitetura transforma-se em palco, numa das mais belas e triunfais narrativas da vida do catolicismo, a figura da Virgem acompanhada por anjos que tocam harpas e flautas. Figuras que se apoiam em nuvens, raios e luzes douradas, atuam num completo palco teatral onde, em arquitetura, a pintura completa sua graça e enche de triunfo a Igreja Tridentina. Nesta composição, estão presentes dois espaços celestiais: um muito rico, em azul forte com nuvens cinzas e brancas, que é o espaço vazado das arquiteturas falsas; e o outro, o céu luminoso, dourado e radiante da rocalha central onde a Virgem, em posição de prece e acompanhada por imenso cortejo, dirige seu olhar aos crentes que se encontram no espaço físico do templo, embora não rasgue o suporte, ao contrário, situe-se, ainda, de modo finito e espacialmente limitado. É o espaço finito e mensurável da aparição no grande espaço transcendental e infinito do universo; é a cultura mineira revestida de influências europeias, não somente de Portugal e da fase dourada de D. João V, mas de todo o continente europeu. [...]. O sucesso deste formulário é a síntese entre os elementos arquitetônicos e a justaposição das figuras que ali integram com grande naturalidade: a Virgem constitui o ponto central das linhas de força no centro da composição; nos quatro assentos da cobertura impõem-se os quatro Doutores da Igreja, enquanto que, por cima das arcadas, os anjos voam num espaço destacado. A quadratura é o revestimento, a ossatura ou a membrana arquitetônica que se abre perante o mundo imagético. (MELLO, 2012, p.243).

Imagem 11 e 12 - Elementos de falsa arquitetura no coro e arco cruzeiro



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 13 e 14 - Detalhes dos elementos de arquitetura fingida



Fonte: Arquivo pessoal.

A trama da arquitetura, não obstante muito utilizada no período Barroco, no caso em tela assume os ares do Rococó, pois contém redução da quantidade de elementos arquitetônicos e simplificação. Em São Francisco a perspectiva é posta “num sentido de importância e sutileza na representação, em função da sua capacidade em relacionar o espaço interno com as pinturas parietais, o espaço real do templo e a mensagem espiritual que se pretende expor, uma história completa.” (MELLO, 2012, p. 246).

A despeito da influência do jesuíta Pozzo em São Francisco, a pintura de quadratura realizada pelo Mestre Athaíde é original e suave, a trama arquitetônica vazada suaviza o ambiente, tornando-o mais leve em comparação aos modelos europeus e alguns nacionais, nos quais a trama arquitetônica é fechada e densa. Destarte:

No centro das perspectivas, um suntuoso quadro em forma de medalhão com a representação da Virgem da Porciúncula entra nuvens, cercada por uma orquestra de anjos músicos e nas laterais, quatro pilastras interligadas por arcos plenos. Como de

praxe no Rococó, nessa obra monumental os espaços vazios têm peso visual equivalente aos tomados pelas perspectivas e cenas figurativas, dando ao conjunto uma impressão de leveza, enfatizada pelas tonalidades claras. (OLIVEIRA, 2014, p. 103).

Não obstante, a leveza da pintura Rococó o objetivo de levar a visão celestial aos fiéis está mantido. O forro de São Francisco traz em si uma passagem de vital importância na vida religiosa e cultural da irmandade. A iconografia remete a memória da celebração do “Perdão de Assis”, a festa de dois de agosto, data de indulgência plenária aos irmãos da ordem, indulgência essa prometida por Cristo em companhia da Virgem a São Francisco em uma aparição na Porciúncula de Nossa Senhora dos Anjos. Segundo fontes franciscanas, em uma noite de 1216, Francisco estava em profunda contemplação na pequena igreja da Porciúncula, quando viu uma grande luz sobre o altar, que revelou Cristo revestido de luz e, à sua direita, a Mãe Santíssima cercada por uma multidão de anjos. Francisco adorou em silêncio com o rosto por terra o seu Senhor. O tema da Virgem rodeada por anjos nos céus segue a tradição e memória da ordem franciscana e o objetivo religioso da pintura é realizado com perfeição por Athaíde.

## Considerações Finais

A pintura da abside realizada por Bramante, no *Quattrocento*, objetivou aumentar o tamanho do coro; a pintura ilude o observador-fiel que enxerga profundidade maior na abside que tinha apenas 90 centímetros. No contexto do Barroco é necessário lembrar que a Igreja é Tridentina, portanto a pintura deve seguir os preceitos de comover, catequizar e persuadir o fiel. Para tanto, a perspectiva científica é utilizada para aumentar o tamanho do edifício, tornando-o contíguo ao céu e demonstrando a glória divina.

A pintura de Andrea Pozzo, denominada “A Glória de Santo Inácio”, visa impressionar o fiel com a grandeza de Deus e do Santo, além de representar uma verdadeira visão do céu, a vida do santo serve de exemplo de como o fiel deve se comportar para alcançar a glória celestial. As pinturas de teto nas igrejas de Portugal, bem como no Brasil, atendem as diretrizes doutrinárias da Contrarreforma, enunciadas no Concílio de Trento e se utilizam da perspectiva formulada por Pozzo. As igrejas no Brasil colonial não diferem e o objetivo da pintura de tetos é a catequese e arrebatamento do fiel, com motivos relacionados a vida dos santos que estão no centro do culto de cada irmandade.

O mestre mineiro Manoel da Costa Athaíde era um homem religioso, com uma espiritualidade Barroca, inspirada nos preceitos Tridentinos, mas com vocação artística Rococó. Athaíde exercia diversas atividades profissionais, entre as quais: militar, professor de desenho, cartógrafo, pintor, dourador. Um artista exímio e polivalente, que soube usar a perspectiva científica, os conceitos de falsa arquitetura enunciados no Barroco e a paleta e leveza do Rococó.

A pintura do forro da nave da Capela de São Francisco de Ouro Preto revela a junção da pintura de quadratura, com a utilização de elementos arquitetônicos fingidos, e a representação da Virgem Maria de iconografia franciscana. Athaíde constrói a belíssima visão do céu, o medalhão central é sustentado pelos elementos arquitetônicos, há um céu material de cor azul e nuvens brancas. No medalhão há o céu divino, com tonalidades amarelas e douradas, no qual a Virgem é coroada e está cercada pelo coro angelical. As cores empregadas são leves, claras e translúcidas. Portanto, a qua-

dratura difere daquela utilizada nas igrejas Barrocas. Em São Francisco a quadratura assume leveza e harmonia, pois os elementos arquitetônicos são vazados e a paleta de cores empregada condiz com o Rococó. O fiel ao contemplar o teto tem a sensação que este se abre, revelando o celestial. Ao romper a limitação visual, a pintura emana a glória e o triunfo da Igreja. Desse modo, a arte do Mestre Athaide evidencia o que deveria ser proclamado aos fiéis na era Tridentina.

## **Referências Bibliográficas**

- AYRES, Janaína de Moura Ramalho Araújo. A pintura ilusionista do forro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. FERREIRA ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português I. Artistas e Obras**. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2009. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues.-artistas-e-obras>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- BARROSO FILHO, Francisco. **Igreja de São Francisco de Assis**. 2ed vev. Ouro Preto: O Lutador, 2016.
- BASTOS, Francisco de Paula Vasconcellos. **A igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2006.
- BAZIN, G. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BIERMANN, Veronica; KLEIN, Barbara Borngässer; GRÖNERT, Alexander; JOBST, Christoph. **Teoria da Arquitetura: Do Renascimento até nossos dias**. Taschen, 2015.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. In: **Manoel da Costa Ataíde. Aspectos Históricos Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CARDONA, Paula Cristina Machado. A Pintura dos Tetos das Igrejas do Alto Minho nos Séculos XVII a XVIII. **Genius Loci – Lugares e Significados**. Vol. I. Porto, 2017. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/16975.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- CECCHINI, Letizia. **Barroco e Rococó**. Florença, Scala Group, 2011.
- CHASTEL, André. **A Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- COELHO, Beatriz. Restaurações de Pinturas do mestre Ataíde. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Histórico, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. 2 impressão – revisada. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- COMPANHIA DE JESUS. **Igreja de Santo Inácio de Loyola**. Disponível em: <https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/>. Acesso em 15 ago. 2019.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC EDITORA, 2012.
- JANSON, Horst Waldemar; JANSON, Anthony F. **Introdução a História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. JOSÉ SOARES DE ARAÚJO: de pintor a arquiteto, um artista completo. **IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte** em homenagem aos 200 anos da morte de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho De 02 a 05 de novembro em Belo Horizonte/MG. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/326303978\\_JOSE\\_SOARES\\_DE\\_ARAUJO\\_de\\_pintor\\_a\\_arquiteto\\_um\\_artista\\_completo](https://www.researchgate.net/publication/326303978_JOSE_SOARES_DE_ARAUJO_de_pintor_a_arquiteto_um_artista_completo). Acesso em 20 set. 2019.
- MELLO, Magno Moraes. Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde. In: FERREIRA ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco/ilusao-e-engano-na-decoracao-do-teto-da-nave-da-capela-de-ordem-terceira-de-sao-francisco-em-ouro-preto-1801-manuel-da-costa-ataide>. Acesso em 15 set. 2019.
- MELLO, Magno Moraes. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero

nas Minas Gerais. **Formas Imagens Sons**. Belo Horizonte: Clio, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/11721123/Formas\\_imagens\\_sons\\_o\\_universo\\_cultural\\_da\\_obra\\_de\\_arte](https://www.academia.edu/11721123/Formas_imagens_sons_o_universo_cultural_da_obra_de_arte). Acesso em 20 de jun. 2019.

MELLO, Magno Moraes. O modelo Pzziano na Pintura de Falsa Arquitetura na Obra do Pintor-Decorador Luís Gonçalves de Senna (1713-1790). **IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP**. 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/DE%20MELLO,%20Magno%20Moraes%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso 20 jun. 2019.

MELLO, Magno Moraes. O Tractado da perspectiva do jesuíta Inácio Vieira e sua relação com a pintura de falsa arquitectura. Disponível em: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33083326/MAGNO\\_MELLO\\_IV\\_CIBI\\_Ouro\\_Preto\\_em\\_2011](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33083326/MAGNO_MELLO_IV_CIBI_Ouro_Preto_em_2011). Acesso em 15 ago. 2019.

MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura obrigatória do pintor marianense. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos Histórico, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos**. 2ª impressão – revisada. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

ORDEM FRANCISCANA. **Fontes Franciscanas**. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/sine-data\\_AA\\_VV\\_Fontes\\_Biograficas\\_Franciscanas\\_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/sine-data_AA_VV_Fontes_Biograficas_Franciscanas_PT.pdf). Acesso em 20 set. 2019.

PAIVA, Adriano Toledo; PIRES, Maria do Carmo. “Uma elegante e moderna perspectiva”: a pintura do teto da capela mor de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 1, n. 41, p. 1-20, 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7546/4818>. Acesso em: 20 fev. 2019.

RAGGI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada. **Caiana**, 121- 145: primer semestre 2016. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-pdf/RAGGI%20PDF.pdf>. Acesso em 15 set. @019.

ROSSI, Michela. Architectura picta e spazio virtuale. Incubazione e assestamento della cultura prospettica lombarda. In: VALLENTI, Graziano Mario. **Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio**. VOLUME II, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11311/1038535>. Acesso em 30 set. 2019.

ROZISKY, Cristina Jeannes; GALLI, Fábio; SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Trompe l’oeil na pintura e nos bens integrados à arquitetura. **XVII Seminário de História da Arte**. Universidade Federal de Pelotas. Capa, N. 6, 2017. Disponível em: <HTTP://DX.DOI.ORG/10.15210/SHA.V0I6.11539>. Acesso em 15 de ago. 2019.

SERRÃO, Vitor; MELLO, Magno Moraes. A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal joanino (1706-1750). **Caderno de História**. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 34-44, out. 1995.

SILVA, Cesar Augusto Tovar. **Memória da Arte Franciscana na cidade do Rio de Janeiro – Convento e Igreja de Santo Antônio/ Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência**. Artway. Ano presumido 2010.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas Barrocas do Brasil**. São Paulo: METALIVROS, 2008.

TOLEDO, Benedito Lima. **Esplendor do Barroco luso-brasileiro**. Cotia, Ateliê Editorial, 2012.

VASARI, Giorgio. BENEDETTI, Ivone Castilho (trad.). **Vida dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

## Expresiones artísticas y creatividad en personas de la tercera edad *Artistic expressions and creativity in seniors*

Rafael Sumozas Professor de Universidad de Castilla-La Mancha/ ES.

Carolina Baeza Professora da Universidad de Yucatán/Mexico

Pedro Sánchez Escobedo Professor da Facultad de Educación de Mérida /ES

Grupo de investigación en Pedagogías Culturales (CREARI)

[Rafael.Sumozas@uclm.es](mailto:Rafael.Sumozas@uclm.es)

Recebido em: 23/10/2019 – Aceito em 20/11/2019

**Resumen:** El estudio corresponde a un diseño cuasi experimental con un grupo de control y uno experimental realizado en un Centro de Atención al Adulto Mayor al poniente de la ciudad de Mérida (México), en este se implementó un taller de artes gráficas, con el propósito de desarrollar habilidades creativas, expresivas y psicomotrices finas en personas de la tercera edad de entre 60 y 80 años. Se llevaron a cabo distintas actividades a lo largo de 14 módulos, entre las cuales se incluyó la implementación de una preprueba y una posprueba a partir de la hoja de estímulo del test The Torrance Figural Test of Creative Thinking (Torrance, 1993), para la valoración de los resultados se empleó la Escala de valoración de la Creatividad que mide esta habilidad en cuanto sus dimensiones (flexibilidad, fluidez, originalidad, elaboración y calidad estética), así como un análisis descriptivo de la cualidad gráfica y componentes artísticos de los productos realizados. Entre los principales resultados existe un cambio entre los niveles preliminares y posteriores de la creatividad; siendo dicha diferencia significativa al obtener una Z de -2.807 en la prueba no paramétrica de Wilcoxon y teniendo una Ucal (47) 3 puntos por encima de la Ucrit (44) a un nivel de significancia de 0.01 en la prueba de U de Mann de Whitney. Asimismo, el taller permitió el desarrollo de habilidades estéticas, artísticas y gráficas, mejorando la calidad de las producciones, así como contribuciones en cuanto la socialización entre pares, formación de vínculos y redes de apoyo que favorecen la adaptación y asimilación de procesos diversos en este periodo del desarrollo humano.

**Palabras clave:** Creatividad gráfica, tiempo libre, envejecimiento activo, conciencia cultural, expresiones artísticas

**Resumo:** O estudo corresponde a um desenho quase-experimental com um grupo controle e um grupo experimental realizado em um Centro de Atenção ao Idoso no oeste da cidade de Mérida (México), no qual foi implementada uma oficina de artes gráficas, com o objetivo de desenvolver boas habilidades criativas, expressivas e psicomotoras em idosos entre 60 e 80 anos. Diferentes atividades foram realizadas ao longo de 14 módulos, incluindo a implementação de um pré-teste e um pós-teste baseado na folha de estímulo do Teste Figural de Torrance do Pensamento Criativo (Torrance, 1993), para a avaliação dos resultados, foi utilizada a Escala de Avaliação da Criatividade, que mede essa capacidade em termos de suas dimensões (flexibilidade, fluidez, originalidade, elaboração e qualidade estética), além de uma análise descritiva da qualidade gráfica e dos componentes artísticos dos produtos fabricados. Entre os principais resultados, há uma mudança entre os níveis preliminares e subsequentes de criatividade; sendo a referida diferença significativa ao obter um Z de -2,807 no teste não paramétrico de Wilcoxon e ter um Ucal (47) 3 pontos acima do Ucrit (44) a um nível de significância de 0,01 no teste Mann U de Whitney Da mesma forma, o workshop possibilitou o desenvolvimento de habilidades estéticas, artísticas e gráficas, melhorando a qualidade das produções, além de contribuições em relação à socialização entre pares, formação de elos

e redes de apoio que favorecem a adaptação e assimilação de diversos processos neste período de desenvolvimento humano.

**Palavras-chave:** criatividade gráfica, tempo livre, envelhecimento ativo, consciência cultural, expressões artísticas

## Introducción

### Expresiones artísticas y creatividad en personas de la tercera edad

La presente investigación aborda el tema del desarrollo de la creatividad y en específico de la gráfica, mediante el uso de las artes plásticas como principal herramienta para generar estrategias para su mejora, y que a su vez, posibiliten de otras para la adaptación social y expresiva de los adultos mayores relacionándose a su vez con destrezas para expresión artística y concientización cultural.

De acuerdo con el censo poblacional realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el 2010, en México; “paulatinamente se ha acumulado una mayor cantidad de personas de 60 y más años, debido a la mayor esperanza de vida. Por ello, este grupo de población ha incrementado su tamaño a un ritmo que duplica al de la población total del país” (2014, p. 7).

Es por ello que la tercera edad representa un grupo generacional que debiera encontrarse como uno de los puntos a tratar en las agendas gubernamentales, así como en las políticas públicas referentes al desarrollo humano. Sin embargo, son palpables las carencias que estos representan, ya que no se han atendido de una manera adecuada, convirtiéndolos en un grupo vulnerable más; ejemplo de ello es que no todos cuentan con una pensión universal, lo cual dificulta que este grupo tenga acceso a mejores condiciones de vida, tanto socioeconómica como de salud pública. Con base a Villagómez y Vera “El envejecimiento de la población mexicana demanda con urgencia mayor atención gubernamental, familiar y comunitaria para proporcionar cobertura suficiente a la gente mayor” (2014, p. 16).

En definitiva la tercera edad no solo se encuentra limitada en cuanto las opciones de desarrollo social que se les ofrece, sino que, sus restrictivas de desarrollo se encuentran en ámbitos básicos como la salud, seguridad económica, ámbitos de dispersión, etc. generando a su vez carencias en otros ámbitos.

De acuerdo con Rodríguez (2011) en los últimos años, las personas mayores se han convertido en una población vulnerable debido a una serie de afecciones que las influye a nivel individual y social, en la salud física y mental. Toda la problemática gira en torno a la aparición de enfermedades crónicas no transmisibles, que está agravada por la calidad de la prestación de los servicios de salud y por la disminución de la participación en un rol social y económico.

Si bien existen múltiples investigaciones acerca de la creatividad y su impacto e implicaciones, se tiene que la mayor parte de estas se encuentran enfocadas en otros grupos generacionales, siendo gran parte de la producción teórica y académica que surge entorno a la tercera edad, referente a cuestiones del deterioro físico y mental, así como de las problemáticas y enfermedades que surgen en dicha etapa.

La relevancia del fomento de actividades creativas, artísticas y expresivas en la tercera edad radica en la posibilidad del desarrollo ulterior de otras habilidades psicocognitivas superiores como lo son el pensamiento abstracto o divergente que provee de herramientas de adaptación a las circunstancias y diversas situaciones por las que se pudiese llegar a transitar. Tal como el Departa-

mento de Educação Plástica y Visual (2015, p. 2) propõe, es mediante “El desarrollo de la capacidad creativa, donde se despliegan, entre otras cualidades, la iniciativa y la capacidad de comunicarse; valorando la importancia de todo ello para la vida personal y social”.

## Planteamiento del problema

La necesidad de crear estrategias que fomenten la creatividad en los grupos de la tercera edad se debe a las pocas o nulas posibilidades que estos tienen de acceder a dichas actividades; dado que por las condiciones de marginación en las que se desenvuelven y las características mismas de las políticas y programas públicos, así como de los espacios a los que tienen acceso; las oportunidades de acceder a programas culturales y artísticos son bajas comparados con las de otros grupos de etarios (Villagómez y Vera, 2014).

Con base a los datos referidos por el Coneval (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, 2016):

Existen altos índices de carencias sociales en los adultos mayores, que los ubica en una posición de desigualdad, pobreza y vulnerabilidad superior a las condiciones de vida medias. Sistemas de pensiones limitados, políticas sociales y de salud asistencialistas e insuficientes, y una sociedad apática que los discrimina, son parte del problema que padece este segmento de la población. [...] Entendiendo que la discriminación no solo como actos de hostilidad, sino también como actos de abandono y olvido, el no atender a las necesidades y características propias de este grupo, representa en sí un acto de desigualdad, un acto de discriminación (p. 7).

Tomando como referencia lo anterior, se tiene que la tercera edad representa en sí misma características de discriminación y desigualdad; teniendo repercusiones en múltiples ámbitos para su desarrollo, tales como el laboral, social, salud, seguridad, vivienda, alimentación, y en general, en cuanto la calidad de vida a la que estos pueden ostentar.

Muestra de ello ocurre en los albergues, casa hogar, centros comunitarios y algunas instituciones públicas ubicadas en la zona poniente de la ciudad de Mérida, Yucatán (México); ya que las personas de la tercera edad cuentan con opciones limitadas para la realización de actividades que fomenten el ocio activo y el uso adecuado del tiempo libre, dado que sus principales alternativas oscilan entre la realización de manualidades, tales como el bordado, el uso de los juegos de mesa (damas chinas, ajedrez, lotería) o la resolución de crucigramas y sopa de letras; y semanalmente activación psicomotriz gruesa, haciendo ejercicios y movimientos corporales, e incluso yoga y tai-chí o baile; sin embargo, estas actividades psicomotrices se encuentran disponibles únicamente cuando se cuenta con instructores voluntarios para implementarlas, siendo su desarrollo inconstante y discontinuo, dado que así como las actividades suelen cambiar, de igual forma lo hacen los instructores, por ende dificultando el proceso de dar continuidad a los programas y avances o logros que cada individuo pudiese llegar a tener.

Otra de las características de este tipo de instituciones en México la representa la carencia de profesionales en las áreas de interés a desarrollar, dado que quienes realizan la mayor parte de las actividades suelen voluntarios, o personal en formación; por lo que, en algunos casos la instruc-

ção artística se limita a la repetición de formas, grafías, y sobretodo, a la elaboración de diversas manualidades; con lo que se limita de igual forma la capacidad expresiva y comunicativa que las artes conllevan.

## Justificación

Cada día se hace más evidente la necesidad de poseer la actividad creativa, ya que quien la posee, presenta a su vez un carácter transformador, “la persona creadora, se nutre del medio, toma información de éste, la reorganiza la adecua a su situación particular, logrando así una transformación novedosa” (Villegas, 2008, p. 71).

Si bien la actividad creativa es un potencial humano inherente, y que por ende todos poseen, resulta, de igual manera evidente, la parte subjetiva que involucra este proceso, dado que es la misma persona quien efectúa los cambios, modificaciones y transformaciones, depende de su intelecto, de sus experiencias y de su formación, la forma particular en la que habrá de desarrollar dicha actividad.

Según manifiesta Prado (citado en Villegas, 2008), la creatividad permite: construir sus opiniones, preconcepciones e imágenes y rehacer sus estructuras mentales, crear conocimientos inertes, elaborar ideas y conceptos mediante los propios lenguajes, comprender lógicamente las cosas encontrándoles sentido y propósito para sus vidas, asociar las vivencias y experiencias al mundo personal y proyectar conceptos y teorías en la práctica. Por lo que la creatividad misma responde a necesidades cognitivas básicas y deseables a desarrollar como parte de las características y competencias propias de la sociedad actual.

Tal como menciona Delgado (2015), cada vez se insiste más en la importancia de desarrollar y fomentar la creatividad en la vejez como una manera de contribuir a un envejecimiento sano; en concordancia con lo que Cropley (referido en Delgado, 2015) afirma, hay razones para creer que la creatividad refuerza el desarrollo de una personalidad sana y de la edad mental y que esto “constituye un fuerte argumento de la importancia de mantener la creatividad, incluso en edades avanzadas” (p.77).

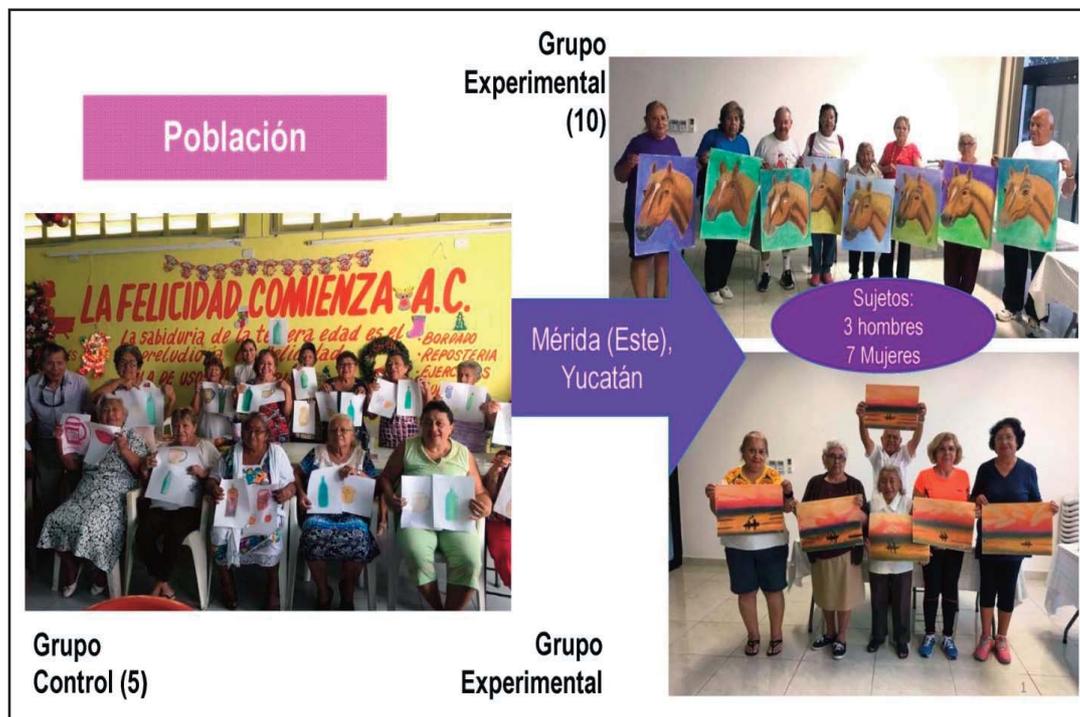
Por todo lo anterior resulta indispensable la creación de estrategias y espacios que posibiliten el desarrollo humano integral, en dicho sector vulnerable; que en aras de la igualdad se promuevan discursos y espacios inclusivos y se visibilicen las necesidades propias de este nicho. Una de dichas estrategias en específico, resulta ser la creatividad, dado que esta por sus mismas características posibilita que las personas desarrollen otras características de la personalidad, habilidades, destrezas manuales y motrices, así como la apertura hacia nuevas ideas y el fomento de valores que a su vez contribuye a generar una mejor calidad de vida e inclusión social.

## Objetivos

Determinar que la aplicación del taller “Re-crearte” favorece el desarrollo de la creatividad gráfica en las personas de la tercera edad, de entre 60 y 80 años, pertenecientes a un Centro de Atención al Adulto Mayor localizado en el poniente de la ciudad de Mérida, Yucatán (México).

**Metodología Participantes** La presente investigación fue realizada en un Centro de Atención de-

Adultos Mayores, con personas de entre 60 y 80 años de edad ubicados en la zona poniente de la ciudad de Mérida, Yucatán (México) durante el periodo de agosto de 2017 a enero de 2018.



Este grupo de personas se encuentra conformado por un total de 10 participantes, de los cuales 3 son hombres y 7 mujeres (ver tabla1); los mismos poseen un nivel socioeconómico bajo o medio bajo y niveles de estudios tanto básicos (60%) como profesionales (40%); teniendo desde quienes únicamente concluyeron la educación primaria o secundaria y quienes concluyeron una formación universitaria.

Tabla 1

Mujeres	Hombres
 77 años	 63 años
 65 años	 68 años
 64 años	 79 años
 63 años	
 62 años	
 60 años	

## Diseño

La investigación se desarrolló desde una perspectiva cuantitativa, con un diseño cuasi experimental con un grupo de control y un grupo experimental, considerando a su vez, una medición preliminar (preprueba) de la creatividad gráfica a través de la hoja de estímulo del test The Torrance Figural Test of Creative Thinking (Torrance,1993), una intervención de 14 módulos me-

diante la implementación de un taller de artes gráficas, y una posterior medición (posprueba) de la creatividad a través de la administración de dicha hoja de estímulo (The Torrance Figural Test of Creative Thinking de Torrance, 1993).

El taller contempló durante su desarrollo la transición desde los elementos constitutivos básicos del dibujo, como lo son las líneas, y las técnicas esenciales para el desarrollo artístico gráfico (composición, encaje, encuadre, perspectiva, difuminado, volumen, sombreado, colorimetría, entre otras). Se desarrollaron productos gráficos en cuanto las principales temáticas y desde la perspectiva de múltiples corrientes dentro de las artes gráficas, para con ello posibilitar mayor libertad en la expresión gráfica.

De manera general se tiene que el taller constó de 7 sesiones de dos módulos cada uno con una duración mínima de una hora, considerando dentro de estas un módulo introductorio a este; mismo en el que se administró la preprueba y se dio a conocer tantos los temas, técnicas y actividades a realizar; asimismo se consideró un módulo ulterior en el que se realizó el cierre del taller y se administró la posprueba; y una sesión posterior en la que se efectuó la exposición de los resultados obtenidos en como parte de los productos realizados a lo largo del curso.

## **Materiales y procedimientos**

Para la valoración de los productos gráficos obtenidos tanto en la preprueba como en la posprueba fue empleada la Escala de Valoración de la Creatividad, misma que se encuentra constituida por 25 ítems alusivos a cada una de las dimensiones constituyentes de la creatividad gráfica (fluidez, originalidad, flexibilidad, elaboración y la calidad estética), pudiendo obtener por cada uno de los aspectos tres puntos como máximo, y como mínimo un punto.

En cuanto al procesamiento de los datos se emplearon las pruebas estadísticas no paramétricas de Wilcoxon y U de Mann – Whitney, en las que se busca establecer relaciones entre grupos considerados con un comportamiento heterogéneo, y que por ende, se salen dentro de la curva de la normalidad (Siegel y Castellan, 2012).

## **Resultados**

Para determinar los resultados de los productos gráficos mediante la escala de valoración de la creatividad se requirió del uso de pruebas no paramétricas, obteniendo a partir de la prueba de Wilcoxon un valor de  $Z -2.807$ , lo que indica un cambio entre los datos obtenidos en la preprueba y posprueba. Asimismo, se realizó la prueba de U de Mann de Whitney en la que se corroboró que el cambio favorable pertenece al grupo experimental, lo que indica que el taller posibilitó en este grupo el desarrollo de habilidades creativas gráficas (ver figura 1).

Rangos					Estadísticos de contraste <sup>b</sup>	
		N	Rango promedio	Suma de rangos		
POSPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL	Rangos negativos	0 <sup>a</sup>	.00	.00		
PREPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL	Rangos positivos	10 <sup>b</sup>	5.50	55.00		
	Empates	0 <sup>c</sup>				
	Total	10				

	POSPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL - PREPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL
Z	-2.807 <sup>a</sup>
Sig. asintót. (bilateral)	.005

a. POSPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL < PREPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL  
 b. POSPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL > PREPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL  
 c. POSPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL = PREPRUEBA GRUPO EXPERIMENTAL

a. Basado en los rangos negativos.  
 b. Prueba de los rangos con signo de Wilcoxon

Figura 1. Resultados

La figura de la izquierda hace alusión a los resultados obtenidos en la prueba de Wilcoxon, en la que se comparan los datos resultantes del grupo experimental como parte de la preprueba y posprueba; presentando que de los 10 sujetos, todos mostraron un incremento en las mediciones de la posprueba, es decir, que es posible evidenciar un cambio positivo en cuanto la creatividad gráfica y la calidad estética, ya que los indicadores de estos fueron evaluados con mayores puntuaciones.

En la figura la derecha, se muestra la diferencia de dicho incremento (cambio), es decir, entre los resultados obtenidos entre la preprueba y posprueba, teniendo que a un nivel de significancia de 0.005 la diferencia fue de -2.807, lo que representa que los cambios son atribuibles a la intervención (taller).

Para realizar el estudio de las dimensiones que conforman a la creatividad gráfica expresada por los participantes tanto en la preprueba como en la posprueba, se llevó a cabo el análisis de frecuencias y porcentajes de cada una de las mismas (flexibilidad, originalidad, fluidez, elaboración y calidad estética) y posteriormente, se procedió a la comparación de los resultados en ambos momentos (ver figura 2).

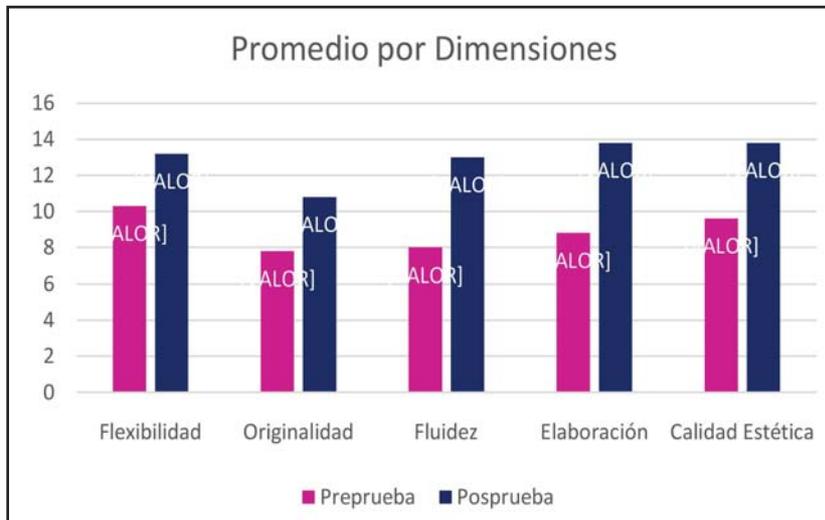


Figura 2. Resultados del grupo experimental por dimensión

En la figura se muestran los resultados obtenidos tanto en la preprueba como en la posprueba, resaltando aquellos donde hubo un mayor incremento (fluidez y elaboración). La dimensión de fluidez hace alusión a la habilidad de dar varias respuestas o soluciones a una misma problemática,

en este caso, representar de diversas maneras una misma cosa o representar muchas opciones de respuesta (en este caso la diversidad de elementos que se incluyeron en cada una de las temáticas). Y elaboración alude a la capacidad de marcar y señalar detalles, así como cuestiones de volumen y profundidad.

De la figura 2 se puede apreciar que en promedio los resultados obtenidos en la posprueba exceden a los de la preprueba en 3.92 puntos, lo cual representa una mejoría del 26%.

De igual forma, es posible apreciar que de las cinco dimensiones, fue la fluidez, en la que se obtuvo un mayor incremento con 5 puntos, mismo que representa un incremento del 33%, lo cual implica que las habilidades más desarrolladas fueron las relacionadas en cuanto el empleo de diversos elementos pertenecientes a una misma categoría, así como distintos tipos de trazos para resolver el dibujo, y el uso tanto de múltiples materiales como de colores, ya que esta dimensión refiere, sobretudo, a producir un gran número de ideas o respuestas con respecto a un tema o problema determinado.

En segundo término, la dimensión con mayor incremento fue la elaboración con 4.5 puntos, lo cual implica habilidades relacionadas con la capacidad de hacer con detalle los elementos y no de manera esquemática o vectorizada. De igual manera, se tiene que la dimensión con mejor incremento fue la elaboración con 2.9 puntos de incremento, seguida de la originalidad con 3 puntos, lo cual significa que se demostró un menor dominio para realizar elementos proporcionándoles nuevos aspectos al momento de representarlos, así como para realizar dibujos referentes a temas poco frecuentes o cotidianos.

## **Análisis estadístico**

La prueba no paramétrica de U de Mann – Whitney compara las diferencias entre dos medianas, por lo que se basa en rangos en lugar de en los parámetros de la muestra (media, varianza). Se emplea cuando los datos no siguen la distribución normal, en lugar del test de la t de Student (paramétrico). Para poder emplearla se requiere que la variable cuantitativa no cumpla con los requisitos de normalidad y/o homogeneidad varianzas y por tratarse de una muestra no mayor a 30 sujetos (Siegel y Castellan, 2012).

## **Procedimiento de cálculo.**

De acuerdo con Siegel y Castellan (2012) para realizar el cálculo de esta prueba, en primera instancia se requiere de la asignación de rangos a cada dato, para ello se ordenan todos los datos (juntando los dos grupos) en orden creciente. El rango de cada dato será el número de orden que le corresponde a cada dato. Cuando se repita el mismo valor numérico, el rango que se asigna a esos datos es la media aritmética de los rangos que les corresponderían en función del número de orden que ocupan (ver figura 3).

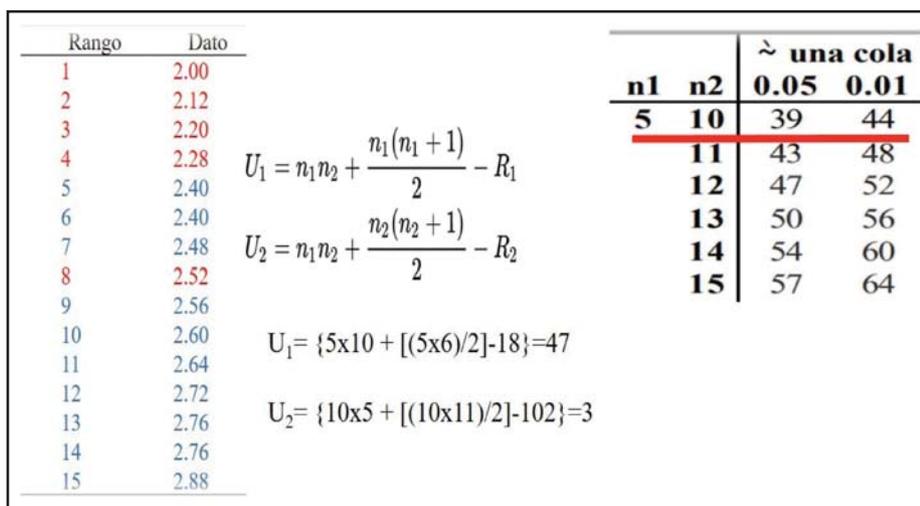


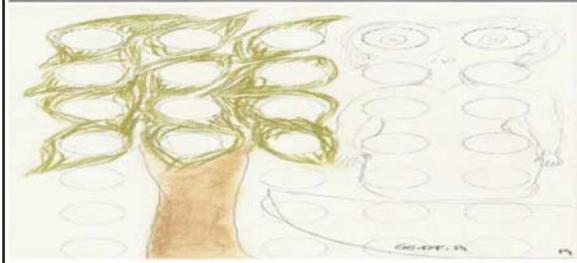
Figura 3. Procedimiento del estadístico Prueba U de Mann de Whitney

En la figura anterior se muestra el proceso del estadístico no paramétrico de la prueba U de Mann de Whitney, en el que se analizan los resultados de los grupos de control y experimental, para verificar qué grupo obtuvo mayores puntuaciones y por ende mejoría. En primera instancia aparecen los datos ordenados de forma ascendente, en donde se marcan en color rojo los resultados correspondientes al grupo control y en azul los del grupo experimental; notando que los datos derivados por estos fueron mayores a los del grupo control.



Sujeto: DF – 63 años

Preprueba

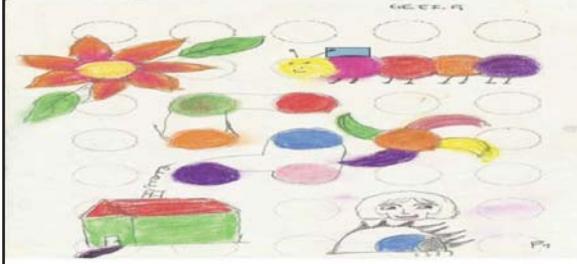


Posprueba



Sujeto: EF – 65 años

Preprueba



Posprueba



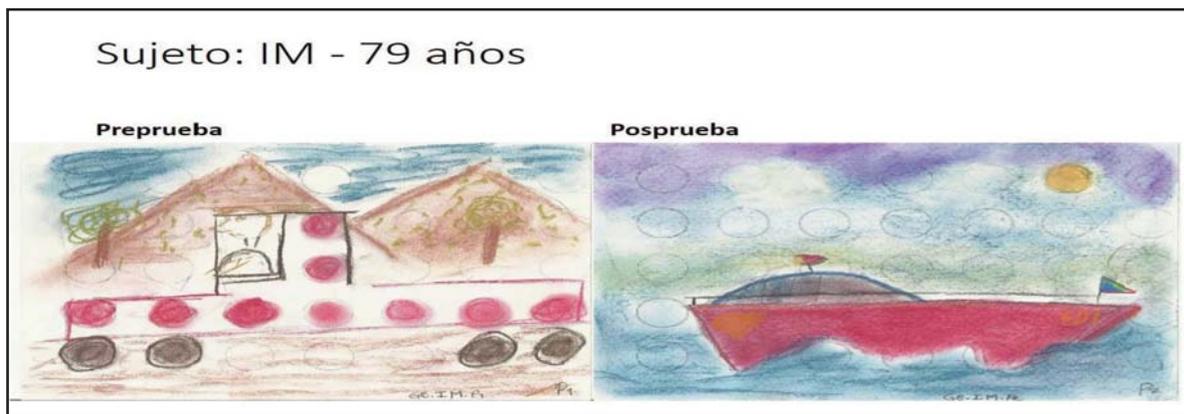
Sujeto: GM – 68 años

Preprueba



Posprueba





Sin embargo, no siendo suficiente, se prosigue a calcular la “U” ( $U_{cal}$ ) para cada uno de los grupos, eligiendo para comparar con la  $U_{crit}$ , los resultados de la  $U_{cal}$  mayor, y posteriormente se procede a buscar en las tablas el valor que corresponde  $U_{crit}$ .

Para ello se selecciona la columna que corresponda al número de sujetos de cada grupo (en este caso 5 (del grupo control) y 10 pertenecientes al grupo experimental). Una vez identificada la fila se selecciona el nivel de significancia para el contraste de los resultados de  $U_{cal}$ .

En este caso para ambos niveles de significancia el valor de  $U_{cal}$  resulta mayor; ya que el resultado de esta es 47. Por lo que, se tiene que  $U_{cal} > U_{crit}$ , tanto para un nivel de significancia de 0.05 ( $47 > 39$ ) como para un nivel de significancia de 0.01 ( $47 > 44$ ), por lo que se rechaza la  $H_0$  y se acepta la  $H_1$ , por ende se puede concluir que existe diferencia significativa entre los resultados obtenidos por el grupo experimental y el grupo de control.

Al realizar la misma prueba estadística (U de Mann - Whitney) mediante el empleo del Software SPSS, se pudo corroborar los resultados descritos anteriormente, teniendo que los rangos para cada uno de los grupos corresponde a 18 para el grupo de control y 102 para el grupo experimental (ver tabla 2).

Tabla 2

*Valores Críticos de U de Mann – Whitney (SPSS)*

	GRUPO DE PROCEDENCIA	N	Rango promedio	Suma de rangos
PROMEDIO DE LOS RESULTADOS	1.00	5	3.60	18.00
	Dimensión 12.00	10	10.20	102.00
	Total	15		

Asimismo, se tiene que a un nivel de significancia de 0.01 la  $U_{cal}$  (47) obtenida por el grupo experimental excede por 3 a la  $U_{crit}$  (44), por lo que se puede concluir que el rechazo de la  $H_0$  es válido (ver Tabla).

Tabla 3

*Prueba U de Mann – Whitney (SPSS)*

	Estadísticos de contraste <sup>b</sup>	PROMEDIO DE LOS RESULTADOS
U de Mann-Whitney		3.000
W de Wilcoxon		18.000
Z		-2.699
Sig. asintót. (bilateral)		.007
Sig. exacta [2*(Sig. unilateral)]		.005 <sup>a</sup>

a. No corregidos para los empates.

b. Variable de agrupación: GRUPO DE PROCEDENCIA

Al realizar un análisis comparativo general entre las producciones efectuadas como parte de la preprueba y la posprueba, se tiene que los principales cambios radican en cuanto el dominio y la mejora de las habilidades artísticas, compositivas y estéticas, se puede identificar mayor manejo del color y de los materiales, así como una mayor integración de los temas ya que en un 70% de los productos finales es posible identificar elementos que corresponden a un mismo tema, y no elementos diversos sin relación entre sí; de igual manera existe una prevalencia del uso de la combinación de colores para crear nuevas tonalidades, esto visible en un 60% de las producciones.

De igual manera es posible identificar que tanto en los dibujos finales como en los correspondientes a la preprueba, no existe prevalencia entre la relación de la temática y el género del autor, siendo coincidente el género con la temática referida en un 40% (8 de 20 pruebas) de las pruebas. Con respecto a otros resultados derivados del análisis de los productos se tiene que existen cambios en cuanto la ejecución técnica, mejora psicomotriz gráfica, uso y combinación de colores, así como la calidad estética y compositiva.

Aunado a ello, y a partir de diversos comentarios realizados en las sesiones se tiene que los participantes identificaron mejoras en cuanto a las cualidades técnicas del desarrollo de los productos, en cuanto a la socialización y expresión de ideas, emociones y sentimientos, así como un cambio en cuanto la autopercepción y la autoeficiencia, ya que al comparar sus productos aludieron a que desconocían sus habilidades y lo que podían llegar a hacer; lo que refiere a las barreras perceptuales que se tiene y fungen como obstáculos para el desarrollo y emprendimiento de nuevas actividades. Lo cual alude a una mayor conciencia artística, expresiva y cultural.

## Conclusiones

Con base en los resultados obtenidos se puede concluir que existen algunas carencias formativas y de desarrollo en cuanto actividades relativas a las artes, ya que la mayor parte de las opciones formativas y recreativas dentro de la institución refieren a áreas deportivas o de expresión corporal gruesa, como la danza, yoga, capoeira, entre otras. Si bien estas contribuyen a la mejora y el cuidado de la salud integral de este grupo, resulta insuficiente en el sentido que descuidan ámbitos de oportunidades para un potencializar las capacidades, y que a su vez coadyuve a la mejora de habilidades psicocognitivas de orden superior tales como la creatividad, pensamiento divergente, las expresiones artísticas y culturales, asimismo, promuevan el desarrollo y fortalecimiento de cualidades personales en cuanto la toma de decisiones, autoconocimiento, autoestima, conciencia cultural, comunicación efectiva y la generación y estrechamiento de lazos socioafectivos.

Como tal se tiene que las artes representan no solo una posibilidad para la mejora de técnicas artísticas, sino que, de igual forma, contribuyen tanto a la evolución y perfeccionamiento de otras más básicas, como las psicomotrices finas y el desarrollo de otras habilidades superiores como lo es la creatividad gráfica, ideológica y visual, posibilitando y sirviendo de medio para la expresión de emociones, ideas y pensamientos, fortaleciendo diversos canales y mecanismos para la comunicación.

Las artes brindan oportunidades desarrollo en múltiples áreas que pueden ser traspolados a otros ámbitos de la vida diaria. Inclusive llegando a ser un incentivo económico al vender los productos (obras generadas) con ello contribuyendo a la calidad de vida de este grupo de personas, lo cual a su vez, representa un aliciente y sobretodo logrando el impulso de una mayor conciencia cul-

tural.

Es necesario reconocer que la tercera edad como tal no es más que otra etapa dentro del ciclo vital, con características muy propias como en cada periodo de vida; si bien existen dentro de la misma cambios que pudiesen percibirse como negativos al representar una disminución en algunas de las funciones orgánicas, estos no representan como tal una limitante para el desarrollo del potencial humano en múltiples áreas, sino que como tal, debieran representar un reto hacia el cambio de perspectiva, una readaptación y volver a conocerse, ya que en algunas ocasiones solo se requiere realizar adaptaciones a la implementación o al desarrollo de las actividades, otorgar alguna ayuda adicional o facilitar nuevas estrategias para el desarrollo de una misma actividad para que se puedan obtener los resultados esperados.

## Referencias

- CONSEJO NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA DE DESARROLLO SOCIAL (2016). *Índice de Rezago Social 2015*. México: CONEVAL. Recuperado de [https://www.coneval.org.mx/Medicion/Documents/Indice\\_Rezago\\_Social\\_2015/Nota\\_Rezago\\_Social\\_2015\\_vf.pdf](https://www.coneval.org.mx/Medicion/Documents/Indice_Rezago_Social_2015/Nota_Rezago_Social_2015_vf.pdf) [Consulta: 07 de enero de 2019]
- DELGADO, C. (2015). "Creatividad Artística y vejez" en *Psicogeriatría*, 5 (3). España: *Psicogeriatría*. pp. 113 -118
- DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN PLÁSTICA Y VISUAL. (2015). *Conciencia y Expresiones Culturales*. Andalucía: IES Alto Conquero.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (2014). *Perfil sociodemográfico de adultos mayores*. México: INEGI
- RODRÍGUEZ, K. (2011). *Vejez y envejecimiento, Escuela de Medicina y Ciencias de la salud*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- SIEGEL, S. Y CASTELLAN, N. (2012). *Estadística no paramétrica: aplicada a las ciencias de la conducta*. México: Trillas.
- VILLAGÓMEZ, G. Y VERA, L. (2014). *Tercera Edad Múltiples Perspectivas y Retos para el Futuro*. México: Universidad de Colima.
- VILLEGAS, B. (2008). "Estrategias docentes en el desarrollo de la creatividad escolar" en *Revista electrónica de humanidades y comunicación social*, 5. Venezuela: REDHECS. pp. 65-76. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2737304> [Consulta: 09 de enero de 2019]