



**Condicionamentos
institucionais e
preceitos epidíticos
das artes sacras coloniais**

João Adolfo Hansen



resumo

Nesta exposição, abordam-se preceitos da produção de artes sacras na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII. O texto especifica determinações teológico-políticas e retóricas com que a Igreja Católica orientou a produção das artes sacras, adequando-as a seu combate contra Maquiavel, Lutero, Calvino, o Islã, a Torá e ao controle de colonos, negros e índios.

Palavras-chave: arte sacra; teologia política; retórica; período colonial.

abstract

In this lecture, we have approached to the arts precepts in Portuguese America between sixteenth and eighteenth centuries. The text specifies theological-political and rhetorical determinations which the Catholic Church has directed the production of the sacred arts, adapting them to its combat against Machiavelli, Luther, Calvin, Islam, Torah and the control of settlers, blacks and Indians.

Keywords: religious art; political theology; rhetoric; colonial period.

Trabalho no campo literário, não sou especialista em arte sacra. Assim mesmo, pensei em lhes falar sobre artes produzidas nos tempos coloniais, entre o final do século XVI e o final do XVIII, que hoje são classificadas como “barrocas”. No seu tempo, não era conhecida a categoria estética “barroco” que encontramos nas histórias

da arte e nas histórias literárias, unificando uma enorme multiplicidade de práticas e obras artísticas de vários gêneros e durações; por isso mesmo, pensei em lhes propor que podemos ignorar essa classificação, porque é mais pertinente tratar dos condicionamentos institucionais e dos preceitos técnicos da sua invenção nas contingências em que são produzidas. Evidentemente, não há um modo correto ou único de ler imagens sacras verbais e ver imagens sacras arquitetônicas, pictóricas e plásticas. Mas, como a leitura e a visão necessariamente reproduzem os atos da enunciação do discurso e da composição da imagem, se queremos pensá-las histori-

camente é útil conhecer os preceitos e as técnicas que foram aplicados. Se fôssemos, por exemplo, tratar da escultura do Cabra, na Bahia, ou do Aleijadinho, em Minas, ou de Veiga Valle, em Goiás, ou dos programas de construção e ornamentação da Igreja do Pilar, de Ouro Preto, teríamos que especificar as muitas circunstâncias da sua produção, as encomendas de irmandades, os meios materiais usados, os costumes artísticos seguidos, os modelos, os programas, as interdições, etc. Aqui, vou falar de preceitos institucionais e técnicos de longa duração, que encontramos aplicados desde o século XVI, na Sé de Salvador, até a São Francisco, de Ouro Preto, na primeira década do século XIX.

Como sabem, nos séculos XVI e XVII, o debate entre teólogos protestantes e teó-

Palestra apresentada em setembro de 2010, durante o I Seminário de Arte Sacra, patrocinado pelo Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

ADOLFO HANSEN é professor de Literatura Brasileira da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (Companhia das Letras).

logos católicos sobre a produção e o uso de imagens pictóricas e plásticas foi intenso e mesmo violento. Na área protestante, as imagens foram censuradas como idolatria e, quase sempre, substituídas pela música de órgão e o canto coral. Na área católica, foi determinado que o fiel não adora a imagem, mas que venera a realidade sagrada que ela figura. Esse preceito era muito antigo e nós o encontramos, por exemplo, no texto grego que Dionísio, o Pseudo-Areopagita, escreveu, no início do Cristianismo, sobre as hierarquias angélicas e sua figuração nas artes. Dionísio afirma que os anjos e outros seres celestiais não têm a forma que a imagem lhes atribui, pois são puros espíritos imateriais. Assim, o ouro, os raios de luz das auréolas, os gestos elegantes, as roupas suntuosas, os mantos de púrpura, os objetos e os atributos que acompanham a imagem devem ser entendidos como metáforas do sublime invisível, indizível e irrepresentável da perfeição que não tem forma ou determinação material. Para tratar disso, começo propondo três exemplos.

No *Sermão de Nossa Senhora do Ó*, que pregou na Bahia em 1640, Vieira inventa um paradoxo em que o continente é menor que o conteúdo, falando do ventre finito de Maria que contém o infinito do Filho que é seu Pai. Em seguida, para figurar a imersão do infinito divino nas suas espécies finitas, recorre à imagem do mar aonde se lança uma pedra: os círculos concêntricos que produz quando cai vão-se afastando pouco a pouco do centro, mas, em cada novo círculo, o ponto central está presente como causa dos círculos expandidos. É o que lemos na definição que o Pseudo-Areopagita fez de Deus e que Vieira cita no sermão: Deus como o círculo que tem o centro em toda parte e

a circunferência em nenhuma. Em seguida, Vieira traduz o nome Maria como “mar de amor”. Na capela de Nossa Senhora do Ó, construída em Sabará no início do século XVIII, encontramos pinturas de um círculo dentro de um círculo figurando a mesma tópica do infinito contido no finito. Em esculturas que representam Nossa Senhora do Ó, muitas vezes, a boca aberta da imagem forma um círculo que figura o momento em que Maria, visitada pelo anjo, recebe a Palavra, *Et concipies et paries* (“E conceberás e parirás”). Nas três espécies de imagens, verbal, pictórica e escultórica, o O figura o Verbo que se faz carne fundido no O do desejo e no O do ventre de Maria.

O que torna essas imagens possíveis? A imagem é uma categoria histórica e a resposta pressupõe que se defina como as imagens sacras produzidas no mundo luso-brasileiro entre o Concílio de Trento (1545-1563) e o final do século XVIII relacionam a realidade empírica dos homens com a realidade divina. Em 1517, Lutero afirmou, com a tese da *lex peccati*, a “lei do pecado original”, que a natureza humana está de tal modo corrompida por ele que a luz da Graça está ausente, o que faz os homens incapazes de distinguir o bem do mal, quando agem. Por isso, Deus manda o rei, que reina por direito divino como chefe de uma igreja reformada que dispensa a autoridade do papa. Com outra tese, a da *sola scriptura*, Lutero afirmou que o clero e os ritos visíveis da Igreja eram dispensáveis, bastando ao fiel ter uma *Bíblia* e lê-la sozinho. A Igreja Católica afirmou que a luz natural da Graça está presente e que o rei não reina por direito divino, mas por um pacto social entre ele e a comunidade, que se declara súdita ou subordinada e lhe transfere o poder.

Por decorrência, a Igreja Católica decretou que as leis humanas são justas e legítimas quando refletem a luz natural da Graça, que reflete a lei eterna de Deus. E reconfirmou a *traditio*, a tradição dos ritos visíveis, do magistério e do ministério, proibiu a leitura da *Bíblia* e determinou que a palavra sagrada seria transmitida por pregadores iluminados pelo Espírito Santo. Sabemos que o *Decreto sobre as Imagens*, da última sessão do Concílio de Trento, em 3 de dezembro de 1562, determinou genericamente que deviam ser evitadas as imagens que pudessem ser causa de erro para as pessoas simples. Também foi determinado que as *Escrituras* deviam ser seguidas de perto pelos artífices de imagens, devendo-se evitar a superstição e, mais que tudo, a luxúria. Um conselho geral foi dado aos bispos para evitar coisas profanas e imodestas nas igrejas de suas dioceses por meio da censura prévia de imagens insólitas.

Em 1564, Giovanni Andrea Gilio publicou seu texto *Due dialogi*, escrito contra a *maniera* dos seguidores do “terrível Michelangelo”, que então pintavam Cristos crucificados em cruzes de ouro enfeitadas de flores e borboletas, etc. Gilio trata da questão da eficácia da imagem na *propaganda fidei* católica e moraliza teologicamente sua verossimilhança e seu decoro. Para isso, afirma que há três espécies de pintores: o pintor poeta, que imagina livremente as coisas que pinta; o pintor historiador, que pinta imitando os casos da história sacra; e o pintor misto, que funde os outros dois, como poeta e historiador. Gilio determina que o pintor historiador é o melhor e o mais aconselhável, pois subordina sua arte à imitação da verdade revelada nas *Escrituras*. Os preceitos de Gilio são os mesmos que a Inquisição italiana aplica em 1573 para interrogar

Veronese sobre a enorme tela de 12,8 m por 5,5 m, hoje no museu do Louvre, em Paris, chamada *As bodas de Caná*, que ele tinha pintado para o Convento Dominicano de Verona. Reproduzo parte do interrogatório da Inquisição:

“– O que significa esse homem sangrando pelo nariz?

– É um servo que por qualquer motivo está sangrando pelo nariz.

– O que significam os soldados vestidos de alemães, armados de alabardas?

– É necessário que eu diga aqui 20 palavras.

– Que as diga.

– Nós, pintores, podemos nos permitir as mesmas liberdades que tomam os poetas e os loucos. E se pinte os dois alabardeiros foi por ter-me parecido conveniente incluí-los. Se o dono da casa era poderoso e rico, segundo o que me disseram, era de esperar que tivesse tais servidores.

– Para qual efeito pintastes o bobo com o papagaio na mão?

– Por ornamento, como se faz.

– Quem acreditais se encontrava de verdade naquela cena?

– Creio que se encontravam Cristo com seus apóstolos. Mas se no quadro sobra espaço, eu o adorno com figuras, assim como me encomendam e segundo o costume.

– Alguém vos encomendou que pintásseis alemães, bobos ou coisas parecidas?

– Não, senhores. Mas a encomenda foi a de decorar o quadro como eu desejasse. E o quadro é grande, capaz de conter muitas figuras. Fiz como me parecia”.

A Inquisição ainda interroga Veronese se acredita que havia anjos nas Bodas de Caná. Ele declara acreditar que sim. A Inquisição

pergunta se ele sabe se os anjos estavam nus como os pintou. Ele diz não saber. Como o texto do *Novo Testamento* não diz que estavam nus, a Inquisição determina que ele devia eliminar ou vestir os anjos, ou mudar o nome da tela.

Na segunda metade do século XVI, o espaço das igrejas passou a ser definido pelos jesuítas como *theatrum sacrum*, “teatro sacro”, que põe em cena as verdades da fé. Em 1576, o cardeal Borromeo, com suas *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (“Instruções de edificação e utensílios eclesiásticos”), determinou regras para a arquitetura e a ornamentação de igrejas. O espaço foi redefinido: a planta circular que caracterizava as igrejas medievais foi substituída por outras, preferindo-se quase sempre a planta retangular, ladeada de retábulos à direita e à esquerda, com imagens de santos, da Virgem, de Cristo, dispostas como as páginas abertas de um livro de emblemas posto em pé; o púlpito foi erguido acima dos fiéis; o teto e as paredes receberam pinturas; o altar foi elevado acima de degraus, em geral três, na frente de uma construção com degraus, em geral sete, representando as quatro virtudes cardeais – Justiça, Fortaleza, Temperança, Prudência – e as três teológicas – Fé, Esperança, Caridade –, encimadas por imagens da Virgem Maria como medianeira entre os homens e Deus; no fundo, quase sempre se passou a aplicar a cor dourada, significando a luz divina sem imagem.

A principal finalidade da igreja construída como *theatrum sacrum* foi produzir o espaço como alegoria de uma nave que conduz os homens pelo mar do tempo para um porto seguro, a salvação, encenando a participação da providência divina no tempo histórico.

Borromeo trata das sagradas imagens ou pinturas na parte 4.17 do seu tratado. Começa fazendo referência ao decreto tridentino e menciona a pena ou a multa para pintores e escultores que não seguirem as suas regras. Fala dos cuidados que se deve ter com as imagens sacras: não reproduzir um dogma falso, não ser algo que produza erro nas pessoas simples, contrariando a tradição e o costume da Igreja; evitar a curiosidade que não produza piedade e que possa ofender as mentes e os olhos dos fiéis. Proíbe o uso de mascarões, “cabeças humanas representadas deformemente”, que encontramos em muitas igrejas, junto com os grotoscas. Jumentos, cachorros, peixes, aves, mar, prados verdes ou coisas do gênero feitas para recreação, perspectiva e ornato, só deveriam ser representadas se estivessem de acordo com a história sagrada. Elementos pagãos e profanos, que podiam remeter a uma significação religiosa, como as diversas imagens de coisas naturais – as frutas, por exemplo –, não seriam apenas elemento decorativo, mas teriam um significado alegórico de oferenda a Deus dos dons recebidos, como também encontramos, por exemplo, na figuração curiosa da doçura do amor da Virgem do Rosário com 25 frutas tropicais, de um sermão pregado em Salvador no final do século XVII pelo frei Antônio do Rosário¹. Depois de comparar a doçura da Virgem com a doçura de frutas como o umbu, o oiti, o cajá, a mangaba, etc., conclui que o ananás, o abacaxi, é a melhor, porque se veste de vermelho, cor que figura a majestade da Virgem, e leva uma coroa de espi-

1 Três sermões, publicados como *Frutas do Brasil numa nova e ascética monarquia, consagrada à Santíssima Senhora do Rosário* (Lisboa, 1701).

nhos, significando a *mater dolorosa*. Além disso, frei Antônio afirma que a *Escritura* diz que Maria “*Anna nascitur*” (“é nascida de Ana”). O som do latim *Anna nascitur* é quase o mesmo de ananás.

Também as representações de planetas e constelações associadas a santos poderiam ser usadas, como Câncer transformado em Abraão, Áries em Jó, Leão em Daniel, etc. Borromeo alerta sobre o cuidado que se deve ter em não representar nenhum homem, vivo ou morto, no lugar das efígies dos santos. Estas devem ter, o mais possível, semelhança com as hagiografias, as vidas de santos, autorizadas pela Igreja, como as da *Legenda Aurea*, que Voragine ou Varazze publicou no século XIII e que serviu de modelo para pintores e escultores até o final do século XVIII.

Na segunda subdivisão, Borromeo trata especificamente do decoro das imagens sacras, propondo que a imagem deve refletir, no gesto do corpo, no estado social e nos ornamentos do santo, a dignidade e santidade do protótipo. No item seguinte, menciona as insígnias de santos e mais entes sagrados: auréola semelhante a um escudo redondo na cabeça dos santos; palmas nas mãos dos mártires; a mitra e o báculo pastoral em bispos; e outros objetos, como os que são próprios de cada santo. A auréola de Cristo deve distinguir-se da auréola dos santos com cruz. Proíbe representar com auréola os não canonizados pela Igreja. Determina os lugares inconvenientes para pôr a pintura sacra na igreja, como o chão, sob janelas onde chove, em lugares sujos ou enlameados. As imagens devem ser solenemente abençoadas com as preces estabelecidas no Livro Pontifical ou Sacerdotal. As imagens de santos menos conhecidos devem ter uma inscrição com

seus nomes. As imagens fundidas em cera, como as feitas segundo o costume antigo dos ex-votos por saúde recuperada, perigo evitado ou graça recebida, devem ser reproduzidas com o cuidado de evitar superstições e a falta de decoro. O IV Concílio Provincial, ocorrido em Milão no século XVI, estabeleceu normas para substituir reproduções deterioradas: não devem ter uso profano, mas ser queimadas, seguindo-se a indicação do beato Clemente, pontífice e mártir. Para não serem pisadas, as cinzas de reproduções e também imagens sacras estragadas são enterradas em solo consagrado, no chão da igreja ou em cemitério. Borromeo proíbe a reprodução de imagens feitas somente com base no costume popular que não tenham a autorização da Igreja e de escritores honestos. Determina que cabe aos bispos inspecionar a boca, o corpo, o hábito, a postura do corpo, o ornato e o lugar de cada uma das imagens para não serem ocasião de maus pensamentos, mas exemplos de santidade.

Federico Borromeo prescreve, seguindo o decreto do Concílio de Trento, em seu tratado *De Pittura sacra libri duo*, publicado em Milão em 1625²:

“Para que não se ofendam os direitos da história há que se ter presente que é lícito ao pintor e ao escultor embelezar e ilustrar o melhor possível as histórias, mas em nenhum caso está permitido contradizer a verdade das mesmas e desfigurar ou não reconhecer a inveterada tradição de qualquer fato. Precisamente acerca disso o decreto do sagrado Concílio de Trento ordenou que se evitassem

2 In José Fernández Arenas; Bonaventura Bassegoda i Hugas (eds.), *Barroco en Europa*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 146-51.

nas pinturas sagradas a falsidade e todos os erros, a fim de que as imagens devotas não apresentem nada capaz de escandalizar as almas singelas. Diz precisamente esse decreto: ‘de modo que não apareça nada desordenado, recortado com mesclas ou inversões, nada profano e nada indecente’”.

A seguir, escreve: “Um requisito necessário da beleza é o de evitar qualquer nu que não seja estritamente exigido pela verdade do mistério, ou que possa ofender a delicadeza de ânimo ou diminuir a devoção dos observadores”.

E continua:

“Deste modo vemos a inconveniência daqueles que pintam o divino Menino mamando de forma que mostra nus os seios e o colo da Santa Virgem, quando estas partes não se devem pintar a não ser com grande cautela e modéstia. Não poucos retratam nuas as pernas de santos e santas e as aproximam umas das outras de um modo que elas podem despertar no ânimo algum pensamento pernicioso. [...] As cores são quase como palavras que, percebidas com a vista, penetram não menos que as vozes percebidas pelo ouvido, e o primeiro esboço da coisa que se tem de pintar é quase igual à elaboração de razões e argumentos. Por isso acontece que até o vulgo e a multidão ignorante compreendem a linguagem da pintura e com não menor eficácia que entre os homens prudentes”.

Gian Domenico Otonelli e Pietro Berretini da Cortona, em seu *Tratatto della pittura e scultura. Uso et abuso loro*, publicado em Florença em 1652, dão continuidade ao decreto do Concílio, quando falam dos abusos de pintores e escultores. Cito trechos:

“(Primeiro abuso)

Alguns pintam anjos, santos ou santas com aparências lascivas que ocasionam pensamentos impuros nos espectadores. Baccio della Porta, para demonstrar que sabia pintar nus, fez em Florença em um quadro de uma igreja um São Sebastião nu com um colorido que parecia carne e com um ar tão doce no rosto e tão corretamente adequado à beleza de toda a sua pessoa que os olhos e o coração de algumas mulheres se encheram de pensamentos e desejos impuros, por isso foi necessário retirá-lo da igreja. Esse abuso é muito desagradável para os sábios que se ofendem vendo puríssimas criaturas impuramente pintadas. Um entendido (Borghini) escreve sobre uma tela exposta na Annunziata de Florença e pintada por Bronzino as seguintes palavras: ‘De graça não falamos porque ali há um anjo tão lascivo que é inadequado’.

[...]

(Segundo abuso)

Consiste na expressão pouco devota, nas vestes indecentes e em outras circunstâncias com as quais alguns pintores realizam frequentemente imagens sagradas de tal maneira que não parecem representar santos personagens mas homens de vulgar condição”³.

Como podemos ver na figuração da gestualidade dramática dos santos, da Virgem Maria, de Cristo e de anjos, nas esculturas de Bernini, em Roma; nas de igrejas do sul da Alemanha, como as de Munique e Eichstaett; nas de Portugal e da Espanha; nas igrejas de Puebla e de Querétaro, no México; de Lima e Cuzco, no Peru; de

3 In *Barroco en Europa*, op. cit., pp. 151-9.

Bogotá e Tunja, na Colômbia – nas imagens coloniais da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais a representação do corpo do santo na pintura e na escultura sacra põe em cena o momento da *conformatio*, a «conformação», ou o instante da produção no espectador do afeto que é vivido pelo santo. Charles Le Brun, em *L'expression des passions* – as conferências que fez em Versallhes em 1668 –, afirma que o fim da representação é figurar os movimentos das paixões da alma por meio das atitudes dos corpos pintados e esculpidos, para que, vendo as imagens, o espectador exercite a imaginação, produzindo em si mesmo a presença do afeto cuja forma é a mais semelhante possível à forma do afeto que é representado no corpo do santo.

O momento representado como conformação no corpo das imagens pintadas e esculpidas é justamente o do instante extático do contato da alma com Cristo ou o momento da recepção da Graça, que os teólogos chamam de *conformação afetiva*, sublinhando seu intenso caráter passional. A mesma conformação também foi figurada na poesia dos séculos XVI e XVII, como no poema de John Donne, em que o personagem diz a Deus que nunca poderá ser livre e casto a menos que Deus o estupe – *never shall be free/ Nor ever chaste, except you ravish mee*. Nas artes coloniais dos séculos XVI, XVII e XVIII “estar apaixonado” significava evidenciar que outra vontade, no caso das artes sacras, a Vontade divina, agia sobre o corpo representado na imagem, produzindo nele a sua presença como a sindérese, a centelha da consciência que aconselha fazer o bem e evitar o mal, como diz Santo Tomás de Aquino. No caso, encontramos a interpretação platônico-

-agostiniana que define as imagens como figurações da infusão mística da luz divina e, conforme o modelo da Eucaristia, como figurações da incorporação da luz natural da Graça pelos corpos artisticamente compostos como meios de produção da presença de Deus no tempo de quem as contempla.

É útil lembrar que, nos séculos XVI, XVII e XVIII, as paixões eram definidas aristotelicamente como afetos naturais da alma; quando eram representadas artisticamente, não eram informais, como expressão da psicologia dos artesãos, poetas e oradores, pois a cada paixão correspondia uma forma que era retoricamente composta para ensinar, agradar e comover o espectador. Assim feitas, as imagens cumprem uma função didática: demonstram para o espectador a exemplaridade da vida do santo que soube subordinar seus apetites com a *tranquilidade da alma*, dada a ver ou ler nos signos do rosto, dos braços, das mãos e das torsões do corpo. Na doutrina católica do poder que, nesse tempo, regulava o pacto de sujeição pelo qual a comunidade transferia o poder para o rei, propunha-se que a *tranquilidade da alma* levava à *concordia* que cada um devia ter em relação a todos os outros; por consequência, a *concordia* correspondia à *paz* individual e à amizade coletiva que garantiam o bem comum.

Na enorme diversidade de seus meios materiais, de seus gêneros, formas, funções e usos, as artes sacras coloniais propõem para o leitor e espectador que a verdade absoluta do divino é atual no mesmo instante em que ele a lê ou vê. E que ela se encarna em instituições políticas justas, que garantem o bem comum como um estado de paz caracterizado pela *concordia*. A referência fundamental das imagens é a transcen-

dência do estado de beatitude da Virgem, de Cristo, da hierarquia dos anjos e santos no paraíso. E também a referência ao mal, à falta de ser do demônio, das penas do inferno e de tipos pecadores e malvados, como lemos em Dante, ou vemos em pintores como Hieronymus Bosch e escultores coloniais, como Aleijadinho e seus soldados romanos dos Passos, de Congonhas do Campo, cujas deformações fisicamente feias – as corcundas, os dentes animalescos, as mãos como garras – alegorizam sua maldade moral e metafísica. Das imagens, só os corpos de Maria e de Jesus têm plenitude corporal no paraíso. Os bem-aventurados, os santos, esperam a ressurreição do Último Dia. Quanto a Deus, as imagens o associam à matéria de modo metafórico, alegórico e emblemático, como homem com barba, mão entre nuvens, triângulo, etc. Deus é irrepresentável, como lemos, por exemplo, no Canto 33 do *Paraíso*, quando Dante vê uma luz intensíssima que o deixa cego e pergunta a Beatriz se está vendo Deus; ela lhe responde que o que vê ainda são “prefácios de sombra” (*son di lor vero umbriferi prefazii*). Quanto ao mal, porque não tem unidade, é representado em formas mistas e deformadas que se incluem no gênero cômico, como os soldados romanos de Aleijadinho a que me referi. Nos tempos coloniais, o conceito de cômico era mais amplo do que hoje, quando cômico é o que faz rir. Nos tempos coloniais, cômico era o gênero que produzia deformações e misturas não só para fazer rir, como ridículo – o pequeno riso, *ridiculum* –, mas também para representar coisas horrorosas, malvadas e nojentas, como o mal físico, moral e metafísico.

Com isso, quero dizer que há uma extensa e densa doutrina teológica pres-

suposta na forma das imagens sacras. Não tenho competência teológica para tratar da doutrina do sagrado da imagem. Mas, lembrando as determinações e preceitos institucionais de que falei, passo a tratar de algumas técnicas retóricas usadas para inventar as imagens sacras. Elas são técnicas de um gênero muito antigo, o epidítico ou demonstrativo, que durou enquanto durou a instituição retórica, dos gregos do tempo de Aristóteles até o final do século XVIII, quando a grande revolução romântica psicologizou as artes e tornou arcaísmos Aristóteles e a instituição retórica. O epidítico ou demonstrativo é o gênero usado como arte de louvar o bem e vituperar o mal. Um de seus muitos subgêneros é o do retrato escrito, pintado e esculpido. Para falar dele, quero antes lembrar algo fundamental, o pressuposto mimético ou imitativo que nos séculos XVI, XVII e XVIII define um tipo de imitação, a *emulação*, como o modo superior de imitar artisticamente modelos autorizados.

Dou alguns exemplos. No tratado sobre a pintura, que publicou em 1435, Leon Battista Alberti propõe que os pintores imitem um texto de Luciano de Samósata: “Louva-se, quando se lê, aquela descrição da Calúnia que Luciano diz ter sido pintada por Apeles. Na verdade julgo que não é ocioso narrá-la aqui para que os pintores sejam avisados deste modo que é oportuno estarem atentos às invenções que fabriquem”. A seguir, Alberti narra a história em que o pintor Apeles é injustamente acusado de ser cúmplice em uma conspiração que Teodotas trama contra Ptolomeu, na cidade de Tiro. Para se vingar da delação, Apeles pinta um quadro em que faz os retratos de Midas, da Delação,

da Suspeita, da Ignorância e da Verdade. Alberti o descreve assim:

“À direita está sentado um homem de orelhas compridas, semelhante a Midas. Ele estende de longe a mão para a Delação, que avança. Perto dele, duas mulheres, provavelmente a Ignorância e a Suspeita. Do lado oposto aproxima-se a Delação com a forma de uma mulher perfeitamente bela, mas com o rosto inflamado, superexcitado, como que sob a influência da raiva e do furor; na sua mão esquerda ela segura uma tocha acesa, com a outra, arrasta pelos cabelos um homem jovem que ergue os braços para o céu e toma os deuses como testemunho. Seu guia é um homem pálido, horrível, de olhar agudo, que parece extenuado por uma longa doença. Pode-se admitir que é o Invejoso personificado. Mais duas mulheres acompanham a Delação e a encorajam, ajeitando seu vestido e sua cabeleira: conforme o guia que me conduziu, uma é o Embuste, a outra a Perfídia. Atrás delas anda uma mulher possuída por grande sofrimento, com as roupas negras em trapos: ela é, se me lembro, o Arrependimento; pelo menos ela vira a cabeça chorando, erguendo os olhos com uma extrema confusão para a Verdade, que avança nua. É assim que Apeles representou em um quadro seus próprios perigos”.

Ainda no século XV, Sandro Botticelli seguiu o preceito de Alberti e imitou o texto de Luciano numa tela, *A Calúnia*. Pintores e escultores dos séculos XVI e XVII que fizeram imagens sacras, como Michelangelo, Rafael, Rubens, Poussin, Caravaggio, Le Brun, Bernini, Mazzuoli, imitam descrições e retratos feitos por poetas. Em uma carta para o pintor holandês Justus Suster-

mans, que lhe pedia explicação sobre *Os horrores da guerra*, quadro pintado entre 1637 e 1638, Rubens informa que imitou a poesia de Homero e que sua tela não deve ser apenas vista, mas lida e interpretada como alegoria. Rubens assim a descreve:

“A figura principal é Marte que, deixando aberto o Templo de Jano (era um costume romano deixar o Templo de Jano fechado em tempos de paz), avança com seu escudo e sua espada manchada de sangue, arrasando as nações com grande devastação e dando pouca atenção a Vênus, sua amante que, acompanhada de seus Cupidos e amores, tenta pará-lo com carícias e abraços. Do outro lado, Marte é acompanhado da Fúria Alecto, segurando uma tocha na mão. Perto aparecem monstros, representando a Peste e a Fome, companheiras inseparáveis da guerra; no chão jaz uma mulher com uma lira quebrada, significando a Harmonia, que é incompatível com a discórdia da guerra; também há uma mãe com seu filho nos braços, denotando que a fecundidade, a geração e a caridade estão pisoteadas pela guerra, que corrompe e destrói todas as coisas. Ainda há um arquiteto, que jaz com seus instrumentos na mão para demonstrar que o que é construído para a comodidade e ornamento da Cidade está reduzido a ruínas e subvertido pela violência das armas. Eu acredito que, se me lembro bem, você também achará no chão, entre os pés de Marte, um livro e alguns desenhos sobre papel para demonstrar que ele pisoteia as letras e as outras artes. Também existe, acredito, um feixe de flechas com a corda que as amarra desatada, porque quando atadas elas são o emblema da Concórdia; e eu também pintei, ao lado delas, o

caduceu e a oliveira, o símbolo da paz. A Matrona lúgubre vestida de preto e com o véu rasgado, despojada de suas joias e de qualquer ornamento, é a infeliz Europa, afligida por tantos anos de rapina, ultraje e miséria que, por serem tão nocivos para todos, não precisam ser especificados. O atributo de Europa é aquele globo segurado por um menino (*putto*) e encimado por um elmo que significa o orbe cristão. Isso é tudo que lhe posso dizer”⁴.

Nos tratados sobre poesia, pintura e escultura dos séculos XVI, XVII e ainda do XVIII, as artes verbais, pictóricas e plásticas são reguladas retoricamente segundo essa circularidade imitativa: poetas imitam pintores, que imitam poetas, que são imitados por escultores, sendo imitados por autores de livros de emblemas, que são imitados por poetas, pintores e escultores, etc. Dois exemplos da poesia: no final do século XVII, a monja mexicana Sor Juana Inés de La Cruz evidencia que o soneto em que faz um autorretrato imita um poema feito por Góngora em 1583, “Mientras por competir con tu cabello”, que imita técnicas e tópicos usadas nos retratos da pintura. O poema de Sor Juana é escrito como um diálogo em que o personagem retratado conversa com o leitor, explicando-lhe que o poema é um quadro que o leitor lê. Traduzo a primeira estrofe: “Este, que vês, engano colorido,/ que da arte ostentando os primores,/ com falsos silogismos de cores/ é cauteloso engano do sentido”. Também encontramos muitos poemas no *corpus*

colonial seiscentista atribuídos a Gregório de Matos Guerra que fazem referências às relações de poesia e pintura:

“Vá de retrato
por consoantes,
que eu sou Timantes
de um nariz de tucano
pés de pato”

“Vá de aparelho
vá de painel
venha um pincel
retratarei a Chica
e seu besbelho”

“Eu vos retrato, Gregório,
desde a cabeça à tamanca
cum pincel
numa pobríssima tábua”.

Em textos coloniais de prosa do século XVIII, como o relato sobre a festa do Triunfo Eucarístico realizada em Vila Rica, em 1733, que foi publicado em 1734 por Simão Ferreira Machado, encontramos o mesmo preceito imitativo do texto de Alberti, da carta de Rubens, dos poemas de Sor Juana e de Gregório de Matos. Por exemplo, quando Ferreira Machado descreve o deus Marte, fazendo com que o leitor o veja como se fosse uma pintura:

“Vinha Marte em distância de dois passos: armava-lhe a cabeça um capacete de prata de labores de pedraria, rematado num precioso cocar de plumas brancas e encarnadas; vestia de seda branca de prata; o peito em campo da mesma seda, bordado de ouro [...] na mão direita empunhava uma espada nua de guarnições de prata, e

4 Cit. por E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae*, London, Phaidon, 1993, p. 123.

lavrões de ouro; e na esquerda um escudo de prata [...]”⁵.

Se comparamos o texto de Ferreira Machado com as obras que referi, em todos eles encontramos a mesma unidade do procedimento: a escrita dos poemas e da prosa é feita como imitação de imagens da pintura e de almas (discursos) e corpos (imagens) de emblemas, assim como Rubens diz ter imitado imagens da poesia de Homero e Botticelli, o texto de Luciano.

Alberti (e Rubens, Sor Juana, Gregório e Ferreira Machado) não diz que a pintura é a poesia ou vice-versa, mas que ambas imitam os mesmos lugares-comuns de um mesmo gênero, usando substâncias diversas, palavras, tinta, mármore, etc. Com os exemplos, podemos dizer que até o final do século XVIII e início do XIX, em lugares como Portugal, Espanha e suas colônias americanas, a pintura e a escultura foram *lidas* como imitação de discursos e os discursos foram escritos como *efeitos visualizantes* que fazem o leitor lembrar a pintura e a escultura. Os mesmos preceitos retóricos usados na composição de retratos valiam então para poetas, pintores e escultores quando inventavam obras como *pragmatographia*, descrição de coisas; *prosopografia*, descrição de pessoas; *etopeia*, descrição de costumes, paixões e caracteres; *topographia*, descrição de lugares

reais; *topothesia*, descrição de lugares inexistentes, etc. Em todos os casos, afirma-se que a poesia *mostra*, como se fosse imagem pictórica ou imagem plástica, e que a pintura e a escultura *significam*, como se fossem discurso poético. Em todos os casos, não há nenhuma estética. Em todos os casos, a representação dos assuntos pensados e representados pelo poeta com palavras, pelo pintor com desenho e cor, pelo escultor com massas e planos, quando imitaram um modelo, imita as articulações do pensamento que são *convenientes*, proporcionadas ou adequadas às articulações das *coisas* (os *topoi*, as *res*, as coisas ou os lugares-comuns que devem ser aplicados na invenção do gênero que usam).

Em *La forme et l'intelligible*, o crítico Robert Klein demonstrou que a poesia, a prosa, a emblemática, a pintura, a escultura e outras artes dos séculos XVI e XVII não pressupunham a estética, a disciplina inventada na segunda metade do século XVIII quando a instituição retórica desapareceu com o Romantismo, mas uma *lógica da imagem* que definia a imagem aristotelicamente como produto de procedimentos dialéticos que eram utilizados pelos autores para fazer a análise dos assuntos e de procedimentos retóricos, que aplicavam para figurar os resultados da análise.

Essa lógica da imagem é uma técnica de visualizar os conceitos como argumentos sensíveis. Assim, um mesmo lugar-comum, como a “nobreza de caráter” dos mártires ou o “recebimento das chagas por S. Francisco de Assis”, podia ser composto em artes diferentes, pois o que importava era a maneira da imitação feita segundo os gêneros: a pintura histórica representa os

5 “Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, Exemplar da Cristandade Lusitana em pública exaltação da Fé na solene Trasladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para um novo Templo da Senhora do Pilar em Vila Rica, Corte da Capitania das Minas aos 24 de maio de 1733, etc.” (in José Aderaldo Castello, *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969, v. III, t. I-II, p. 212).

lugares-comuns imitados pelo discurso do historiador; a poesia épica usa palavras de efeitos visualizantes como as imagens da pintura heroica; em todos os casos, pintados, esculpidos e verbalizados, os efeitos sensíveis deviam ser *vívidos*, como a *enargeia* proposta por Aristóteles e traduzida pelos latinos como *evidentia*. Assim, a arte sacra escrita, pintada e esculpida põe em cena dogmas e mistérios da fé, a exemplaridade das virtudes das vidas de santos e, muitas vezes, imita representações populares sobre a religião que corriam na oralidade, autorizadas pela Igreja. No ato da invenção das obras sacras, o autor lembrava os lugares-comuns próprios do gênero que ia desenvolver, o epidítico ou demonstrativo, figurando os lugares com palavras de efeitos visualizantes, se era poeta, e com tintas e massas, se era pintor ou escultor. Os processos lógico-retóricos do autor fundamentavam uma *técnica* definida como um saber-fazer, uma ciência dos preceitos, procedimentos e efeitos verossímeis e decorosos, como ciência incluída na racionalidade não psicológica da *mimesis* aristotélica em suas versões católicas⁶.

Como se faz a imitação? Para tratar do subgênero “retrato” que encontramos nas imagens sacras, falo de algumas relações que nesse tempo o retrato mantém com preceitos do texto latino da *Retórica para Herênio*; de textos de Cícero e Quintiliano; e também de textos de retores gregos que viveram em Roma entre os séculos II e IV

da nossa era, como Aftônio e Hermógenes, que foram divulgados pela Companhia de Jesus no ensino de seus colégios a partir do século XVI. Outro autor básico que se pode lembrar é Geoffroi de Vinsauf, um inglês do século XIII também chamado Gaufridus de Vino Salvo, ou Gofredo de Vinho Salvo, que recebeu este nome por causa de um tratado que teria escrito sobre a conservação de vinhos. Foi professor em Paris, esteve em Roma e por volta de 1210 compôs *Poetria nova*, poema com cerca de 2.116 versos latinos que dedicou ao papa Inocêncio III. O poema usa mais de 1.200 versos para expor técnicas de ornamentação de discursos da chamada “roda de Virgílio”, um esquema circular que especifica os três estilos básicos: o grave, usado na *Eneida*, o medíocre, nas *Geórgicas*, e o humilde, nas *Bucólicas*. O poema faz referências à poesia de Ovídio, Lucano, Juvenal e Sidônio Apolinário, evidenciando o conhecimento das técnicas retóricas latinas, como a “amplificação e a abreviação usadas por esses poetas. Entre os versos 562 e 594, Vinsauf expõe as técnicas de composição de retratos femininos. Os versos tiveram grande fortuna até o século XVII; leio a tradução esquemática que fiz deles para esta palestra:

“Se queres compor plenamente o decoro feminino/
Que o compasso forme o círculo da cabeça/
E a cor de ouro ilumine os cabelos/
Lírios nasçam nos espelhos da testa/
arcos negro-azulados façam igual a forma das sobrancelhas/
a forma láctea fique entre os arcos geminados/
a régua ordene o septo do nariz/
que não deve ficar aquém da medida nem ultrapassá-la/
os olhos sentinelas do rosto semelhantes a

6 Cf. Robert Klein, “La théorie de l’expression figurée dans les traités italiens sur les ‘imprese’, 1555-1612”; “Giudizio et Gusto dans la théorie de l’art au Cinquecento”, in *La forme et l’intelligible*, préface de A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970.

estrelas irradiem luz com cor esmeraldina/
seja a face êmula da Aurora/ nem verme-
lha nem pálida mas ambas as faces de
cor neutra/ Resplandeça a boca com forma
breve e quase entreaberta/ da mesma forma
apareçam os lábios cheios, mas brilhem
pouco, acesos com fogo brando/ ordenem-
-se os dentes alvos todos de um único
tamanho/ o odor da boca seja idêntico ao
incenso/ o queixo liso como mármore seja
polido pela natureza mais forte que a arte/
seja da cabeça preciosa coluna colorida e
branca o pescoço que o espelho do rosto
sustenta no alto/ Haja certo esplendor na
garganta cristalina que possa atrair os
olhos e roubar o coração do espectador/
os ombros se equilibrem com proporção/
não fiquem nem decaídos nem elevados,
mas retos/ e os braços de forma tão gra-
ciosa quanto longa e deliciosa agradem/
conflua em finos dedos a substância mole e
magra com forma arredondada e branca, a
linha longa e reta: que o decoro das mãos
tenha orgulho dos dedos/ O peito, imagem
de neve, demonstre certas gemas virginais
e paralelas em ambos os seios/ Calo-me
sobre as partes que vêm abaixo/ Melhor
fala aqui a imaginação que a língua”.

Chamo a atenção para algumas coisas:
Vinsauf escreve esses versos como precep-
tiva que ensina uma técnica retórica que
pode ser usada por poetas, pintores e escul-
tores; a técnica é aplicada para produzir o
efeito adequado ou decoroso da matéria que
é figurada, o feminino em geral; Vinsauf
fala de “decoro feminino”, ou seja, a ade-
quação da descrição das partes do corpo a
um todo, a beleza da mulher definida como
tipo, não como mulher empírica particular.
E, o que é mais interessante, propõe que a

composição do retrato seja feita segundo
um eixo vertical imaginário, que vai da
cabeça aos pés, como se o olho do leitor
ou do espectador fosse recortando partes
do corpo feminino sobre ele, detalhando-
-as com formas e proporções adequadas
à verossimilhança e ao decoro; quando o
retrato é feito como louvor, as partes do
corpo são figuradas por imagens de coisas
valiosas e puras, pedras preciosas, a cor
branca e o brilho luminoso; se for feito
como vituperação, as partes do corpo são
figuradas com imagens de coisas sem valor,
deformadas, misturadas, sujas e baixas;
assim, Vinsauf determina que a descrição
de efeitos de luz deve acompanhar a pro-
porção das formas para que sejam belas,
compondo um todo harmônico. Ele não o
diz diretamente, mas fica evidente que o
preceito de composição do retrato femi-
nino por meio do eixo vertical da cabeça
aos pés também poderia ser aplicado por
um pintor, que disporia o personagem a
ser pintado em pé, compondo as partes do
corpo e vestindo-as com as roupas luxuosas
e os ornamentos de ouro que Vinsauf expõe
adiante. Da mesma maneira, um escultor.

Vários medievalistas – como o grande
Edmond Faral, que em 1924 publicou o
texto de *Poetria nova* e outros textos de
poética dos séculos XII e XIII num livro
chamado *Les arts poétiques du XIIe et du
XIIIe siècle* – ficaram surpresos que no
século XIII tivesse aparecido uma técnica
de fazer retratos começando pelo cabelo
e seguindo de forma descendente até os
pés. Ficaram surpresos porque a técnica
não aparece nos grandes textos latinos de
retórica, como a *Retórica para Herênio*,
do Anônimo, nos de Cícero, na *Instituição
oratória*, de Quintiliano, e na *Arte poética*,

de Horácio, que o texto de *Poetria nova* conhece. A técnica parece ter origem nos *progymnasmata* gregos, os exercícios preparatórios compostos em Roma, entre os séculos II e IV da nossa era, por retores gregos que ensinavam as técnicas retóricas de compor discursos orais e escritos de vários gêneros. Nos *progymnasmata*, a técnica exposta por Vinsauf podia ser usada na descrição de pessoas, compondo retratos, mas também na composição de fábulas e na narração. Sobre isso, um retor grego do século II d. C., Aftônio, diz algo importante: “*Describentes vero personas, a summis ad ima usque ire oportebit, id est a capite ad pedes*” (“Descrevendo-se verdadeiramente pessoas, será oportuno ir do alto até embaixo, isto é, da cabeça aos pés”). A hipótese que vários medievalistas fizeram é que Vinsauf teria tido conhecimento dos *Progymnasmata* de Aftônio, não se sabe se diretamente do texto grego ou de alguma versão latina; outra hipótese é que teria tido conhecimento da técnica *praticamente*, observando seu uso por poetas e pintores quando esteve na Itália.

De todo modo, lembro que os *Progymnasmata* de Aftônio e os textos de outros retores gregos, como Hermógenes, Longino, Demétrio de Falero, Dionísio de Halicarnasso, etc., permaneceram circulando em grego no Oriente, em Bizâncio ou Constantinopla, até o final do século XV. Nesse tempo, quando os turcos ocuparam a cidade (que virou Istambul), os humanistas que fugiram levaram esses textos para a Itália, onde foram traduzidos para o latim e publicados por Aldo Manúcio, em Veneza, no início do século XVI. A partir de 1540, a Companhia de Jesus passou a utilizá-los nas aulas de retórica de

seus colégios e, desde a edição do *Ratio studiorum*, em 1599, que sistematizou o ensino jesuítico, eles se tornaram textos básicos no ensino da composição de discursos e de outras artes. Então, Aftônio e outros retores voltaram a ser utilizados para ensinar os alunos a compor descrições de cenas, objetos, pessoas, caracteres, paixões e ações. Os modelos fornecidos pelos textos passaram a ser imitados, nos séculos XVI, XVII e XVIII, por escritores de prosa e poesia, com várias adaptações que foram imitadas por pintores e escultores. Por exemplo, um retor espanhol do século XVI, Alfonso de Torres, coincide com Vinsauf e com Aftônio quando escreve: “*si personam descripseris, a summis ad ima progrediaris, id est, a capite ad pedes*” (“se descreveres pessoa, do alto para baixo avançarás, isto é, da cabeça aos pés”).

Podemos supor que houve dois costumes básicos da técnica de fazer retratos. Eles se cruzaram muitas vezes, outras se afastaram e, no século XVII, tenderam a se misturar na poesia e na prosa que hoje são conhecidas como “barroco”: o costume latino, que encontramos exposto nos textos da *Retórica a Herênio*, nos de Cícero, de Horácio e Quintiliano, e que se relaciona ao gênero epidítico ou demonstrativo da oratória e seus lugares-comuns de elogio de coisas belas e boas e de vituperação de coisas feias e más; e o costume grego, exposto nos *Progymnasmata* e nos demais tratados dos retores gregos que viveram em Roma entre os séculos II e IV d. C., como o tratado sobre os estilos, de Hermógenes, que talvez foram conhecidos por Geoffroi de Vinsauf, no século XIII, e que foram retomados com toda certeza a partir do século XVI pelos jesuítas e pintores,

escultores, escritores e poetas educados na cultura da Companhia de Jesus como Cervantes, Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, John Donne, Velázquez, Caravaggio, Bernini, Pozzo, D. Francisco Manuel de Melo, Antônio Vieira, Gregório de Matos e um grande etc.

Quando falo desses dois costumes, estou propondo que, ao invés de pensarmos a história literária e a história das artes por meio de classificações dedutivas e fechadas dos estilos, como “Idade Média”, “Classicismo”, “Barroco”, que generalizam para todos os tempos as concepções estéticas da subjetividade burguesa liberal, seria mais pertinente observarmos esses processos de longa duração de transmissão de técnicas e modelos e de apropriações contínuas e descontínuas que lhes deram novos usos em situações diversas. Fazendo assim, podemos pensar que os autores escolhem suas amizades e inimizades artísticas e que, num mesmo período de tempo, como o das artes coloniais – que as histórias literárias e histórias da arte classificam unitariamente com etiquetas anacrônicas, dedutivas e fechadas, como “barroco” –, encontramos efetivamente vários costumes artísticos simultâneos, várias maneiras de conceber e produzir as artes e seus vários estilos, por vezes como um contínuo de retomadas retrospectivas, por vezes como retomadas descontínuas.

No *Tratado de los avisos em que consiste la brevedad y la abundancia*, do livro *Rhetorica en lengua castellana*, publicado em Alcalá de Henares em 1541, Miguel de Salinas cita Erasmo e Quintiliano, quando propõe três modos de acrescentar ou ampliar exemplos. Os três modos se relacio-

nam diretamente com as técnicas da descrição usadas na composição de retratos:

“A primeira maneira de acrescentar os exemplos é louvando-os, e esse louvor se retira do autor que os escreveu ou da pessoa ou gente onde ocorreu ou da mesma coisa de que o exemplo trata [...] A segunda maneira de dilatar os exemplos será quando eles são postos com todas as suas particularidades, amplificando-as e encarecendo-as onde for adequado [...] A terceira maneira de dilatar os exemplos é por comparação, e é quando por alguma semelhança se mostra que o exemplo é semelhante ou dessemelhante, ou contrário, ou maior, ou menor, ou igual (ff. XCVII)”.

O louvor de que fala Salinas retoma os textos do costume aristotélico e latino que expõem preceitos do gênero demonstrativo, principalmente os *lugares comuns de pessoa*, ou seja, os argumentos que devem ser lembrados e aplicados para representar pessoas quando se quer figurar suas virtudes, como é o caso dos santos, e de seus vícios, caso de pecadores. Como diz Quintiliano, que traduzo esquematicamente:

“Para pessoas, acredito que não se deva examinar todos os seus atributos, como muitos fizeram, mas os que possam fornecer argumentos. Eles são: família (*genus*), pois geralmente se acredita que os filhos são semelhantes aos pais, dos quais decorrem as causas da vida honesta ou baixa; nação (*natio*), pois os povos têm costumes próprios e o mesmo não é provável para um bárbaro, romano ou grego; pátria (*patria*), porque, de modo semelhante, as leis, as instituições e as opiniões das cidades têm

diferenças; sexo (*sexus*), pois o latrocínio é mais fácil em homem e o veneno, em mulher; idade (*aetas*), pois algumas coisas convêm mais a alguns anos que a outros; educação e instrução (*educatio et disciplina*), pois é uso referir por quem e de que modo alguém foi educado; hábito do corpo (*habitus corporis*), pois frequentemente a espécie de desejo e a força da petulância constituem provas e, seus contrários, provas opostas; condição (*fortuna*), pois a mesma coisa não é crível em um homem rico de companheiros, amigos, clientes e um pobre destituído de todos eles; também a diferença da condição: pois é grande a distância entre ilustre ou obscuro, magistrado ou particular, pai ou filho, cidadão ou estrangeiro, livre ou servo, casado ou solteiro, pai de família ou sem filhos; natureza do ânimo (*animi natura*), pois a avareza, a ira, a misericórdia, a crueldade, a severidade e outras coisas semelhantes frequentemente produzem a crença (*fidem*) ou a tornam incrível, e assim se observa se a vida é luxuriosa ou frugal ou sórdida; ocupações (*studia*) também, pois um rústico, um homem do foro, um negociante, um soldado, um marinhaio, um médico fazem coisas diferentes. Observa-se também o que a pessoa aparenta (*quid affectet*), rica ou eloquente, justa ou poderosa. Examinam-se os atos e os discursos anteriores, pois é uso julgar o presente com as coisas passadas. A esses se juntam certas paixões temporárias da alma, como a ira e o pavor; os juízos que se referem ao presente, ao passado e ao futuro; relacionados às pessoas, consideradas em si mesmas, devem ser ordenados entre os argumentos que extraímos das causas, conforme certo hábito do ânimo

com que se trata alguém como amigo ou inimigo. Examina-se na pessoa também o nome: é um atributo da pessoa, mas raramente serve de argumento, a menos que tenha sido dado por uma razão específica, como *Sapiens* (sábio), *Magnus* (grande), *Pius* (piedoso), ou que por si só produza causa para pensar, como ocorre com o *Lentulus* da conjuração. Os livros Sibílicos e as respostas dos arúspices prometiam sucessivamente o poder a três Cornélios e, como ele também se chamava Cornélio, acreditava que era o terceiro, depois de Sila e Cina. Vê-se também em Eurípides que, por meio de um argumento bastante forçado, o irmão de Polinice (grego = ‘muitas vitórias’) reprova-lhe o nome como argumento contrário aos seus costumes. O nome frequentemente fornece matéria para jocosidades, como Cícero mais de uma vez usou contra Verres (latim = ‘porco’). Eis rapidamente o que há sobre pessoas ou coisas semelhantes a elas [...]”.

Nesse sentido, é útil ver que a matéria da descrição e dos retratos é a beleza, a utilidade e o caráter (*éthos*) extraordinários, quando se faz o louvor, ou o contrário, a feiura e o caráter baixo, quando se faz a vituperação. Como disse, no caso das imagens sacras de santos, de anjos, da Virgem e de Cristo, a descrição aplica os lugares-comuns específicos do louvor de ações e do elogio de virtudes de pessoas; no caso de imagens do mal, aplica os mesmos lugares, mas negativamente. Em todas as modalidades, a descrição feita na poesia e na prosa é uma *perífrase sensível*, como se o ouvido da audiência e o olho do leitor vissem as coisas do discurso; e, no caso da pintura e da escultura, uma

hipotipose ou *alegoria*, que efetua visualmente a presença da coisa, da pessoa, da ação, da virtude ou do vício como se a visão do espectador os lesse.

Jorge Luis Borges conta a história dos geógrafos de um rei que fazem um mapa do tamanho do país. O mapa é inútil, pois pretende ser a coisa representada. A história de Borges admite pensar uma pequena moral da arte de fazer imagens sacras: o efeito produzido não é cópia realista ou naturalista de pessoas empíricas, mas uma abstração realizada por meio de elementos extraídos da história de vida do santo que preenchem os lugares-comuns epidícticos ou demonstrativos aplicados. Como sabem, o termo “retrato” vem do verbo *retirar* e significa *retirado*, ou seja, extraído, abstraído, estilizado. Como no exemplo do pintor Zêuxis, que mandou vir as virgens de Crotona para servirem de modelo para a pintura da deusa. Zêuxis extrai da observação de cada moça o detalhe anatômico que é mais perfeito e, com os detalhes, compõe mentalmente a imagem. A figura pintada não existe na realidade empírica e é feita com particularidades observadas segundo um gênero específico, que no caso é novamente o epidíctico, próprio da descrição de coisas belas.

Lembro aqui o pintor português Francisco de Holanda, que foi amigo de Michelangelo e que tem um livro sobre a técnica abstrativa chamado *Do tirar polo natural* (do retratar ou retirar observando o natural). A técnica é abstrativa e compositiva, por isso mesmo a composição da imagem necessariamente sempre omite algo. Assim, o retrato não é cópia da coisa ou da pessoa empírica, mas uma composição aplicada com traços tipificadores e alguns traços

individualizantes. Para pintar um santo aristocrata, por exemplo São Francisco de Borja, o pintor aplica lugares-comuns de pessoa do gênero demonstrativo e elementos de um código prefixado de significações elevadas, por exemplo a mesma cortina e a mesma cor vermelha, como dois lugares-comuns de nobreza, que são continuados no pano vermelho que cobre outro lugar-comum de aristocracia, a mesa de despachos, além de compor o corpo com a gestualidade de um cortesão como a *figura serpentinata*, como se o corpo fosse a letra S desenrolada sobre um eixo vertical. Esses tópicos são elementos ao mesmo tempo físicos, descrevendo uma cena, e simbólicos, significando um caráter, e põem em cena elementos antes de tudo tipificadores de um caráter espiritualmente elevado e de uma posição hierárquica também elevada, e não elementos diretamente individualizantes e empíricos. A descrição é compositiva, imita propriedades seguindo os critérios da opinião verdadeira que se tem sobre a coisa retratada. Para o público colonial, que tinha a mesma opinião que tinha o autor sobre a hierarquia e os valores morais católicos, o retrato aparecia como imagem semelhante à boa opinião, reproduzindo valores já conhecidos da hierarquia. Por isso, nenhum dos detalhes da descrição é informal, porque todos os detalhes são elementos de uma sintaxe aplicada como uma disposição ou ordem produtora de efeitos precisos.

Seria útil lembrar que, depois que Alciato publicou seus *Emblemata*, em 1531, e a descrição alegórica dos emblemas foi sistematizada no *Iconologia*, publicado por Cesare Ripa em 1593 – que Aleijadinho usa quando constrói a Igreja de S. Francisco

em Ouro Preto –, novos elementos passam a ser usados como o que Warburg chamou de *icones symbolicae*, imagens simbólicas. Ripa propõe que o conceito expresso nos emblemas é “definição ilustrada”, por isso compõe a alma (o discurso deles) aplicando técnicas latinas de descrever caracteres, como as de Quintiliano; ao mesmo tempo, para compor o corpo (a imagem) dos emblemas, usa, entre outros textos, o *Physiognomonia*, de Della Porta, em que a comparação dos traços do rosto humano

com traços de animais figura as paixões da alma. Della Porta foi retomado por Le Brun, chefe dos programas artísticos de Luís XIV, e por autores espanhóis, italianos e portugueses. Descrições semelhantes às de Ripa ocorrem em imagens da pintura que significam outra coisa, alegoricamente, como no quadro em que Bronzino pinta Andrea Dória barbudo, com o peito nu, como Netuno segurando um tridente, para significar que o personagem é homem do mar, almirante.