

## **A GEOMETRIA DOS SENTIDOS - SEMÂNTICA FORMAL NA RETABILÍSTICA BARROCA DE SÃO JOÃO DE ITABORAÍ – RJ**

Autor: Luiz Marcello Gomes Ribeiro

lmarcello@bol.com.br

*UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO*  
*Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado em Artes*

### RESUMO:

Considerações científicas têm sido feitas a propósito da maestria dos artífices do barroco luso-brasileiro, notadamente as obras de arquitetura e arte religiosa que deixaram em diversas cidades no Brasil. Autores de passado recente divulgam opiniões quanto a excelência do legado Barroco, dotando-o de particularidades plásticas dos ideais clássicos resgatados e avultados desde o Maneirismo ao Rococó, chegando alguns, a evidenciar as qualidades compositivas de algumas dessas obras, embora sem demonstrações práticas. Tais elogios não foram gerados senão pelo fato da arte barroca produzida em terras brasileiras e a natureza plástica das suas obras, se evidenciarem a partir de soluções muito próximas dos ideais da fé cristã, enraizada nos princípios nacionalistas da coroa portuguesa. Assim, os mestres da produção barroca em solo brasileiro mantiveram, na essência, o conhecimento de modelos e fórmulas que perpassam desde o passado medieval às equações do Renascimento. O propósito deste artigo é introdutório à pesquisa que vem sendo desenvolvida no âmbito de minha dissertação de mestrado PPGA-UFES, linha Patrimônio e Cultura, intitulada “Gritos e Sussurros - A retabilística Barroca em São João de Itaboraí - RJ”.

Palavras chaves: Barroco/ Retábulo/ Geometria/ Proporções/ Patrimônio

## INTRODUÇÃO

O enfoque de nossa pesquisa recai sobre uma região periférica. Pensamos aqui a periferia não como um espaço onde ocorra algo “menor” em relação ao centro, mas como um espaço onde, a partir das conotações sociais, a arte luso-brasileira ganha o perfil traçado pelas suas especificidades, e neste sentido, adquire próprias razões e objetivos. No século XVII, a Vila de São João de Itaboraí; atual município de Itaboraí, periferia fluminense, situada no recôncavo da Guanabara; estabelecida como região rural e dependente de mão de obra escrava, conectava-se com o centro urbano da cidade do Rio de Janeiro e através dele, com a metrópole. Ocupava assim espaço em uma hierarquia social que definia o perfil específico das obras destinadas a cada localidade, inerente à representação e ajuste das prescrições religiosas, compatibilizando a obra ao local em que se inseria e ao recebimento do público a que se destinava.

A idéia de que os artífices luso-brasileiros de então não teorizaram sobre suas artes, ou de que não se respaldavam em concepções teóricas, é recorrente entre os historiadores e estudiosos<sup>i</sup>. No entanto, uma análise mais cuidadosa do momento e ambiente cultural revelará que as idéias clássicas, então presentes nos textos a partir de Aristóteles, harmonizaram literatura e artes visuais, num contexto retórico em que tudo se justapõe sensatamente, não só em Portugal, como no mundo português. Segundo Citelli (2005), no Brasil, a Retórica, enquanto disciplina, foi trazida e aplicada nos ambientes religiosos pelas ordens, mas com a sedimentação cultural extrapolou os meios clericais. Como nos afirma Argan (2004), toda a arte do século XVII “é animada por um espírito de propaganda”, pois a linguagem visual reduz conceitos a imagens, atribuindo-lhes força para atingir diretamente a sensibilidade do espectador. Para a Igreja, “o principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir para dirigir-se a Deus”.

## A RETABILÍSTICA BARROCA EM SÃO JOÃO DE ITABORAÍ

Em Pizarro (1820) a partir da análise dos dados contidos na riqueza de detalhes de suas informações, podemos sustentar algumas premissas importantes para compreender o momento histórico da criação e implantação do conjunto de retábulos em São João de Itaboraí. Em seu registro histórico, ordena e nomeia cada um dos retábulos conforme as devoções e nos fornece uma percepção muito peculiar, quando indica que os retábulos do lado da epístola são novos, portanto contemporâneos ao período de sua narrativa, 1794 a 1799, período das visitas diocesanas no Recôncavo da Guanabara<sup>ii</sup>. Completa a descrição informando que os retábulos do lado do evangelho, assim como o retábulo mor, são antigos e enriquece a informação afirmando que são “doirados”.



**Fig. 1** - Matriz de São João de Itaboraí – RJ – Retábulos do lado do evangelho e da epístola

A partir destes indícios consideramos os retábulos em São João de Itaboraí pertencentes a momentos distintos em dois conjuntos de produções estéticas diferenciadas. Os primeiros, pelo lado do evangelho, em tese, iniciam surgir entre 1729 e 1748, período em que a produção retabilística no Rio de Janeiro era fortemente influenciada pela estética vigente na corte, permitindo a compreensão entre a “escola lisboeta” e a dita “carioca” que surgia com a atuação dos Brito em São Francisco da Penitência.<sup>iii</sup>

Os retábulos localizados no lado da epístola são mais recentes já que, pelo menos, em 1794, época das visitas diocesanas, estes já integravam o conjunto e desta forma se alinham mais ao gosto classicizante do Rococó.

Considerando este cenário nos defrontamos com questões estéticas não compatíveis com o testemunho histórico. Os retábulos do lado do evangelho, em todos os três casos, nos direcionam a uma percepção formal do retábulo da 2ª tipologia, de Costa (1941). Esta tipologia, em si, não concorda com o entendimento dos períodos cronológicos relatados na periodização do autor; pois, se a Igreja de São João de Itaboraí possui sua efetiva construção no período de 1729 a 1742, estando pronta para receber o Santíssimo em 1743, deveríamos já detectar um discurso formal afeito à 3ª tipologia de retábulos.

Podemos entender e justificar este descompasso como uma manifestação tardia dos estilos que se desenvolveram na corte e na capital da província que, no entanto, em terras distantes do Recôncavo da Guanabara, ainda se atrasavam na sua utilização. Ocorre que mais dados precisam ser observados nesta trajetória de significados na retabilística barroca em São João de Itaboraí e, para tanto, devemos recorrer novamente a Pizarro (1820) e suas memórias históricas. Também na documentação presente no Arquivo Noronha Santos, arquivo do IPHAN, apoiamo-nos em Silva Telles, e seu relato de 1978, por sua vez substanciado por Alberto Ribeiro Lamego, em: “Setores da evolução fluminense - O homem e a Guanabara”, quando este nos indica uma sucessão de construções e reconstruções por quais passaram a Matriz de Itaboraí em meados do século XVII, mais precisamente entre 1627e 1670<sup>iv</sup>.

Com base nestes dados, ainda que não haja fundamentação documental primária, podemos perceber que resiste a idéia dos retábulos do século XVII, apropriados e adaptados para a nova edificação da Igreja Matriz de São João de Itaboraí, esclarecendo-se sua aparente incompatibilidade entre sua morfologia e significado formal e seu desenvolvimento histórico.<sup>v</sup>

Atualmente observamos o conjunto retabilístico e assim o caracterizamos: pelo lado do evangelho (do portal para a capela-mor): Retábulo do Senhor Bom Jesus da Cana Verde com Nossa Senhora das Dores; Retábulo de Sant’Ana Mestra; Retábulo de São Miguel e Almas. (Santo Antonio e Santa Cecília nas laterais; Esquife do Senhor Morto na base).

Pelo lado da epístola (da capela-mor para o portal): Retábulo de Nossa Senhora da Conceição. (São Judas Tadeu e São Cristovão nas peanhas); Retábulo de Santa Terezinha. (Santa Luzia e Nossa Senhora do Santíssimo Sacramento nas peanhas); Retábulo de Santo Antônio. (São Sebastião e Nossa Senhora de Fátima nas peanhas).

Como observado anteriormente, os retábulos do lado do evangelho apresentam morfologia ligada a 2ª tipologia na periodização de Costa (1941), ou optando por uma nomenclatura geral, estilo “nacional português”. Os retábulos pelo lado da epístola possuem morfologia ligada à 4ª tipologia, então denominado “novo estilo” conforme o citado autor.

### **SIMBOLISMO E ARQUITETURA**

No dizer de Argan (2004) o Barroco é a expressão real do dogma, uma das formas mais convincentes utilizadas pela Igreja contra-reformista para defender e afirmar os princípios fundamentais da fé. Rapidamente disseminado por toda a Europa, ultrapassou as fronteiras do mundo católico de então. Arte cenográfica, e por que não dizer luminotécnica, onde a luz, o movimento e o som desempenham papel primordial, o Barroco procura, utilizando todas as referências, fazer apelo aos sentidos. Arte de contrastes, onde a dor e a alegria se misturam; se festeja a vida e a morte, se ordenam, lado a lado, esplendor e horror, gritos e sussurros, o Barroco é manifestação coletiva grandiosa, exaltação da glória, uma apoteose sensorial. Assim, as diretrizes tridentinas foram rigorosas quanto à produção das obras de arte onde se tornava necessário o favorecimento de um estilo de fácil compreensão e acessível ao maior número de fiéis. Daí as palavras-chave das recomendações tridentinas serem: “clareza”, “simplicidade” e “inteligibilidade”. Nos Atos do Concílio lê-se: “Não será erguida nenhuma imagem que sugira falsa doutrina ou que possa propiciar uma ocasião de erro perigoso ao ignorante”.<sup>vi</sup> O fenômeno estético da talha, associado aos retábulos não acontece de forma gratuita, mas sim como consequência de um sentimento coletivo que abraça a Igreja, a arte e o fiel.

Assim iniciamos a compreensão do retábulo barroco, onde observamos a transmutação volumétrica e espacial do corpo do retábulo maneirista, objeto integrado ao templo em sua origem, passando à arquitetura dentro da arquitetura quando assume sua feição de “porta” ou “arco triunfal” divisando o sagrado e o divino como instrumento primordial de persuasão e envolvimento do fiel no interior do templo<sup>vii</sup>. Nesse momento, refletindo sobre novas estruturas de linguagem para a expressão barroca na talha, devemos a Smith (1962) a designação do estilo “nacional português”, sob a qual se inclui a produção retabular próxima de 1675, levando-se em conta a originalidade da composição e dos elementos decorativos, enraizados nos caracteres da formação identitária lusitana no dizer do autor.

Como forma estruturante deste retábulo, surge a tradicional portada da arquitetura românica<sup>viii</sup>. A estas se justapõem as folhas de videira e as colunas torsas, motivo já presentes no gótico manuelino. Elementos simbólicos que se incorporam à estrutura, com a presença de aves e *putti*; formando um único corpo escultórico. A nova linguagem adquire pujança, ao se expressar utilizando elementos arraigados no passado luso, dando lugar ao ilusionismo a partir do claro-escuro, do requinte do ornato e sua erudição expressiva.

Passamos ao retábulo rococó onde as diretrizes tratadísticas são evidentes dado ao discurso intensamente classicizante presente nesta fase. Contudo, seja neste momento, seja com o estilo “nacional português” ou mesmo o joanino, o retábulo realiza uma acepção própria de um movimento compositivo integrado ao espaço do templo; apoiado nos mesmos códigos imanentes da imaginação e da emoção fronteira entre o sagrado e o divino.

## **TRAÇADOS ORDENADORES, PROPORÇÕES HARMÔNICAS E O NÚMERO DE OURO**

Para Wittkower (1998), a preocupação com a geometria permeia todos os aspectos da estética na arquitetura renascentista: todos concordaram em uma definição matemática da beleza que se manifesta como “lógica do plano”, “precisão e economia geométrica”, “qualidade sinfônica”, “lucidez do esquema

geométrico", "evidências do esqueleto estrutural", uma "cristalina visão da arquitetura" e "devoção a geometria pura." No dizer de Wittkower (1998), o efeito é de uma pura, simples e lúcida arquitetura de formas elementares.

Entre os aspectos ligados à produção da arquitetura religiosa luso-brasileira nos séculos XVII e XVIII destacamos aqui o emprego de sistemas de proporção como instrumento na elaboração do risco dos retábulos. Nossa pesquisa, sobre a retabilística barroca em São João de Itaboraí encontra-se em desenvolvimento e proporemos assim, algumas possibilidades, não só quanto ao suporte documental, bibliográfico, mas também quanto ao levantamento e a representação gráfica dos retábulos.

Consideramos que o assunto não mereceu ainda a atenção completa dos estudiosos do Barroco brasileiro. Vasconcellos (1983) fez observações iniciais sobre a adoção de traçados reguladores na concepção da fachada da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Em razão disto destacou-a em relação a outras de mesma época, que não apresentariam um sistema racional e erudito de proporcionalidade que se relacionasse às diversas partes do edifício.

Na trajetória da arquitetura ocidental, a tradição pitagórico-platônica constituiu, segundo Wittkower (1998), "a coluna vertebral de todas as considerações sobre as proporções". Porém, enquanto "a Idade Média favoreceu a geometria pitagórico-platônica, [...] o Renascimento e os períodos clássicos preferiram a faceta numérica, ou seja, aritmética desta tradição."

Assim, focalizaremos inicialmente as elevações das diferentes tipologias encontradas em São João de Itaboraí. O confronto das elevações dos diferentes conjuntos confirma o emprego de um mesmo padrão de dimensionamento, inserindo-se cada um deles em um retângulo áureo.

Aplicando diferentes esquemas geométricos às elevações do conjunto retabilístico em São João de Itaboraí, verifica-se que os vértices, intercessões e lados dos polígonos inscritos e circunscritos definem pontos importantes do projeto. É interessante observar, ainda, que as variáveis formais indicam que o emprego de sistemas de proporções não representou uma camisa de força,

mas um princípio ordenador que orienta o conjunto, não impedindo a criação de novas soluções ou de adaptações para ajuste às dimensões e condições locais.

Será importante relacionar, tanto a proporção divina quanto as referências aos modelos tratadísticos à cultura dos arquitetos/artífices e mestres de obra luso-brasileiros nos séculos XVII e XVIII. As informações nesse campo são bastante limitadas e não se tem notícias seguras sobre a formação e fontes de atualização desses profissionais. Sabe-se que eram conhecidos tratados de arquitetura quinhentistas, sendo suas circulações amplamente facilitadas pelas bibliotecas das diferentes ordens religiosas como nos atesta Cavalcanti (2004). Da mesma forma, Moraes (2006) nos orienta à percepção de quanto o trânsito e a circulação de livros no período colonial era acessível via bibliotecas das diferentes ordens religiosas instaladas nas principais cidades brasileiras da época.

### **GEOMETRIA SIMBÓLICA EM SÃO JOÃO DE ITABORAÍ**

Iniciamos esta consideração nos perguntando, no âmbito deste estudo iconológico, sobre a possibilidade da significação em arquitetura sem representação figurativa? Esta pergunta, aparentemente simples, adquire força quando pesquisamos sobre a forma simbólica da arquitetura através dos tempos e nos detemos sobre o conjunto retabulístico em São João de Itaboraí.

O fulcro primordial desta consideração está em Cassirer (2001). Este autor classifica o homem como um animal simbólico que precisa dar um sentido para tudo que o cerca, pois a estrutura da mente humana é predisposta para a percepção de formas simbólicas. Assim, significação torna-se um requisito necessário, fundamental e imanente da humanidade. Contudo, como este anseio por significação se estende para o campo da arquitetura? - embora todas as formas simbólicas específicas tenham características que são autônomas, há também características universais que passam pelas formas simbólicas. Assim, quando o autor discute uma forma simbólica particular,



como a língua ou mito, está implícito que certos paralelos podem ser feitos com qualquer outra forma simbólica, como a arte ou arquitetura.

A concepção de uma obra de arte arquitetônica, como o conjunto retabilístico em São João de Itaboraí, está intimamente ligada a um variado conjunto de condicionantes. A encomenda, as regras eclesiais, as particularidades do contexto físico, as alternativas técnicas, as limitações econômicas, o meio sócio-cultural e, finalmente, as preferências plásticas que conduzem a um sem número de conclusões individuais. O arquiteto-artífice, ao estabelecer alguma forma de ordenação, começa a buscar dentro do universo das infinitas possibilidades algo que atenda à sutil idéia de uma medida justa, uma relação proporcional necessária ao objetivo final de uma definição espacial harmônica e bela.

Em arquitetura a proporção é um conceito fundamental. Importantes teóricos ao longo da história vêm fazendo uso deste termo até quando buscam definições para a própria arquitetura:

“A arquitetura, que de todas as artes é a mais submetida às condições materiais, econômicas e sociais, é também aquela que graças às proporções e as formas geométricas exprime as especulações mais abstratas do pensamento humano.” Hautecoeur (1937).

Quando analisamos referências históricas como a produção retabilística em São João de Itaboraí, percebemos a impossibilidade de adoção de um sistema de medidas documentalmente reconhecível. A inexistência de fontes primárias sobre a contratação e execução dos retábulos não nos permite, por exemplo, afirmar que exista um padrão relacional baseado em dimensões. Desta forma é importante ressaltar que a abordagem pragmática da noção de proporção não será suficiente para explicar a sutileza da sua aplicação pelo arquiteto-artífice na busca das dimensões fixadas para os elementos da composição dos retábulos.

## **GEOMETRIA E SIMBOLISMO**

De forma totalmente inter-relacionada, humanismo e Renascimento nos legaram um momento particular da história e da cultura originando alterações profundas, e de grande êxito, que geraram um grande salto no conhecimento, assim como o surgimento de um novo homem. Com este propósito, mas pretendendo evidenciar a excelência do seu talento, artistas cercaram-se de vasto e erudito conjunto de saberes que lhe permitiram conferir caráter científico ao seu conhecimento. Nesta condição passam a aplicar uma série de fórmulas de cunho matemático e geométrico com o intuito de conferir às suas composições as características de harmonia, proporção, simetria e euritmia presentes em Vitruvius e seus tratados. Plenos de conceitos pitagóricos relacionando as propriedades dos números e as harmonias universais e pretendendo participar dessa ordenação cosmogônica, a proporção passou a ter papel decisivo nas obras dos mais importantes artistas. Este conceito vitruviano, traduzido da palavra grega analogia, pressupõe aspectos práticos, quantitativos e aritméticos que, juntamente com outros qualitativos estéticos, agregam terminologias tais como: simetria, regularidade ou uniformidade, nas palavras de Sagredo (1526).

Definindo uma relação aritmética entre duas grandezas, a Divina Proporção revestiu-se de grande importância para os artistas do período uma vez que aplicada a um segmento de reta, ela determina a sua divisão de uma forma única, em que a relação entre as partes e o todo permanece constante. Ou seja, uma relação de proporcionalidade entre a parte menor e a parte maior é igual à relação de proporcionalidade entre a parte maior e a totalidade, tendo ficado conhecida através de Euclides como a divisão de um segmento em extrema e média razão.

O conceito de simetria, associado à euritmia, ou seja, demonstração de regularidade, com fulcro na Antiguidade Clássica, estava definido como a relação harmoniosa entre as partes e o todo segundo Panofsky (1976). A euritmia, sempre orientada e em complemento da simetria, conforme a tradução de Vitruvius que Panofsky (1976) nos fornece, deverá proporcionar “uma aparência agradável e um aspecto apropriado”. Ou seja, a euritmia

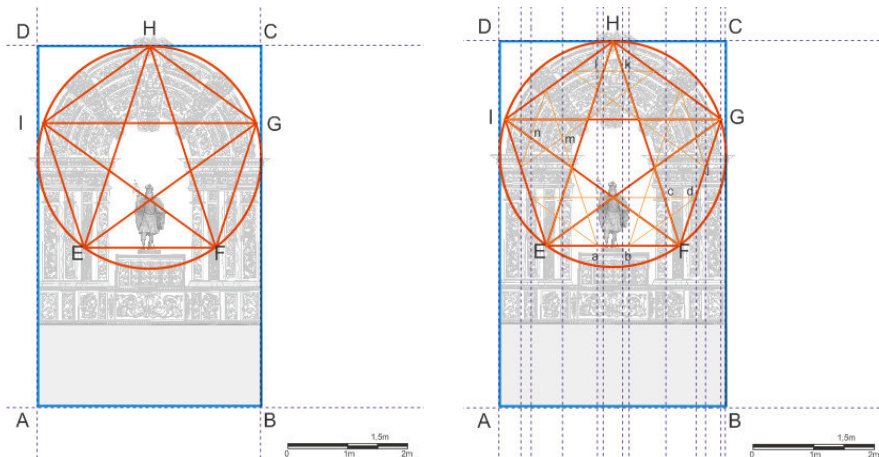
estabelece a “aparência conveniente” dos vários elementos de uma composição, na ordenação e regularidade, ou justa proporção, entre as várias partes do todo.

Acreditando que a consistência geométrica é absolutamente imprescindível à harmonia proporcional do desenho espacial, racional e expositivo, sempre com a preocupação em dimensionar as suas obras e estabelecendo estruturas de forma ordenada, harmoniosa e equilibrada, nosso estudo sistemático nos conduz à reiteração das idéias relacionadas aos conhecimentos nos domínios da matemática e da geometria presentes na retabílica barroca luso-brasileira.

### **ANÁLISE GEOMÉTRICA E SIMBÓLICA**

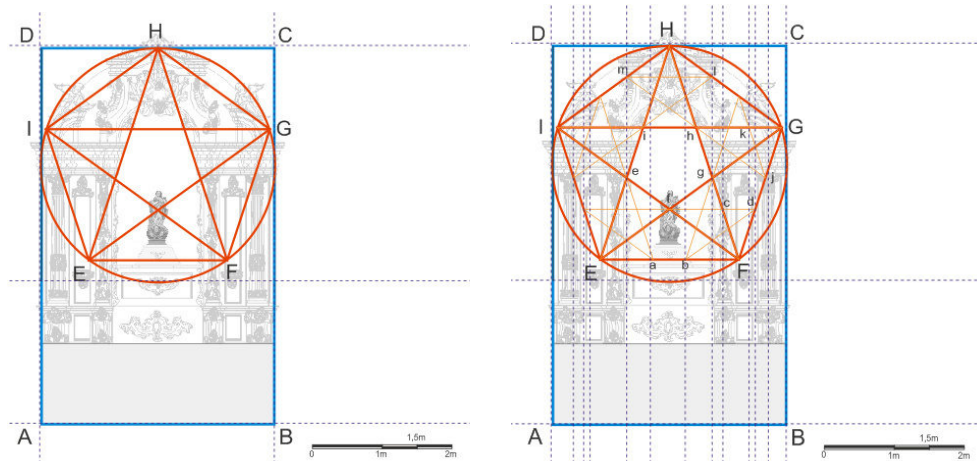
Com o intuito de reconhecer um possível traçado geométrico na gênese organizativa dos retábulos existentes em São João de Itaboraí, ensaiamos os mais diversos tipos de enquadramentos em que as obras se inscrevem. Em qualquer das diferentes metodologias utilizadas – quer observando a circunscrição do Pentagrama Pitagórico ou a divisão segundo a Seção Áurea, conforme nos orienta Pennick (1980). Não chegamos, ainda, a avançar comparativamente estas concordâncias com outros exemplares tipologicamente afins, para efeito de confirmação desta prerrogativa em São João de Itaboraí.

Foi com a aplicação de um processo de divisão mais elaborado, baseado em Lawlor (1996), resultado de um desenvolvimento do estudo do Pentagrama Pitagórico ou Pentalfa e a Regra dos Retângulos ou Espiral Áurea que encontramos o que nossa pesquisa qualificará como Traçado Regulador, tendo então encontrado um amplo número de concordâncias entre estes traçados geométricos e a obra que analisamos. Cabe considerar que de todas as linhas estruturantes pertencentes aos diferentes Traçados Reguladores, o artífice pode ter se utilizado apenas das que considerou úteis à estruturação da sua composição, na disposição dos mais variados elementos.



**Fig. 2** - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo “nacional português” baseado no retábulo de São Miguel e Almas. S.J.I. - Construção do retângulo e Inserção do pentagrama pitagórico e identificação dos eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenhos do autor, 2011.

Seguindo a mesma metodologia dos Traçados Reguladores, partimos para observações nos retábulos Rococós:



**Fig. 3** - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo Rococó baseado no retábulo de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup> da Conceição. S.J.I. - Construção do retângulo e Inserção do pentagrama pitagórico e identificação dos eixos e concordâncias verticais nos desdobramentos do pentagrama. Desenhos do autor, 2011.

Podemos arriscar e afirmar também que a proporção estabelecida resulta 1,618, melhor dizendo  $\Phi$ . Estes retábulos se encontram perfeitamente inserido

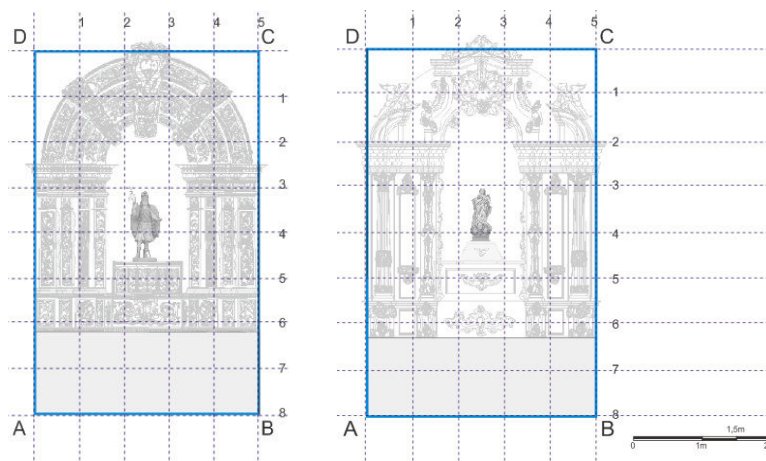
em uma proporção divina segundo Paccioli, os tratadistas clássicos e mestres da antiguidade.

Ainda fundamentados em Pitágoras chegamos à música: Pitágoras foi guiado pelos deuses na descoberta das razões matemáticas por trás dos sons depois de observar o comprimento dos martelos dos ferreiros. A ele é creditado a descoberta do intervalo de uma oitava como sendo referente a uma relação de frequência de 2:1, uma quinta em 3:2, uma quarta em 4:3, e um tom em 9:8. Os pitagóricos viam estas razões como governando todo o Cosmos assim como o som, e Platão descreve em sua obra, Timeu, a alma do mundo como estando estruturada de acordo com estas mesmas razões. Para os pitagóricos, assim como para Platão, a música se tornou uma natural extensão da matemática, bem como uma arte. Consideram-se três intervalos musicais emocionalmente potentes que se destacam de todos os demais graças à sua consonância: o uníssono, a oitava e a sexta maior. Estes intervalos são esteticamente agradáveis porque estes pares de notas não produzem vibrações entre os seus harmônicos. As vibrações são características da dissonância que ofende o ouvido como desafinação. Correspondentes aos três intervalos musicais agradáveis temos três retângulos próprios:

Intervalo Musical	Razões de Frequências	Retângulo	Razão dos segmentos laterais
Uníssono	256:256 = 1:1	Quadrado	1:1
Oitava	512:256 = 2:1	Quadrado duplo	2:1
Sexta Maior	512:320 = 8:5	Retângulo áureo	8:5

De acordo com a observação e a experiência, o intervalo musical que maior satisfação proporciona ao maior número de pessoas é a sexta maior, com razão de frequência equivalente a 8:5, aproximadamente. O que corresponde ao prazer que se experimenta quando se contempla o retângulo áureo, cujos lados adjacentes acham-se na proporção de  $\Phi$ :1, que é aproximadamente igual a 8:5.

Em São João de Itaboraí podemos observar ainda esta razão no que tange a apropriação do Traçado Regulador dividindo as formas essenciais em módulos, assim como buscando identificar pontos de concordância com a escala diatônica também estudada por Pitágoras.



**Fig. 4** - Estruturação do Traçado Regulador nos retábulos estilo Rococó e “nacional português” - S.J.I. - Eixos e concordâncias horizontais e verticais na razão de freqüência 5:8. Desenho do autor, 2011.

### ANÁLISE SIMBÓLICA

Dadas as suas características geométricas, o pentagrama assume para os artistas e artífices do passado uma importância maior, podendo apresentar-se de duas diferentes maneiras, pentagonal ou estrelado, adquirindo, assim, diferentes simbologias, embora sempre ligadas ao número cinco<sup>ix</sup>. Seu múltiplo simbolismo se fundamenta no número cinco, que expressa a união entre desiguais caracterizando um microcosmo. Os cinco braços do pentagrama simbolizam assim uma união frutífera entre o número três, que significa o início masculino, e número dois, que corresponde ao início feminino. Neste diapasão, a partir do que nos diz Chevalier & Gheerbrant (1986), o Pentagrama assume o poder de ser o fruto da síntese das forças complementares da natureza.

Sendo um símbolo de perfeição, tal como o número a que se associa o pentágono regular, “traçado entre o compasso e o esquadro”, pode ser construído segundo uma linha única fechada, associando-se ao significado do

círculo, e num universo cristológico, simbolizando a união do princípio e do fim em Cristo. Neste contexto, segundo Hani (1996), pode ainda representar a relação entre o nascimento e a morte/ressurreição de Cristo, enquanto símbolo das Suas cinco chagas.

No contexto do universo em que se insere o pentagrama, estrela de cinco pontas, é uma alusão à dupla natureza de Cristo, a união perfeita de Deus feito homem, do Verbo Divino encarnado. Desta forma associamos a adoção da forma e a estrutura tão significativa para os retábulos em São João de Itaboraí, e não de todo improvável, para a retabílica luso-brasileira em geral. Podemos associar a adoção do pentagrama e do simbolismo do número cinco a inúmeras passagens que encontram respostas neste simbolismo hermético.

A relação do retábulo estilo “nacional português”, como já havíamos observado está plena deste simbolismo, desde as cinco chagas de Cristo, passando pelo episódio histórico da “Batalha de Ourique”<sup>x</sup> sob o comando de Dom Afonso Henriques e o nascimento da nação portuguesa. Este episódio marcou de tal forma o imaginário português através dos séculos, que até os dias atuais se encontra retratado no brasão de armas da nação, cinco escudos, cada qual com cinco besantes, representando os cinco taifas mouros vencidos na “Batalha de Ourique”. Podemos associar ainda esta opção pelo pentagrama e seu simbolismo associado às chagas de Cristo com a Ordem Franciscana cujos retábulos tradicionalmente sempre tiveram reconhecimento paralelo com o “nacional português” e sua estrutura de portada românica.<sup>xi</sup>

Partindo da idéia de que desde o retábulo “nacional português” surge a noção de elemento divisor do espaço sagrado e do divino, não seria inoportuno pensar que esta estruturação geométrica viesse perdurar até o período do estilo Rococó, onde, mais ainda, o retábulo adquire sua dimensão de arco triunfal.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir da extensa bibliografia e variadas fontes de citações e referências articuladas para a elaboração deste ensaio, corroboramos a idéia de que os

estudos do simbolismo em arquitetura e do espaço ainda não alcançaram a devida repercussão no campo da pesquisa e do desenvolvimento teórico da história da arquitetura no Brasil.

Grande fato dimensionador deste aspecto é a fraca disseminação da temática no âmbito da formação do profissional da arquitetura e do urbanismo, cada vez mais limitado a alcançar as questões primordiais do aprendizado com as origens, apenas através da pós-graduação. Desta forma, ao aprofundarmos o estudo do Barroco em áreas menos veiculadas à tradição de pesquisa, tais como a cidade do Rio de Janeiro, Ouro Preto ou Salvador, esbarramos em considerações apenas restritas aos levantamentos históricos, análises tipológicas, formais ou estilísticas; negligencia-se assim, de forma geral, uma abordagem mais simbólica atrelada ao estudo iconológico e seus significados mais herméticos ou mesmo aqueles exotéricos.

Ainda que a iconologia de Panofsky (1976) possua uma afinidade limitada para com a arquitetura, assim como a noção da possibilidade de significação em arquitetura, sem representação figurativa, possa ser um tabu; não existe uma justificativa maior para que um período da história da arquitetura brasileira, tão importante como o Barroco, ainda não tenha um avanço significativo nesta produção.

Observamos que a formação, a aprendizagem e as influências recebidas pelos artífices, durante o século XVIII, consolidaram fatores indispensáveis para a produção da arquitetura e sua percepção de valores do seu tempo. Quando falamos de cultura arquitetônica na América portuguesa, devemos ter em mente que tanto a formação e o aprendizado dos artífices, em Portugal ou em suas colônias, ao longo dos séculos XVII e XVIII, se davam de forma limitada em relação ao que já ocorria em outros países, notadamente a Itália e a França.

A produção artística na América portuguesa até o século XVIII foi exercida, do ponto de vista cultural, com base nas relações entre o poder político-religioso e seus súditos, alicerçadas principalmente em práticas de representação morais



que deviam conduzir a sociedade a construir a arte sob a argumentação da retórica e da poética de um pensamento teológico e político vinculado tanto ao universo tridentino, quanto ao mundo absolutista da coroa portuguesa.

Durante muito tempo, no sentido de melhor entender a relação artística de modelos, analogias e fontes referenciais, assim como tentar estabelecer relações de circulação e trânsito cultural e artístico entre a arquitetura setecentista que se fazia no Brasil e Portugal, pesquisadores do Barroco luso-brasileiro apostaram na existência de fontes visuais que alimentaram a criatividade da arte e da arquitetura em solo brasileiro.

Chegamos assim à noção de que a produção e o espaço da arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII estavam de forma intrínseca conveniadas a um saber e conhecimento ancestral onde aspectos simbólicos e cognitivos se aliavam mutuamente em busca de uma realização plena de significados. Consideramos assim que o conjunto retabilístico em São João João de Itaboraí se insere em um registro do simbolismo como centro do mundo recriado, lugar teofânico e eixo de comunicação entre a esfera do concreto, em que o homem se integra, e o mundo sobrenatural, divino, que busca alcançar. Sendo o lugar onde se consagra o divino, é também a fronteira do sagrado.

Luiz Marcello Gomes Ribeiro: Mestrando em Artes pelo PPGA UFES na linha de Patrimônio e Cultura desenvolve pesquisa e dissertação sobre o barroco brasileiro, notadamente aquele desenvolvido no Recôncavo da Guanabara - RJ. Possui graduação em arquitetura e urbanismo pela UFF, especialização em Qualidade e Gestão do Terceiro Setor pelo LATEC/UFF e especialização em Educação, Turismo e Cultura pelo LABOEP/UFF. Suas experiências se completam na área da pesquisa em diferentes linhas de atuação, dentre elas a educação patrimonial, objeto de amplo projeto (Tenda da Memória Itaboraí 2008) desenvolvido em Itaboraí/RJ sob o patrocínio da UNESCO/BID/Monumenta e a atuação como docente nas disciplinas: Teoria e História da Arquitetura I, Paisagismo e Técnicas Retrospectivas do curso de Arquitetura da FINAC - Faculdades Integradas Nacional.

## NOTAS:

<sup>i</sup> “[...] a ordem era ignorada pelos portugueses como assinalavam deliciados os viajantes. As suas ruas, ironicamente chamadas ‘direitas’, eram tortas e cheias de altibaixos, as suas praças de ordinário irregulares”. Cf. SMITH, Robert. *Arquitetura Colonial (As artes na Bahia, I parte)*: Livraria Progresso, 1955. pg. 12. Cf. também HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das letras, 1997. Cap. 4: O semeador e o ladrilhador, pg. 93-138.

<sup>ii</sup> Do Livro das Visitas Pastorais feitas pelo Mons. Pizarro no ano de 1794 – Fls. 183 a 191v<sup>a</sup>.

<sup>iii</sup> BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, Vol 1, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1983. Pág 330.

<sup>iv</sup> A efetiva ocupação da Vila de Santo Antonio de Sá se dá com a construção da Capela de Santo Antonio em 1612 por Manoel Fernandes Ozouro. A elevação desta à Curato é de 1624. A construção do Convento Franciscano de Macacu é de 1644.

<sup>v</sup> Sobre o tema “Retábulos peregrinos”, ver artigo de Percival Tirapelli; Retábulos Paulistas in: Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano, realizado em 2006 na cidade de Ouro Preto.

<sup>vi</sup> PIFANO, R. Q. Humanismo, retórica e pintura colonial. In: RIBEIRO, M. A.; RIBEIRO, M. I. B. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo, C/Arte, 2007. Pág. 514.

<sup>vii</sup> LAMEIRA; F., O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio, Revista Promontório Monográfica História da Arte, Universidade do Algarve, nº1, Outubro, 2005. Pág. 7.

<sup>viii</sup> Jean Hani em “O Simbolismo do Templo Cristão” nos fala da: [...] sacralidade da passagem e da porta assumindo todo o seu valor quando trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados “guardas do limiar”, estátuas de arqueiros, dragões, leões ou esfinges, personagens semidivinas, e até divinas, como o Jano romano, deus da porta — janua — e do primeiro mês do ano, aquele que “abre” o ano — januaris.

[...] Na fronteira sagrada que separa o lugar santo do mundo profano, há um vazio, um corte, que é algo prodigioso: por ela se passa de um mundo ao outro.

Um fato observado por aqueles que visitaram as igrejas românicas é a enorme importância atribuída à decoração de suas portadas principais. Isto se explica uma vez que os diferentes motivos de ornamentação, estrategicamente dispostos, visam realçar e explicitar o simbolismo fundamental da porta.

[...] Se o templo é uma imagem do mundo, por outro lado, pode ser considerado uma porta aberta para o Além, segundo a palavra da Escritura que a sagrada liturgia lhe aplica: “Quão venerável é este lugar! Não é ele senão a Casa de Deus e esta é a porta do Céu” (Gen. 28, 17). [...] É notável, por outro lado, que os contornos do nicho e da porta reproduzem o próprio plano de todo o edifício: a parte arredondada — como a abóbada e a cúpula — representa o céu e o retângulo — como a nave — a terra. A porta é, assim, por sua vez, um símbolo cósmico. In: HANI, J. *II Simbolismo del tempio cristiano*. Edizione Arkeios. Roma. 1996. Pág.91. (tradução livre do autor).

<sup>ix</sup> O pentágono regular, na sua divisão interna, permite a observação constante da Seção Áurea, pois permite inscrever em seu interior um pentagrama no qual se inscreve um novo pentágono em posição inversa e assim sucessivamente, sempre preservando a proporção 1,618.

<sup>x</sup> A Batalha de Ourique ocorreu provavelmente nos campos de Ourique, no atual Baixo Alentejo ao Centro-Sul de Portugal em 25 de Julho de 1139. Em acordo com a tradição histórica, no dia do provável aniversário D. Afonso Henriques e de Santiago.

A batalha foi travada numa das incursões que os cristãos faziam em terra de mouros. Ali se defrontaram tropas cristãs, comandadas por D. Afonso Henriques, e as muçulmanas, em número bastante superior. Inesperadamente, um exército mouro surge de encontro às tropas cristãs e, apesar da inferioridade numérica, os cristãos venceram. A vitória cristã foi de tamanha repercussão que D. Afonso Henriques reclama o reino de Portugal para si, sendo aclamado por suas tropas ainda no campo de batalha. Sua chancelaria passou a usar a titulação Portugallensium Rex (Rei dos Portucalenses ou Rei dos Portugueses) a partir 1140 tornando-o rei de fato, sendo o título de jure e a independência de Portugal reconhecido pelo rei de Leão em 1143 mediante o Tratado de Zamora e, posteriormente, confirmado pela Santa Sé em Maio de 1179. A ideia de milagre ligado a esta batalha surge pela primeira vez no século XIV. Ourique serve, a partir daí, de argumento político para justificar a independência do Reino de Portugal: a intervenção Divina era a prova da existência de um Portugal independente e, portanto, eterno. A tradição narra que, naquele dia, consagrado a Santiago, o soberano português teve uma visão de Jesus Cristo crucificado que lhe mostrava suas chagas, garantindo-lhe a vitória em combate. In: GALVÃO, D. *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*. Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, Vol. LI. Lisboa, 1906. Pág. 61 – 70.

---

xi Lucio Costa (1941), Reynaldo Santos (1968) e Sandra Alvim (1984) mencionaram a relação próxima entre a Ordem Franciscana e os retábulos do estilo “nacional português” ligando esta tradição ao padrão de arquivoltas concêntricas das portadas românicas e o papel, dos franciscanos, como guardiões do Santo Sepulcro em Jerusalém.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon. Battista. Ten Books on Architecture. (The Leoni Edition) 1755, London, Joseph Rykwert. 1965.

ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão. - Ensaios sobre o barroco. Bruno Contardi (org) Companhia das Letras, 2004.

ALVIM, Sandra. Inventário Arquitetônico - Arquitetura do Século XVII – Rio de Janeiro, RJ. Volume 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_. Inventário Arquitetônico - Arquitetura do Século XVII – Rio de Janeiro texto, Sandra P. de Faria Alvim; ilustrações, Gustavo Soares, José Maria Marques Junior. Volume 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

BAZIN, G. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, Vol 1, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1983

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro, Ed. Zahar. 2004

CASSIRER, Ernst. A filosofia das formas simbólicas. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 3 v.

CITELLI, Adilson. Linguagem e persuasão. São Paulo, Ática, 2005.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura dos jesuítas no Brasil in R.P.H.A.N. V. 1941.

ELIADE, M., O sagrado e o profano. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

HANI, J. Il Simbolismo del tempio cristiano. Edizione Arkeios. Roma. 1996.

HAUTECOEUR, L. Les proportions mathématiques et l'architecture, La Gazette des Beaux-Arts XVIII, 1937.

LAMEIRA, F., O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio, Revista Promontório Monográfica História da Arte, Universidade do Algarve, nº1, Outubro, 2005.

LAWLOR, Robert, Sacred geometry, philosophy and practice, London, Thames and Hudson, 1982.

MORAES, Rubens Borba de. Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial. Brasília, Briquet de Lemos, 2006.

PACIOLI, Luca, La Divina proporción, Madrid, Ediciones Akal, 1987.

PANOFSKY, Erwin, Significado Nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PEREIRA, J. F., A Arquitectura Barroca em Portugal. Biblioteca Breve /Volume 103. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação, 2.ª edição, 1992.

PIFANO, R. Q. Humanismo, retórica e pintura colonial. In: RIBEIRO, M. A.; RIBEIRO, M. I. B. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, C/Arte, 2007.

---

SAGREDO D. Medidas del Romano, Toledo, 1526, Edição digitalizada pelo Google de um original da Bayerische Staats-Bibliothek – Muenchen. Disponível para download e acessado em 12 de maio de 2011.

SANTOS R. dos. Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito. Empresa Nacional de Publicidade. Lisboa. 3 vol. 1968-70 (data do 3º vol.).

SMITH, Robert C.: A talha em Portugal. Lisboa, Editora Horizonte, 1962.

VASCONCELLOS, S. Construções Coloniais em Minas Gerais. In: Arquitetura Dois Estudos. MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG. Goiânia. 1983. 2ª ed.

WITTKOWER, R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, Academy Ed. 1998.