



# A IMAGEM NAS IMAGENS: LEITURAS ICONOLÓGICAS

---

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão<sup>1</sup>

<http://lattes.cnpq.br/0770952659162153>

**RESUMO** – Neste artigo, apresentaremos alguns pressupostos acerca da imagem e de seu emprego ao longo dos séculos XV ao XVIII. Demonstraremos que hoje muitas informações imagéticas daquele período se perdem devido ao desconhecimento de elementos iconológicos, por isso abordaremos os métodos alegóricos e de conceitualização imagética empregados por Cesare Ripa, em sua obra *Iconologia*. Esta consistia em um manual multissigno, empregado tanto por pintores, escultores e poetas. Assim, a partir da obra do teórico italiano do século XVI, verificaremos a pertinência do conceito de iconologia, empregado por Panofsky, confrontando obras artísticas que possuem os mesmos traços iconológicos.

**PALAVRAS-CHAVE** – Cesare Ripa, Panofsky, imagens sacras, iconologia, leitura imagética

4

**ABSTRACT** – In this article we present some assumptions about the image and its use over the 15<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. We will demonstrate that today imagetic information from that period is lost due the lack of knowledge of iconological elements, so we discuss the methods of conceptualizing and the allegorical imagery employed by Cesare Ripa, in his *Iconologia*. This consisted of a multi-meaning manual, employed by painters, sculptors and poets. Thus, from the work of this Italian theorist of the 16<sup>th</sup> century, we find the relevance of the concept of iconology, employed by Panofsky, confronting artistic works that have the same traits iconology.

**KEYWORDS** – Cesare Ripa, Panofsky, sacred images, iconology, image reading

## Introdução

Um aspecto positivo proporcionado pelos *best sellers*, cuja temática gira em torno da imagem, é que, apesar das polêmicas suscitadas e da ausência de uma preocupação iconológica, trouxeram à tona um fato há muito esquecido: a leitura de imagens de tempos extemporâneos e suas possíveis implicações pelo grande público.

Tal fenômeno, evidentemente, não se restringe a nossa contemporaneidade, visto que ocorreram em vários momentos ao longo da história humana. Podem-se, porém, citar dois em

---

<sup>1</sup> Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura e fotografia pela Universidade de São Paulo, sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, atualmente é diretor da JackBran Consultoria, email [jackbran@jackbran.pro.br](mailto:jackbran@jackbran.pro.br)



que essa releitura foi verificada na cultura ocidental: a) quando, na Grécia antiga, os gregos propuseram-se não só a compreender o significado imagético dos hieróglifos egípcios, como também a conhecer seu simbolismo e seus mistérios; b) quando, séculos mais tarde, seguindo os *novos* ares do modismo clássico, os italianos buscaram trazer à tona os modelos da Antiguidade, no que se convenciou chamar de Renascimento, a partir do século XV.

### **Imagens: alguns pressupostos**

Falar em imagem seria o mesmo que falar em *homo sapiens*, pois ela está de tal forma inserida na e com a humanidade que seria pouco provável imaginar esta alijada daquela. Além disso, a imagem é a expressão da cultura humana desde antes de as pinturas rupestres aparecerem nas cavernas, milênios antes do aparecimento do registro fonético do *λόγος* (lógos) pela escrita.

Diante de sua importância, evidentemente, houve muitas teorias a seu respeito no correr da humanidade que procuraram explicá-la mítica, linguística, antropológica ou culturalmente. Entre teóricos e pesquisadores que levantaram essa questão ao longo dos séculos, podem-se citar dois que estão próximos de nossa contemporaneidade: Henri Bergson e Dietmar Kamper.

Bergson, por volta de 1939, afirmou que os nervos aferentes, assim como os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e aqueles propagados pelo cérebro são imagens, assim como todo o corpo. (Cf.: BERGSON, 1999, p. 13) Numa outra linha, Kamper, teórico alemão da comunicação, afirmou que o corpo anseia ser imagem, como forma de eternizar seu lado transitório. (Cf.: KAMPER, 2006, p. 3)

A imagem pode ser tanto a representação de uma realidade visível e sensível externa à consciência do homem (desenhos, pinturas, fotografias), quanto sua representação interna, mental (sonho, devaneios, pensamentos); ou ainda quando as realidades externas e internas funcionam como recurso linguístico e o homem faz a associação inconsciente ou indireta de dois mundos ou duas realidades separadas no tempo e no espaço, como no texto literário. Assim, as imagens endógenas são dirigidas ao próprio intelecto de onde emanam; ou concebidas a partir de estímulos externos – exógenas.

Há, portanto, a possibilidade de se reconstruir o visível e sensível via mente, quando se pretende criar um efeito de realidade a partir daquilo que se viu, por meio de analogias e similitudes com padrões conhecidos. Esse papel, porém, não é exclusivo das artes plásticas ou pictóricas, pode também ser oferecido pela literatura via *λόγος*, já que na arte ou na literatura – escreveram Deleuze e Guattari – o que se conserva não é o material – seja o signo linguístico, a pedra ou a cor –, o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (GUIMARÃES, 1997, p. 63)



A imagem evocada pelo *lóγος*, por exemplo, sempre será para Peirce, um símbolo, já que não identifica as coisas em si mesmo. Não nos mostra um pássaro, nem realiza qualquer celebração diante de nossos olhos, mas supõe que sejamos capazes de imaginar essas coisas. (Cf.: PEIRCE, 2005, p. 73) Dessa forma, o que o *lóγος* tem de imagético não é devido à similitude com o objeto que procura representar, mas pela conexão estabelecida na mente daqueles que o utilizam, “sem a qual essa conexão não existiria”. (*ibidem*, p. 73) Assim, é necessário que haja uma vinculação entre as pessoas do discurso para que possa haver a comunicação, ou seja, se o emissor transmite uma mensagem a um receptor sem que este possa decodificá-la, aborta-se o entendimento, visto que a palavra/objeto não está “amarrada” a seu referente como no índice, com o qual está fisicamente conectado. (*ibidem*, p. 73) Isso se configura de modo claro em textos e imagens extemporâneos, quando, devido à alegorização, perde-se o referencial que deveria estar estabelecido entre o *lóγος* e a imaginação que dele fazemos.

Não só o termo *imagem* possui uma forma abrangente, como também a polarização *representação visual x imaginação mental* fez do termo, no correr dos séculos, objeto de várias opiniões. As imagens mentais, por exemplo, sempre foram valorizadas positivamente no Ocidente, seja como ideias ou modelos (desde Platão) ou como sonhos (desde Freud); entretanto, enquanto representação visual, sempre houve grandes embates nas diferentes culturas: uns viam, nas imagens, a representação do divino, do tautológico; outros as proibiam, como o protestantismo cristão ou o islã. (Cf.: SANTAELLA, 1998, pp. 36-37)

Entretanto, apesar de todas as ondas iconoclastas, estamos cada vez mais submissos a elas, portanto é inegável que vivamos inseridos num mundo completamente imagético. A imagem inundou todos os níveis da vida humana contemporânea e se dissipa por grande parte das mídias presentes hoje, a ponto de impor transformações profundas tanto nas formas de percepção e da sensibilidade humanas quanto em sua representação literária e pictórica. (Cf. BENJAMIM, 1991, *passim*)

As imagens, enquanto realidades inseridas no mundo, continuam sendo aquilo que sempre foram – ou aquilo que acreditamos que sejam: mera arbitrariedade sígnica. Há, evidentemente, muita controvérsia quanto a isso, conforme mostra Gombrich, quando diz que a fotografia, por exemplo, não sendo uma réplica da realidade, seria, na verdade, uma transformação visual que deveria ser interpretada novamente por aquele que a observa (Cf.: GOMBRICH, *apud* SANTAELLA, 1998, p. 41)



A palavra *imagem* vem do latim – *imago* – cópia da realidade –; já para os gregos havia duas palavras distintas: *εἰκών* (*eikon*) e *εἰδωλον* (*eidolon*). Enquanto *εἰδωλον* podemos traduzir como sombra, a silhueta de um morto, cuja essência enquanto “ser” lhe falta (*die Schattenbilder der Gestorbenen, denn es fehlt ihnen das Wesen selbst*<sup>2</sup>); cópia (*die Nachbildung*); ou ainda, para os estóicos, imagem da alma; *εἰκών* seria cópia que mantém similitude com algo; as ideias mentais.

De *εἰκών* resulta a palavra ícone, que se empregará como todo tipo de imagem, que pode ser tanto natural – como os reflexos da natureza –, quanto artificial – as pinturas e a fotografia.

Por outro lado, da palavra *εἰδωλον* temos:

a) *ídolo* – com as acepções de simulacro<sup>3</sup>, fantasma; ou objeto de desejo, de fetiche, à semelhança dos ídolos criados na Antiguidade para servirem de deuses; e

b) *idolatria*<sup>4</sup> (*εἰδωλον + λατρεία*), ou seja, culto à imagem.

No entanto, esse acúmulo imagético também não é prerrogativa do século XXI, já que houve, no XVII, uma verdadeira iconofilia, quando artistas e leitores imagéticos tinham acesso a “manuais” que facilitavam e explicavam as diversas “camadas imagéticas” (*Nachleben*, segundo o conceito de Warburg<sup>5</sup> - Cf.: BAITELLO, 2008, pp. 151-155) que poderiam (ou eram) empregadas em obras artísticas. Essas subjaziam em cada detalhe de uma pintura, escultura ou emblema e provinham do Egito, da Grécia, de Roma ou mesmo da Idade Média.

### A Iconologia, de Cesare Ripa

Em 1593, surge a obra de Cesare Ripa que, segundo Panofsky, era “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII”, explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer e Milton”. (PANOFKSY, 2004, p. 216) A obra de Ripa estabeleceria o elo necessário para que a iconologia se firmasse como um modelo epistemológico. Para o teórico italiano, a função de sua obra seria uma descrição fundamentada das imagens – exatamente aquilo que

<sup>2</sup> Todas essas acepções foram retiradas de Pape: *Griechisch-Deutsch*, p. 25329.

<sup>3</sup> A ideia de simulacro remete a Platão e seu conceito de *μίμησις*. Segundo o filósofo, há uma oposição insuperável entre o *mundo sensível* e o *mundo das Ideias* e, para ilustrar o tema, empregou o conceito da caverna: o real, ao projetar-se na parede, traduz-se em irrealidade que as pessoas, em seu interior, creem ser a realidade, afinal seus sentidos só teriam condições de alcançar simulacros. O *real* torna-se ideal, cujas Ideias – universais, imutáveis, eternas –, habitam o exterior e são inatingíveis pelos meros sentidos corporais; o mundo sensível, o *irreal*, não passa, portanto, de um teatro de sombras e reflexos. Por isso, para Platão, o fato de a *μίμησις* ser uma mera imitação da irrealidade – da sombra projetada –, toda arte constitui-se de um desvio em relação à essência, uma falsidade, que aponta para o mero simulacro, do qual o mundo também faz parte, envolvido que está no mundo de aparências, por isso o ser humano não consegue atingir sua essência.

<sup>4</sup> A partir do século XVI, com a Reforma, surgiram os embates entre católicos e protestantes acerca das imagens. Para estes os católicos *adoravam* imagens, vendo-as, portanto como *εἰδωλον*, enquanto aqueles ao rechaçar a imagem, buscavam a iconoclastia.

<sup>5</sup> Para Aby Warburg, *Nachleben* seria a permanência de elementos imagéticos no correr dos tempos, à semelhança de camadas justapostas.



Panofksy denominaria iconografia. Consideraremos, neste artigo, a obra de Cesare Ripa como a constituição de um modelo iconológico<sup>6</sup>, devido a seu alcance e a sua importância para

oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear Conceptos, Emblemas y Empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano. (RIPA, 1989, v. 1, p. 39)

Assim, Ripa inicia a página de rosto de sua obra de 1613, demonstrando que, mais do que uma mera compilação de imagens e palavras, sua *Iconologia* trataria das “regras que as regem” (*ibidem*, p. 45); ou seja, estabeleceria uma metodologia de aplicação de conceitos<sup>7</sup> alegóricos aos mais diversos fins de que a sociedade, em que estava inserido, tinha necessidade. Para isso, opta pelo método aristotélico a partir da Lógica e da Retórica, já que desta retirará a base teórica da metáfora; daquela, a técnica da definição.

Mas, muito mais do que um emprego conceitual da Antiguidade, retirará dela parte do repositório ideológico de que a obra disporá, como seu modelo, obtido a partir das medalhas empregadas no Império Romano – essas possuíam além de uma imagem, um conceito alegorizante –; além disso, utiliza a mitologia pagã para demonstrar os mesmos conceitos: Marte, por exemplo, representava a guerra; Mercúrio, a indústria. Mas, Ripa não permanecerá somente nas alegorizações de origem latina, também utilizará a filosofia grega, de onde retirará aportes para suas definições, bem como a egípcia, de Horapolo (Cf.: BRANDÃO, 2010, pp. 126-130), da qual Ripa não poderia prescindir.

Além da Antiguidade – Homero, Horácio, Ovídio, Virgílio –; merecem destaque na composição da obra de Ripa o material compilado durante a Idade Média – as sentenças, as *exempla* –, bem como seus teóricos e poetas – Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Dante, Petrarca –; do material propiciado pela emblemática – Ripa cita, várias vezes, Alciato.

Havia, para Ripa, dois conceitos possíveis para se alegorizar:

a) os *naturais*, que corresponderiam às imagens dos deuses da Antiguidade;

<sup>6</sup> Deve-se, mais uma vez, salientar que houve outras compilações no período como a *Hieroglyphica* (1556) de Piero Valeriano (1477-1558) – baseada em Horapolo – que complementavam, inclusive a obra de Ripa.

<sup>7</sup> Convém assinalar o que significa para Ripa a palavra *conceito*: “Téngase en cuenta que entendemos por conceptos, sin entrar en mayores sutilezas, todos cuantos piden ser representados mediante las palabras, pudiéndoseles dividir a su vez en dos clases, para mayor comodidad. Una de ellas consiste en afirmar o negar alguna cosa respecto de alguién, mientras que la outra no lo hace así?”. (RIPA, 1989, v. 1, p. 46)



b) os *inerentes* ao próprio homem.

Os naturais já possuíam uma codificação própria repassada pelos clássicos, visto que cada deus corresponderia a um ou mais fenômenos; os referentes ao homem poderiam ser simbolizados de várias formas: ou valorizando o conceito, individualmente, ou repelindo-o.

Ripa, no próêmio da obra, cita-nos a máxima que diz ser o homem a medida de todas as coisas, por isso na imagem, segundo o propósito por ele estabelecido na *Iconologia*, tem de haver a figura humana (Cf.: RIPA, p. 46), afinal é dela que se pretendem particularizar as contradições morais. Dessa forma, seria inapropriado que o corpo do qual se define algo não aparecesse na definição proposta para o mesmo. (Cf.: *ibidem*, pp. 46-47)

A partir desse momento, Ripa pontua como definir a alegorização, a partir de dois princípios básicos:

a) *disposição*, ou seja, a expressão física adequada daquilo que se quer retratar:

Así, encunto a la disposición adecuada, la cabeza podrá adoptar diversas posturas, yendo alta o baja, alegre o melancólica, descubriéndonos con ello otras muchas pasiones, tal como la apariencia del rostro nos las transmite en el Teatro. Deberá notarse también su disposición en brazos y manos, pies y piernas, trenzas y vestidos, así como un otra multitud de detalles; y según la posición que se adopte, claramente descrita y definida, todo el mundo ha de poder comprender por sí mismo su significado, sin necesidad de extenderse en explicaciones, tomando ejemplo de los antiguos romanos que observaron siempre las disposiciones que digo. (*ibidem*, p. 47)

b) *qualidade*, ou o conjunto de elementos essenciais que diferenciam algo ou alguém:

(...) cada figura podrá ser blanca o negra, proporcionada o desproporcionada, gruesa o magra, joven o vieja (...). Mas se há de advertir que todas estas cualidades, siendo partes de un todo, han de compenetrarse unas con otras con tal armonía que su descripción nos haga conocer al mismo tiempo la correlación que las une y el buen juicio del que supo ordenarlas y disponerlas juntas de modo que resulte de todas ellas una sola cosa, y aun ésta deleitosa y de la mayor perfección que alcanzarse pueda. (*ibidem*, p. 47)

À continuação, Ripa nos diz que quase todas as imagens desenhadas pelos Antigos possuíam essas características, quando levavam em consideração a significação das cores e as características da fisionomia humana; e, para isso, cita a autoridade de Aristóteles. (Cf. *ibidem*, p. 47) Assim, é baseando-se no Estagirita que Ripademonstra a necessidade de se observar os quatro princípios de uma definição:



- a) a *matéria*, os atributos que constituirão os fundamentos para a formação da alegoria;
- b) a *eficiência*, o ser ou não possível a representabilidade da matéria por meio de uma alegoria;
- c) a *forma*, a construção da imagem mediante seus atributos;
- d) o *fim*, a percepção visual do conceito abstrato que se pretende alegorizar.

A partir desse momento, o autor da *Iconologia* mostra que, ao se elaborar uma alegoria, não deve haver uma simples analogia entre a ideia alegorizante e seu atributo simbólico, o que demonstraria falta de engenho, além de pouco valor, como representar “Desespero” com alguém com uma corda amarrada ao pescoço, ou “Amizade”, quando se veem duas pessoas que se abraçam. (*ibidem*, p. 48)

Deve ser abordado ainda o fato de Ripa dar extrema importância à nomeação das alegorias:

También me parece que es buena cosa y digna de seguirse observando el inscribir bajo ellas sus nombres, excepto cuando se trate de algún enigma, pues sin tener noticia de su denominación no es posible alcanzar el conocimiento de la cosa significada, a no ser en el caso de imágenes triviales, que por el uso repetido son reconocidas por todos a primera vista. (*ibidem*, p. 50)

Vê-se, portanto, que a *Iconologia* constitui-se em

um dos projetos mais ambiciosos para buscar as fontes das personificações e das alegorias que chegaram ao homem do Renascimento, sem que se soubesse [muitas vezes de forma precisa] de que esfera cultural da Idade Média elas provinham. A *Iconologia* de Ripa é a obra que estabelece parâmetros que por muito tempo vão vigorar na interpretação da simbologia das representações. (ROSA, 2007, p. 247)

Dessa forma, a *Iconologia* tornar-se-ia muito mais do que um manual de imagens e sentenças – visto que essas também pretendem moralizar, não simplesmente entreter –, ou mesmo de uma taxionomia de virtudes e de vícios acompanhados de suas alegorias visuais. Como foi possível depreender, sua lógica imagética era duplamente articulada, fosse como uma técnica construtiva, fosse como técnica interpretativa (HANSEN, 1986, p. 87-88), ou seja, sua utilização só seria possível por aqueles que detivessem a chave sígnica que abriria as portas da interpretação, já que é isso que demonstraria engenho, seja para o autor – que não perdeu tempo enquanto escrevia (Cf.: RIPA, s/d, v. 1, p. 50) –, seja para o leitor – que terá prazer quando, na contemplação da obra, identificar o que se pretendia dizer. (Cf.: ARISTÓTELES, 1996, p. 33)



Da forma como foi concebida por Ripa, sua obra constituiu-se em um manual a ser observado, cujas raízes remontam à Antiguidade, impregna-se da Idade Média, atravessa o Renascimento, norteia o pensamento do homem barroco e chega à *Era da Razão*, quando cai em descrédito.

“Ripa, a pesar de su erudición, carece de gusto, y para convencerse de ello es suficiente ojea esa multitud de figuras monstruosas que deben ser proscritas de la pintura y de las que Horacio se mofa.” (RIPA, s/d, v. 1, p. 21)

Essa posição não é de se estranhar, visto que parte dos conceitos de Ripa, bem como da emblemática, estavam ligados não só à *Weltanschauung* medieval – execrados durante o Século das Luzes, daí a criação do epíteto que a Idade Média recebera de *Idade das Trevas* –, como também à interpretação fantástica perpetrada por Horapolo à figuração egípcia (Cf.: BRANDÃO, 2010, p. 127). Assim,

La mentalidad ilustrada del siglo XVIII comenzó a cuestionar estos importantes códigos de información para artistas e intelectuales, comprendió que el fundamento del Emblema era netamente fantástico por cuanto partía de premisas falsas apuntadas por Horapollo, figura enigmática que compuso la Hieroglyphica hacia el siglo IV, obra que llegaría a Florencia en el XV y que estimuló las mentes más preclaras del Humanismo dando origen a esta literatura que hemos llamado Emblemática. (ZÁRATE, 1999, p. 256)

### Leituras imagéticas

Para se compreender uma mensagem, é necessário que os dois elementos da comunicação – o emissor e o receptor – possuam, evidentemente, um código comum, para que se possam estabelecer relações mínimas de compreensão. Isso não é válido somente ao se fazer uso da linguagem verbal, mas também para toda comunicação humana, seja por meio de gestos, sinais, olhares ou imagens.

No entanto, à semelhança do *λόγος*, a arte, enquanto expressão de uma coletividade, também se deixa influenciar pelas mudanças de postura da sociedade em que está inserida e sofre a influência do tempo que, implacável, tudo modifica, inclusive a relação entre ela própria e seu artífice. Este se torna um representante dos anseios de sua sociedade, na medida em que não só externa por meio de sua *Weltanschauung*, como também serve de elo entre os homens e sua divindade.



Não se quer dizer, contudo, que os artistas sempre desfrutaram de boa reputação, inclusive na base da sociedade ocidental, a cultura grega. Na Grécia, por exemplo, exaltavam-se as estátuas do τεχνίτης (technítes - artífice) – como Fídias –, porém este era menosprezado por executar “mero” trabalho manual, alguém que “apenas” domina a τέχνη (téchne) mecânica. Afinal, não é porque a obra oferecia prazer que os artífices deveriam ser dignos de estima. Ao poeta, cuja obra também era exaltada, também não restava tanta consideração. Isso porque, para os gregos, a obra poética não dependia das próprias faculdades do poeta, mas da inspiração<sup>8</sup>, ou seja, o poeta não era filtro do meio em que estava, mas da divindade a que estava submetido. Vale salientar que a inspiração para Platão em *A República* era sinal de falta de conhecimento próprio, do jogo dos deuses em relação aos homens, cujo fim seriam o encantamento e a distância das coisas sérias, logo não conduziria à sabedoria e a virtude, pois envolvia o homem num mundo onírico e irreal.

Para o teórico de arte alemão Erwin Panofsky, é possível identificar três níveis no tema ou no significado de uma obra de arte, a fim de que possamos compreender os conceitos de “iconografia” e “iconologia” que se empregará neste artigo:

a) tema primário ou natural (descrição *pré-iconográfica*): identificação das formas básicas<sup>9</sup> de uma expressão artística, cuja base é nossa experiência prática: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas (homens, animais, plantas, objetos etc) como bronze, madeira, pedra; percepção de alguns modos de expressão – alegria, tristeza, raiva;

b) tema secundário ou convencional (descrição *iconográfica*): ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias; pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos (imagens de santos com uma palma na mão representam que foram martirizados, por exemplo); demanda, portanto, conhecimento prévio para sua interpretação<sup>10</sup>;

c) significado intrínseco ou conteúdo (descrição *iconológica*): apreensão de princípios subjacentes que “revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença

<sup>8</sup> Pode-se dizer, portanto, que o resultado do processo artístico provém de dois saberes: de um lado o saber racional ou técnico, de outro o irracional que provém da inspiração. Quando o artífice constrói um navio, utiliza de seus conhecimentos adquiridos via τέχνη juntamente com a razão, no entanto, como a inspiração proveria de outrem e não de capacidades próprias, essa escaparia do domínio da razão.

<sup>9</sup> *Puras* para Panofsky.

<sup>10</sup> No entanto, tal conhecimento prévio pode não garantir a totalidade da interpretação, já que podem haver variáveis de percurso, conforme exemplo dado por Panofsky acerca da pseudo-figura de João Batista degolado. (Cf. *Ibidem*, pp. 59-62)



religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 2004, p. 52); requer, dessa forma, mais do que familiaridade com determinados conceitos, ou, como diz Panofsky, temos de ter “uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos”. (*ibidem*, p. 62) Devem-se buscar as respostas para possíveis questionamentos na obra, não apenas (e exclusivamente) em uma única, mas em um grupo delas, a fim de que esse conjunto testemunhe as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. (Cf.: *ibidem*, p. 63)

Como a própria origem etimológica nos deixa antever, a palavra iconografia já traz em si a palavra imagem – *εἰκών* –, porém esta vem acrescida de *γραφή* (escrita), ou seja, implica em um método basicamente descritivo e estatístico. A preocupação da iconografia é a de descrever e classificar imagens, portanto é um estudo limitado. Diz quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi pregado à Cruz, se com quatro ou três

cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. (Cf. *ibidem*, p. 53)

Enquanto a iconografia paira sobre a superfície da obra artística, a iconologia (*εἰκών* + *λόγος*) vai mais fundo. Dirige-se ao método interpretativo e, por adentrar no mundo do *λόγος* – que cria a racionalidade, o mundo mítico, o mundo da poesia –, vai além da mera descrição, adentra no mundo mágico das abstrações alegóricas e metafóricas, à procura da ordenação do caos da formação do eu individual, a partir de sua consciência. É como se o *λόγος* saísse à busca de sua cara metade que se perdeu na natureza (quando ele ainda pertencia a ela) e tivesse adquirido corporeidade via *μίμησις* (mimese). (Cf.: BRANDÃO, 2009, p. 5) Assim, o mundo da iconologia é aquele em que a iconografia tenha



**Figura 1**  
*Maria Madalena*, de Pedro de Mena, 1664

se tornado tirada de seu isolamento e tenha se expandido em qualquer outro método: histórico, psicológico ou crítico, empregados a fim de resolver o enigma da esfinge. (Cf.: PANOFSKY, p.



54) A mesma que aparece diante de nós e nos pergunta: quem sou eu? Que represento para você? Estou no lugar de quem ou de quê? Decifra-me ou devoro-te!<sup>11</sup>

Ao ultrapassar a mera análise superficial, a iconologia incide com a síntese, convertendo-se em parte integral do estudo da arte, uma vez que não se limita ao mero levantamento estatístico preliminar. Faz-se necessário, portanto, muito mais do que ver e conhecer as iconologias existentes nos séculos XVI, XVII e XVIII, mas buscar sua relação com aquele homem e a interferência que aquele sistema teria em nossa compreensão de seu mundo, a partir de sua relação estabelecida entre a palavra e a imagem; ou conhecer e apreender sua *Nachleben*, bem como as camadas de que se alimentam o todo cultural humano.

Há uma imagem (fig. 1) do escultor espanhol Pedro de Mena que nos servirá para iniciarmos esta viagem pelo mundo imagético dos Seiscentos. Assim, sem se ater a seu nome, mas só a sua descrição *pré-iconográfica*, é possível levantar alguns aspectos da escultura:

- a) é esculpida na madeira;
- b) uma mulher, recurvada, cujos olhos estão fixos em direção a um crucifixo;
- c) seu rosto transmite um aspecto grave, de dor ou sofrimento; possui cabelos longos, desgrenhados;
- d) sua mão direita está direcionada ao peito;
- e) sua mão esquerda segura o crucifixo;
- f) está com um vestido reto, longo, cingido com uma corda em laço;
- g) pernas separadas, a esquerda na frente, a outra atrás; pés descalços.

Além do aspecto da beleza plástica evocada e das características descritas acima, a obra pode não transmitir nada além do exposto, afinal não haveria “nada” nela que poderia chamar a atenção. Talvez a singularidade da cor do vestido (lembra aspectos dourados) que sequer o é, pois pode-se verificar, próximo aos pés, que parece mais uma túnica cingida por uma corda do que, propriamente, um vestido, que seria uma peça única.

Ao se passar à *análise iconográfica*, constata-se que a imagem tenha um cunho religioso, devido ao crucifixo na mão esquerda da mulher. Esta o segura firmemente, demonstrando um devoto sentimento. Ao se ler o título da obra, verifica-se que a imagem não retrata qualquer mulher, mas uma que, segundo os Evangelhos, seguiu Jesus de perto. Foi, inclusive, uma das que estiveram ao pé da cruz juntamente com Maria, mãe de Jesus, e o apóstolo São João (Mt 27, 56;

---

<sup>11</sup> A citação refere-se à tragédia de Sófocles, Édipo Rei, quando a esfinge dirige-se a Édipo com a seguinte pergunta/enigma: “Qual é o ser que, tendo uma única voz, ora caminha com dois pés, ora com três, ou ainda com quatro, e que é tanto mais fraco quantos mais pés tiver?” Prontamente respondida por Édipo: o homem. Para Cesare Ripa, todas as alegorias deveriam ser nomeadas, entretanto ao retirar-lhe o nome, ela se torna um enigma.



Mc 15, 40; Lc 23, 49; Jo 19, 25); além disso, foi a primeira testemunha ocular da Ressurreição de Cristo (Mt 27, 55-56; Mc 15, 40-41; Lc 23, 49; Jo 19, 25).

Assim, poder-se-ia conjecturar que o ato de segurar o crucifixo poderia ser uma alusão a sua presença na crucificação de Jesus, algo como uma lembrança de um ato consumado e presenciado por ela e que o artista quis demonstrar, como se a personagem bíblica projetasse suas lembranças por meio de um objeto concreto e não quisesse se esquecer daquele ato. No entanto, ter-se-ia aí um anacronismo: a utilização de crucifixos (a cruz juntamente com a representação de Cristo morto) só apareceria na iconologia cristã por volta do século V, logo Maria Madalena já estaria morta há muito tempo! Vê-se que o artista não deveria ter isso em mente.

Por que então seu olhar é grave, se Jesus, apesar de sua morte, havia ressuscitado e estava vivo, sendo ela, inclusive, a primeira testemunha ocular? Será por que Maria Madalena parece ter sido a mulher pecadora que se dirigiu a Jesus e lavou-lhe os pés com suas lágrimas, secou-os com seus cabelos e cobriu-os de beijos e perfume (Lc 7, 36-50)? Estariam seus cabelos desganhados devido a isso? Ou seria Madalena a mulher de quem Jesus havia expulsado sete<sup>12</sup> demônios (Lc 8, 2; Mc 16, 9) e o escultor, querendo demonstrar isso a retratou com seus cabelos revoltos? Ou ainda seus cabelos estariam assim para destacar sua prostituição (ideia generalizada e perpassada tanto por livros que querem tratar do assunto “cientificamente”, como também pelo cinema)? Quem sabe resida aí a resposta para a sisudez de sua expressão: a lembrança – e a conseqüente tristeza – por ter cometido muitos pecados. Não há, no entanto, nenhuma informação sobre esses nos Evangelhos. Mas, no imaginário popular, tais pecados seriam os da concupiscência, por

<sup>12</sup> Havia, desde a Antiguidade, uma obsessão pelos números que perpassa a Idade Média e chega a meados do século XVIII. Curtius nos diz, por exemplo, que um dos textos bíblicos mais citados durante a Idade Média fora retirado do livro da Sabedoria: *Mas tudo dispuseste com medida, número e peso.* (Sb, 11,21) Provavelmente, sua origem remonta ao século I a. C., em Alexandria, já que alguns elementos fornecem provas de que tal fórmula era, originalmente, grega como atestam Sófocles, Górgias e Platão. (Cf.: CURTIUS, 1996, pp. 616-617) “Através desse versículo, o número foi santificado como fator constitutivo da obra divina da criação. Adquiriu dignidade metafísica. Este é o motivo grandioso da composição numérica na literatura”. (*ibidem*, p. 617) Dessa forma, se o plano de Deus era aritmético, o escritor deveria deixar-se guiar também pelos números, que haviam se tornado (para o homem medieval), símbolos da ordem divina. O número sete, por sua vez, era importante na tradição judaico-cristã cuja origem estava – provavelmente entre outras – na observação das quatro fases da lua, que se modificam a cada sete dias. A partir daí, os hebreus passaram a associar o número sete a um período completo, passando a ser sinônimo de plenitude, totalidade e, com um matiz teológico, a totalidade querida por Deus. Assim, a ordem do tempo estava baseada no sete (o sábado, dia sagrado, chegava a cada sete dias; o candelabro do Templo tinha sete braços; daí, a associação que o Cristianismo incipiente fizera com o mesmo número ao associá-lo como resultado da soma dos quatro elementos naturais criados por Deus – terra, água, fogo e ar – com o três – número das pessoas da Santíssima Trindade). O verbo hebraico *jurar*, por exemplo, vem da raiz hebraica que designa a palavra sete, talvez seja uma forma de se ter por testemunha a ligação que há entre os sete poderes do céu e da terra. Pedro fala a Jesus (Mt 18, 21-22) se ele tinha de perdoar somente sete vezes – ou seja, completamente –; Jesus, porém, para reforçar essa ideia, diz a Pedro para não perdoar sete vezes, mas setenta vezes sete. Setenta é uma combinação do sete e do dez. Se o sete era a plenitude e a totalidade, o dez (a origem estava nos dez dedos da mão; também é a soma de três – número da Santíssima Trindade – e sete é o da totalidade, da plenitude; também pode ser o sinal da aliança entre a divindade e sua criação).



isso ela é, muitas vezes, retratada como uma prostituta arrependida que chora por seus pecados, apesar de não haver nenhuma menção nominal de quais seriam esses em nenhum dos Evangelhos. Além disso, nos casos acima mencionados, dizia-se tratar apenas de “uma mulher.”

Diante da interpretação iconográfica, verificar-se-á que o simples emprego dos textos evangélicos não é capaz de auxiliar na análise total da obra, pois mais do que respostas para as perguntas efetuadas, novas perguntas surgem.

Assim, resta fazer a análise iconológica, quando se verá que, para o homem do século XXI, muitos detalhes passam despercebidos, já que se enxergam, nos mesmos, adornos, poses ou a mera liberdade de criação do artista. Difícilmente se verá que tais empregos foram devidos à codificação que havia naquele período. Assim,

- a) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “uma mulher com rosto de aspecto grave com vestido reto, longo e cingido com uma corda em laço”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a *Iconologia* de Cesare Ripa, a representação da **Penitência**: “mujer extenuada, de rostro macilento, revestida con ropas tristísimas y pobres” (RIPA, 1987, p. 190, v. 2)
- b) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “olhos fixos em direção a um crucifixo”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a *Iconologia* de Cesare Ripa a representação da **Penitência**: “mujer macilente (...) sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la diestra, hacia la cual está mirando fijamente” (*ibidem*, 1987, p. 192, v. 2)
- c) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “mão direita em direção ao peito”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a *Iconologia* de Cesare Ripa, **Amor a Deus**: “con la diestra ha de mostrar su pecho” (RIPA, 1987, p. 89, v. 1); ou **Arrependimento dos pecados**: “aparecerá arrodillado, golpeándose el pecho con la diestra, y con la cabeza algo inclinada” (*ibidem*, 1987, p. 112, v. 1)
- d) enquanto nós, leitores do século XXI, enxergamos na obra “a mão esquerda segurando um crucifixo”; os leitores do século XVII enxergavam, segundo a *Iconologia* de Cesare Ripa, a **Obediência**: “mujer de rostro noble y muy modesto revestida con hábito religioso, que sostendrá con la izquierda un Crucifijo” (*ibidem*, 1987, p. 136, v. 1); ou a **Fé Cristã**: “mujer que aparece puesta en pie (...). Con la siniestra sostendrá una Cruz” (*ibidem*, 1987, p. 401, v.1)



Se se enfoca a Maria Madalena de Mena, a partir de como se lê hoje e como os leitores contemporâneos do autor da obra liam-na, teríamos:

## Maria Madalena

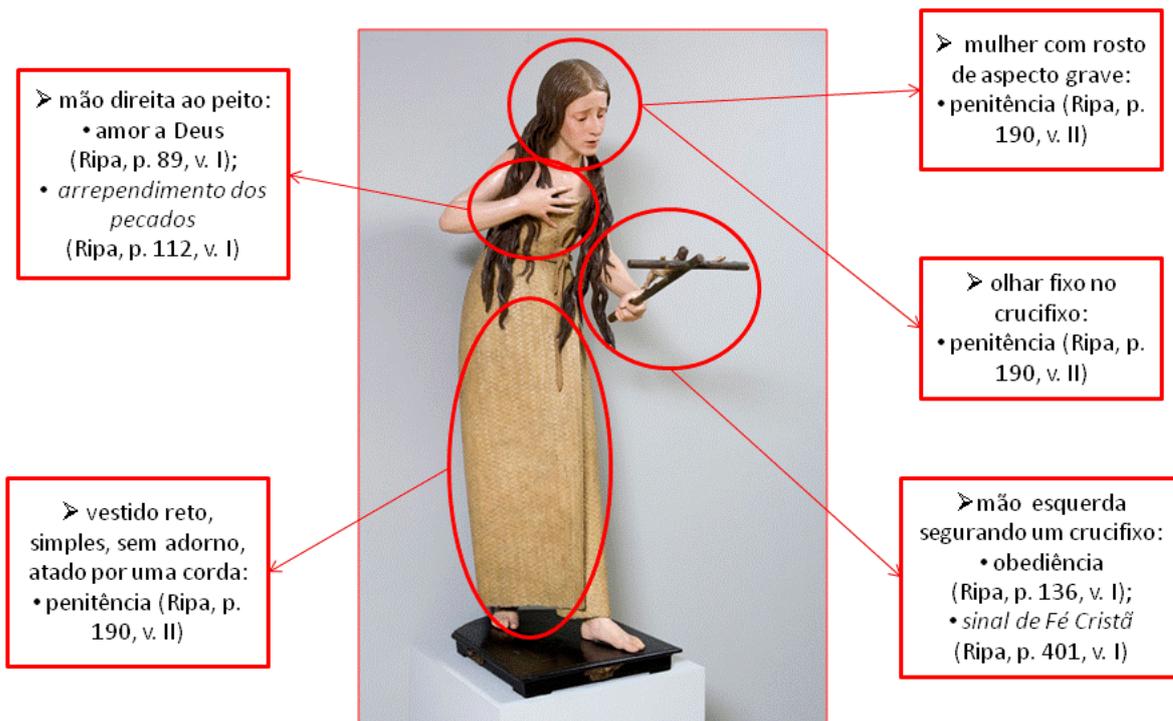


Figura 2

Levantamento iconológico de *Maria Madalena*, de Pedro de Mena, 1664



Figura 3

*Maria Madalena*, de Donatello, 1453

Se se voltar a um período anterior (ao século XV), encontraremos uma obra singular de Donatello, cuja temática é a mesma de Mena: Maria Madalena. Ao se deparar com a imagem, o leitor contemporâneo pode estranhar sua representação: por que seu autor a esculpiu, ignorando os padrões de beleza, vigentes mesmo no pré-Renascimento?

Não se deve esquecer que, para o homem do *Cinquecento*, Maria Madalena era uma das representação do ascetismo (do grego *ἀσκησις* – *áschesis* – exercício semelhante ao dos atletas). Este consistia na prática de exercícios de mortificação, de abnegação e de penitência, a fim de se dominarem os vícios; e, por meio da graça, chegar à plenitude



espiritual.

É possível, dessa forma, encontrarem-se semelhanças não só entre as duas obras, como também em várias outras que tratarão de assuntos parecidos – como no caso da penitência –, e que pertençam aos mesmos preceitos epistemológicos. Assim, a similitude vai além do título da obra, mas naquilo que o artista pretende representar. Assim, a identificação que se fará não é por meio do “rosto” de quem se queria retratar (sequer se sabia como ela era!), mas por seus gestos, expressões, atitudes, indumentária, local (incluindo tudo o que esteja a seu redor: deserto, gruta, praia, campo, igreja etc.).

Dessa forma, a imagem de Mena acrescentará elementos que já estão presentes na de Donatello, se não de forma explícita, pelo menos iconologicamente. Isso porque as respostas para cada atitude representada refletem um conjunto de obras de um determinado período, conforme havia dito Panofsky.

Assim, apesar de a obra de Donatello (fig. 2) estar separada da de Mena por dois séculos, ambas bebiam de uma fonte comum e do mesmo molde epistemológico. Aquela serviu, pode-se dizer, de modelo para Ripa, esta bebeu da obra do teórico italiano.

## Maria Madalena



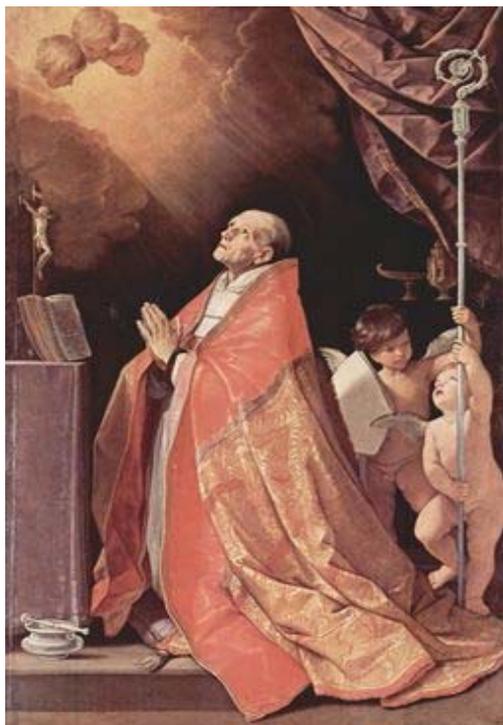
**Figura 4**  
Levantamento iconológico de *Maria Madalena*, de Donatello, 1453



Assim, pode-se ir além das similitudes entre a “Maria Madalena” de Donatello e a de Mena – mulher com rosto de aspecto grave, vestido pobre, os cabelos desgrenhados, a posição das pernas (*contrapponto*) –, e será possível ver que existem várias outras que farão emprego dos mesmos modelos das obras acima descritas.

Como foi visto, no levantamento iconológico (fig. 3), as “mãos postas” representavam ***Meditação Espiritual***, segundo Ripa. É possível, dessa maneira, verificar que muitas imagens sacras dos séculos XVI ao XVIII (figuras 5, 6 e 7) “obedecem” a esse preceito de Ripa que diz:

con las manos juntas, una contra otra, simbolizándose con ello el efecto de la devoción y la humildad (...) ejercitando de este modo la medida y alcance de la Meditación Espiritual (...). (*ibidem*, 1987, p. 390, v. 1)



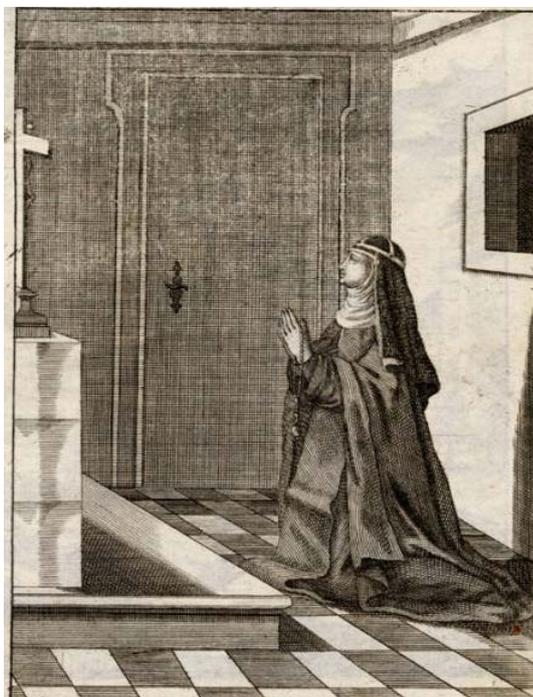
**Figura 5**  
*Santo André Corsini em oração*, de Guido Reni,  
1630/1635



**Figura 6**  
*Visão de São João de la Cruz*, de Josefa de Óbidos,  
1673



O mesmo se encontra em livros de emblemas, mesmo no século XVIII, como na obra *Da Iconographia Emblematica ao Deus Trino* (fig. 7), de 1779:



**Figura 7**

*Oração interior, Da Iconographia Emblematica ao Deus Trino, 1779*

Assim, se nos ativermos mais uma vez à obra de Mena, pode-se verificar que, após dois séculos em relação à de Donatello, muitos elementos encontrados nesta ainda permaneceram naquela, já que representavam uma longa tradição iconológica, mesmo que o espanhol tenha escolhido outras características para representar sua Madalena diante de um leque de escolhas de que dispunha.

Isso se torna relevante, na medida em que as escolhas que os artistas faziam possuíam uma significação codificada. Aquilo que hoje pode ser lido como um mero adorno, uma afetação, possuía significação naquele período e era decodificado por seus contemporâneos.

As próprias imagens tornavam-se, elas mesmas, emblemas que deveriam ser lidos e interpretados, como um meio multisígnico que busca, em sua hermenêutica, muito mais do que uma “mera” visualização e apreciação estética, mas sua interpretação. Isso porque, devido a “sua vocação ao alegórico, ao filosófico, à particularização de uma *Weltanschauung*” (BRANDÃO, 2010, p. 132), requeria do leitor mais do que a fruição, pois



além de prévios conhecimentos/conceitos teológicos, retóricos, pedagógicos, históricos e estéticos (dentro de nossa acepção hodierna, evidente), sem os quais se torna quase impossível abarcar toda sua carga signíca: deve-se ter em mente que muitos poetas e teóricos [e artistas] do século XVII eram polímatas – com seu conhecimento multifacetado, afinal ainda não havia a ideia de especialização. (*ibidem*, p. 132)

Dessa forma, quando se vê a Madalena de Mena com a mão direita ao peito, liam **Amor a Deus** (fig. 8, 9), conforme Ripa: “con la diestra ha de mostrar su pecho” (RIPA, 1987, p. 89, v. 1)

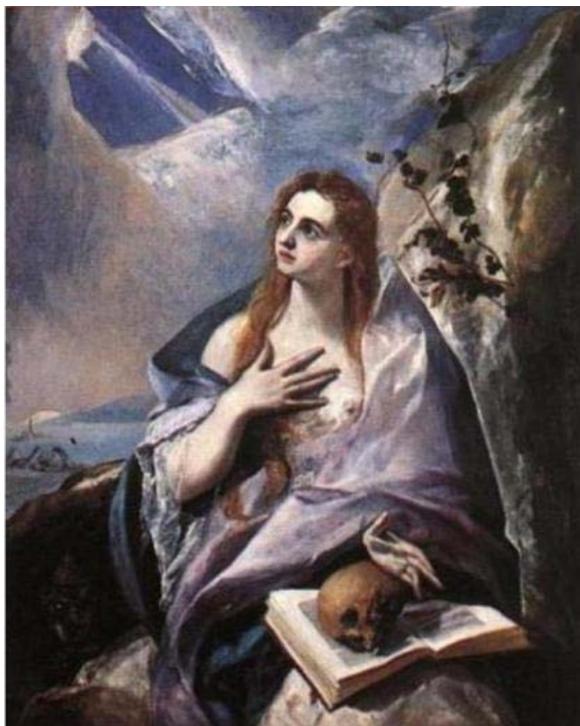


**Figura 8**  
São Francisco, de El Greco, 1580/85



**Figura 9**  
Santa Catarina de Alexandria, de Rafael, 1508

Apesar de a mão direita ao peito também poder representar “Arrependimento dos pecados”, a diferença residirá naquele que está sendo representado, ou seja, se o santo antes de sua conversão teve uma vida dissoluta, ou moralmente inaceitável, a mão direita ao peito demonstrará sua contrição – como é o caso de Madalena (fig. 10) ou de Santo Inácio de Loyola (fig. 11):



**Figura 10**  
Maria Madalena Penitente, de El Greco, 1580



**Figura 11**  
Inácio de Loiola militar, Anônimo, século XVII

22

Olhos fixos em direção a um crucifixo: sinal de “Penitência”.



**Figura 12**  
*São Domingos penitente* de Juan Martínez Montañés,  
1605



**Figura 13**  
*São Jerônimo penitente* de Juan Martínez Montañés,  
1610



Penitência vem do latim *poenitentia* e significa arrependimento, pesar, dor, compulsão e contrição. Deve-se tomar esse conceito sob o ponto de vista do pensamento cristão, ou seja, como uma forma de se buscar autodomínio e controle sobre as próprias vontades, a fim de se crescer de forma interior e buscar a aproximação com Deus.

Para isso, é necessário, primeiramente, a conversão, ou seja, a renúncia de seu passado, das atitudes que o afastam de Deus e de seu projeto; mas, para que isso se concretize, necessita-se de coragem e de esforço. Há, assim, a *μετάνοια* (*metanoia* – mudança de atitude, arrependimento), quando se percebe a “dor” interior pelos pecados cometidos, por isso se faz tudo para minimizá-la.

Como mortificação, a penitência pode também ser:

a) um ato de reparação, quando se seguem as palavras de São Paulo: “Completo em mim o que falta à paixão de Cristo” (Col. 1, 24), ou ainda as palavras de Jesus que diz: “Aquele que quiser vir após mim, negue-se a si mesmo e tome a sua cruz e siga-me” (Mt. 16,24);

b) um ato de santificação, quando, ao diminuírem-se as fontes de prazer, diminuem-se também os pecados pessoais.



**Figura 14**

*Flagelação de São Jerônimo por anjos*, de Francisco de Zurbarán, 1639

Enfim, a penitência busca a expiação dos próprios pecados, submetendo a “carne” ao



espírito, fazendo com que o penitente desprenda-se daquilo que é terreno e purifique sua alma, sempre tendo por espelho o próprio Cristo.



**Figura 15**

*São Jerônimo penitente*, de Georges de la Tour, 1632

A emblemática também explorou essa representação (fig. 18), quando mostra que o açoite

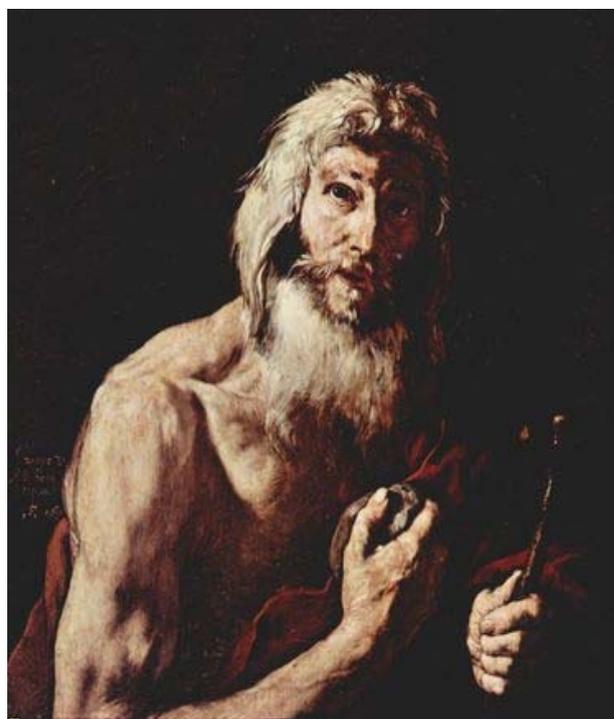
es la pena que se aplica a los hombres que aún son dignos de perdón para corregirlos y traerlos de nuevo para el buen camino” (RIPA, 1987, p. 192, v. 2),

ou como diz o salmo: “Castigando o erro, tu educas o homem.” (Sl 39, 12)

Há, no entanto, aqueles que não procuram corrigir-se de suas falhas de forma contrita e humilde, mas buscam sempre incorrer no mesmo erro, pois acreditam que

Diante do exposto, fica mais claro compreender o quadro de Zurbarán (fig. 14), em que vemos um homem sendo “flagelado” por anjos, diante de Jesus que parece estar satisfeito diante da passagem. O homem é São Jerônimo – o tradutor da Bíblia do grego e aramaico para o latim, conhecida por *Vulgata* –, cuja representação, assim como Maria Madalena, é recorrente na iconografia cristã.

Nesta vemos, normalmente, o homem de barba branca, em meio a um lugar ermo, segurando ou um crucifixo – para o qual olha firmemente – ou um chicote, além de segurar uma pedra em uma das mãos com a qual golpeia o peito, em sinal de mortificação (fig. 15 e 16).



**Figura 16**

*São Jerônimo penitente*, de Jose de Ribera, 1652



basta somente pedir perdão para serem perdoados. Para estes, o “chicote” não basta, mas o raio (fig. 18) que, segundo Ripa, é

el castigo de aquellos que obstinadamente perseveran en el pecado, creyéndose que les bastará con rogar a Dios perdón por sus faltas a toda prisa, cuando el fin de su vida les alcance. (*ibidem*, 1987, p. 129, v. 1)

Assim, tanto a obra de Zubarán (fig. 14) quanto o emblema de Vaenius (fig. 17) não devem ser lidos como representação da “punição divina”, mas como uma troca: por meio da resignação e da humildade da alma, esta purga seus pecados.

Um outro aspecto importante para ser lido no emblema de Vaenius é que há, na imagem, dois “anjos” (*putti* em italiano): o que está em pé, com



Figura 17

Emblema 28, *Amoris flagellum dulce*, de Otto Vaenius, 1615

o flagelo em uma das mãos; e o outro, ajoelhado

com ambas as mãos cruzadas em direção ao peito. Aquele representa o Amor Divino – que mostra como o sofrimento pode ser doce, aprazível e indolor –; este representa a Alma Humana em atitude de humildade.

Essa não está com uma expressão de dor, de aflição, de amargura ou de sofrimento, mas de contrição, de resignação ou mesmo de alegria. Mais do que isso, sua atitude representa a total humildade (do latim *humilitas*: pouca elevação, condição baixa, abatimento) diante de suas próprias limitações. Em atitude de reverência diante do crucifixo, apresenta-se na atitude natural daquele que é humilde: ajoelhado com os braços cruzados diante do peito (fig. 19 e 20). (Cf.: RIPA,



Figura 18

Emblema 28, *Minae amoris*, de Ludovicus van Leuven, 1629.



s/d, p. 500, v. 1)

Convém notar que o crucifixo diante da Alma Humana está sobre uma rocha. Também isso deve ser levado em conta em nossa leitura imagética, pois se a cruz representa a paciência e conformidade que o penitente adquire ao contemplá-la, exercitando o desprezo e o desapego do mundo (Cf. RIPA, 1987, p. 192, v. 2), a rocha simboliza a fortaleza de Cristo, sobre a qual o pecador há de firmar-se com toda a força de seus pensamentos.



**Figura 19**

*Batismo de Cristo, de José de Ribera, 1643*



**Figura 20**

*São Bruno, o cartuxo, de José de Ribera, 1643*

Ao se lerem as imagens acima (fig. 19 e 20), bem como a do emblema de Vaenius (fig. 17), tem-se a impressão de que as mesmas indicam que as personagens estão em oração. Vê-se, contudo, que na figura 19, José de Ribera mostra Jesus numa atitude de humildade frente a João Batista que lhe ministra o Batismo de remissão de pecados.

Apesar de sua divindade, Jesus submete-se ao ato, apesar de Ele não possuir nenhum pecado. O próprio João recusara-se a batizá-lo: “Sou eu que devo ser batizado por ti, e tu vens a mim?” (Mt 3, 14) ou ainda “Este é aquele, a respeito de quem eu falei: aquele homem que vem depois de mim passou na minha frente, porque existia antes de mim” (Jo 1, 15). Desse modo, é



possível ver a humildade do Filho de Deus que ainda disse: “eu sou manso e humilde de coração” (Mt 11, 29).

A humildade também pode ser expressa de outras maneiras, conforme as figuras 21 e 22, em que se vê a pessoa levar “al pecho la siniestra, manteniendo la diestra abierta y extendida. Ha de volver el rostro en dirección al Cielo. (RIPA, 1987, p. 499, v. 1)



**Figura 21**  
*Santa Cecilia*, de Simon Vouet, 1620



**Figura 22**  
*Humilitas*, de Guido Reni, 1635/40

Assim, aquilo que pareceria representar a oração (fig. 19 e 20) é a demonstração de contrição e humildade perante Deus. Ripa nos diz que a mão em direção ao peito demonstra que é, exatamente, no coração onde deve residir a humildade, e que a mão direita aberta simboliza que a humildade deve ser real, paciente (Cf.: *ibidem*, p. 499) e desinteressada.

A oração é o meio pelo qual aquele que crê eleva seu coração e sua alma a Deus; por isso, acredita-se, deve-se estar puro, em atitude de respeito e de submissão para poder dirigir-se a ele e, para isso, a melhor posição é de joelhos. Essa tradição remonta a diversas crenças religiosas, bem como na tradição judaico-cristã. É possível encontrá-la tanto no Antigo quanto no Novo Testamento:

Mas eu vou poupar em Israel sete mil homens: são todos os joelhos que não se dobraram diante de Baal e todos os lábios que não o beijaram. (I Rs 19, 18)

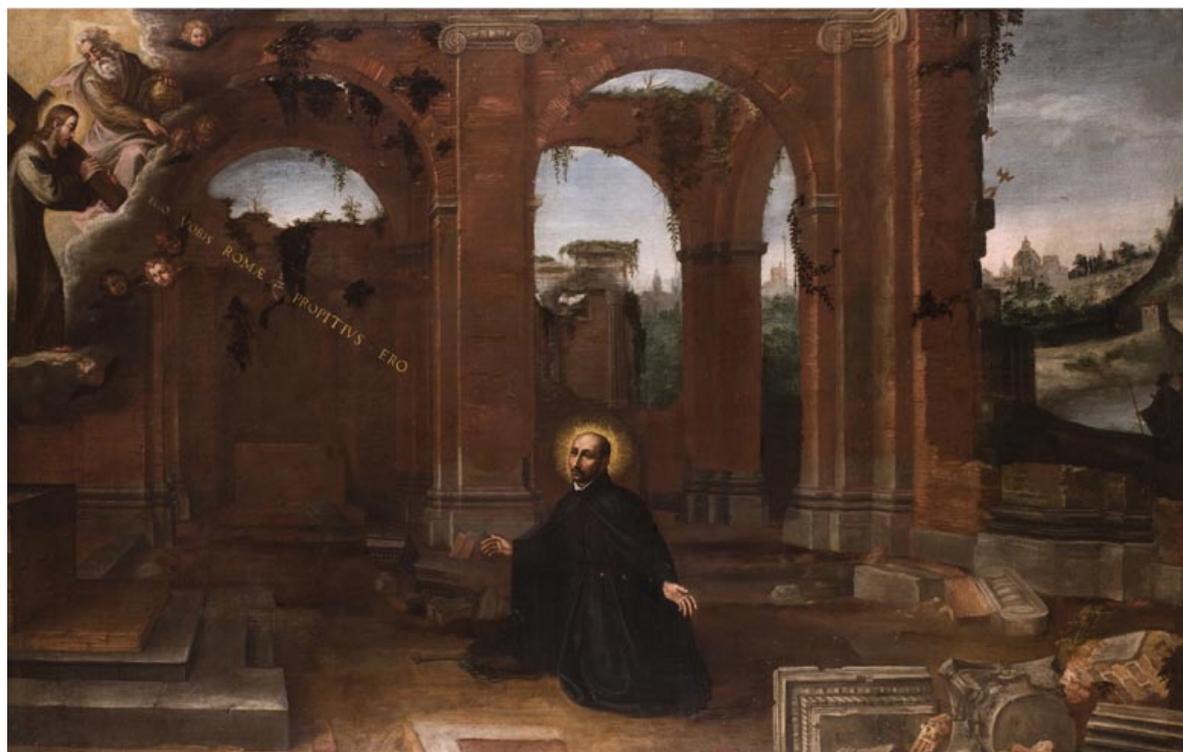


Na hora da oblação da tarde, levantei-me de minha aflição com minhas vestes e meu manto rasgados; então, caí de **joelhos** e levantei as mãos para Javé, meu Deus (...). (Esd 9, 5)

Quando Jesus saiu de novo a caminhar, um homem foi correndo, **ajoelhou-se** diante dele e perguntou: "Bom Mestre, que farei para herdar a vida eterna?" (Mc 10, 17)

Pedro mandou que todos saíssem; em seguida se pôs de **joelhos** e rezou. Depois, voltou-se para o corpo e disse: Tabita, levanta-te! Ela então abriu os olhos, viu Pedro e sentou-se. (At 9, 40)

Por isso Deus o exaltou grandemente e lhe deu o Nome que está acima de qualquer outro nome; para que, ao nome de Jesus, se dobre todo **joelho** no céu, na terra e sob a terra. (Fl 2, 9-10)



**Figura 23**  
*Visão de Santo Inácio de Loyola, anônimo, 1622/1630*

Assim, quando queriam retratar, em uma pintura hagiográfica, um santo em oração, Ripa nos diz que o retratado deve estar

de rodillas y con los brazos abiertos para mostrar la reverencia que se debe tener para con Dios, y de modo especial si se estuviese rezando. El llevar levantada la cabeza, mirando hacia la luz. (*ibidem*, 1987, p. 160, v. 2)



Quanto aos olhos em direção ao céu, o teórico italiano completa:

Con los ojos vueltos hacia el Cielo mostrándose con ello el conocimiento de sí mismo que engendra la humildad, así como el conocimiento de cuanto a Dios se refiere, que engendra la confianza; enseñándonos con ello que en lo que respecta al pedir no debemos ser ni tan humildes que desesperemos, no tan confiados que no nos asalten las dudas a causa de las faltas y pecados cometidos. (*ibidem*, p. 159)



**Figura 24**

*A morte de Santa Inês*, de Ercole Ferrata, 1660/64

### Considerações finais

É evidente que todas as leituras abordadas neste artigo representam apenas uma gota no oceano imagético que permeava os séculos XV ao XVIII. No entanto, faz-se necessário, para aqueles que realmente se interessam por imagens extemporâneas, buscar elementos que possam ser reveladores; a fim de que, ao se depararem com obras de arte daquele período, essas sejam lidas de forma singular, apesar de sua pluralidade, nunca de forma minimalista. Essas imagens pedem que as apreciemos, que possamos ler seus detalhes e entalhes. E, quando isso for possível, provavelmente, a fôrma de certos *best sellers* terá de ser refeita.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo, Nova Fronteira, 1996.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. “A serpente, a eletricidade e a imagem midiática. Algumas reflexões para uma teoria da imagem a partir de Aby Warburg”, in *Diálogos culturais II*, S. José do Rio Preto, Bluecom, 2008.
- BENJAMIM, Walter. *Sociologia* (org. Flávio R. Kothe) 2ª ed. São Paulo, Ática, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. São Paulo, Ed. Paulinas, 1991.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de S. *Iconofotologia do Barroco alemão*. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Uma viagem pela imagem: do *lógos* à formação iconofotológica”, in *Revista LAV*, UFSM, 2009.
- \_\_\_\_\_. “O gênero emblemático”, in *Revista Travessias*, Unioeste, 2010.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 1997.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- KAMPER, Dietmar. “Corpo”, in *Biblioteca do CISC/PUC*, São Paulo, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- RIPA, Cesare. *Iconología* (Prólogo de Adita Allo Manero). Tomo I. Madrid, Akal, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 1987.
- ROSA, Ronel Alberti *et alii*. “Pintando o Deus verdadeiro – Boaventura, Ripa, Pachco – e a teologia da imagem”, in *Teocomunicação*, v. 37, Porto Alegre, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- ZÁRATE, Jesús María González. “Los *Hieroglyphica* en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna”, in *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo II – 3, Fundación Universitaria Española, Madrid (?), 1989. (<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0343.html>)

