

ALEGORIA, ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA: DIFERENTES USOS E SIGNIFICADOS DOS TERMOS NA HISTÓRIA DA ARTE

Carlos Alberto Ávila Santos

Professor do Centro de Artes da UFPel

betosant@terra.com.br

Resumo: Esse artigo se fundamenta nas publicações de Cesare Ripa, Émile Mâle e Erwin Panofsky. Enfoca os conceitos dos termos empregados pelos três autores: “alegoria”, “iconografia” e “iconologia”. Discorre sobre as abordagens dos teóricos da arte e expõe seus diferentes métodos para a representação, identificação e interpretação de imagens e narrativas alegóricas. Apresenta exemplos na Europa e em Pelotas de esculturas, relevos e afrescos que abordam a temática. Relaciona as obras exemplificadas.

Palavras-chave: História da Arte; Alegoria; Iconografia; Iconologia.

Introdução:

Nesse artigo, nos fundamentamos nas obras de três teóricos europeus que viveram em períodos diferenciados – o italiano Cesare Ripa, o francês Émile Mâle e o alemão Erwin Panofsky –, para demonstrar como os conceitos de “alegoria”, “iconografia” e “iconologia” se transformaram no mundo ocidental com o passar do tempo. Inicialmente, no final do século XVI, o termo “iconologia” foi empregado por Ripa para determinar as regras para a representação de atributos e de imagens – nas narrativas alegóricas exploradas em pinturas ou esculturas. Ou seja, “iconologia” era sinônimo de “alegoria”.

No final do século XIX, o verbete “iconografia” foi definido por Mâle como um processo descritivo para identificar íconos e símbolos talhados na pedra e adoçados às caixas murais das catedrais góticas da França. Esses bens integrados à arquitetura – estátuas e relevos – foram criados em paralelo à escolástica, tal como a concebeu a fé cristã da Idade Média. Na metade do século XX, Panofsky empregou as palavras “iconografia” e “iconologia” como etapas de um método para a leitura e interpretação das criações visuais figurativas. Relacionando-as com o contexto social, geográfico e temporal nas quais foram produzidas.

Em todas as etapas abordadas no artigo, inserimos exemplares de esculturas – moldadas em massa de cimento ou em faiança – e relevos de estuque ornamentais agregados aos frontispícios dos palacetes ecléticos de Pelotas, construídos entre os anos de 1780 e 1931. E o chafariz de ferro fundido implantado na praça central da cidade em 1873. Buscamos relacionar as alegorias locais – representativas do século XIX – com aquelas criadas no mundo europeu em outros períodos: o classicismo greco-romano, o gótico francês, a renascença e o barroco italiano.

Iconologia como alegoria:

Desde a Antiguidade, artistas, poetas e oradores utilizaram códigos para explorar aspectos de figuras lendárias e de seus emblemas, identificando deuses, semideuses e heróis. Na obra “La producción artística frente a sus significados”, o autor Nicos Hadjinicolaou explicitou que, no final do século XVI, o termo “iconologia” designava um sistema de regras para a representação de alegorias e narrativas pictóricas ou escultóricas, baseado em conceitos universais (HADJINICOLAOU, 1981). Verdadeiros inventários, os diferentes manuais também incluíam criações próprias dos autores/artistas, ampliando o repertório simbólico dessas representações e de seus atributos. Até o princípio do século XIX, essas publicações destinavam-se aos produtores de imagens de todo o tipo.

Um desses exemplares, composto de dois tomos, foi publicado em Roma no ano de 1593 pelo italiano Cesare Ripa, com o título “Iconologia”, cuja edição espanhola que analisamos foi lançada em Madri em 1987. Reunindo desenhos e textos, como num dicionário de signos, de estilos artísticos ou de arquitetura, Cesare Ripa enumerou uma série de imagens alegóricas que representam as estações do ano, os continentes do globo terrestre, os astros celestes, as virtudes ou os defeitos de deuses e de humanos, as ciências, a agricultura e a abundância, entre outras. Cabe aqui salientar a diversidade de elementos ornamentais, como também a qualidade do trabalho gráfico das molduras dessas reproduções. Em paralelo, Ripa dissertou sobre a maneira ideal para a abordagem das figuras e de seus atributos, como também para a utilização das cores a serem exploradas, relacionando-as com os significados das composições.

Do universo de alegorias organizado por Ripa, selecionamos algumas definições do autor renascentista italiano¹ e alguns desenhos da sua publicação, para ilustrar e desenvolver este artigo. São elas:

Abundância: (Figura 1.1)

Dama com uma bela coroa de flores, usa vestido de cor verde enfeitado de ouro. Com a mão direita sustém uma cornucópia da abundância com frutas: uvas, olivas e outras. Na mão esquerda leva um ramo com espigas de trigo e milho, que tombam pelo chão. A cor verde do vestido está relacionada às campinas e indica a fertilidade. O ouro significa a maturidade das frutas, legumes e cereais (RIPA, 1987, p. 52).



Figura 1: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria da Abundância. **Fonte:** RIPA, Cesare. **Iconologia.** Madri: Akal, 1987. p. 52. Na imagem à direita, 2: Alegoria da Fortuna, cópia romana de original grego, séc. IV a.C.. **Fonte:** Foto do autor, 2011.

Dentre as obras expostas no Museu do Vaticano, destacamos a cópia romana de um original grego intitulado Fortuna, datado do século IV a. C. e esculpido em mármore por artista anônimo. (Figura 1.2) De acordo com o século em que foi produzida, a alegoria original era um exemplar do período clássico da cultura grega. A estátua foi elaborada de maneira idealizada, segundo os cânones da época. Salientamos a dimensão da cabeça, desde o queixo à frente, que está contida sete ou oito vezes na altura do corpo da figura feminina, respeitando as determinações de Policleto ou de Lisipo, que

¹ Traduções não literais realizadas pelo autor deste artigo.

com esse método tornaram suas esculturas mais esbeltas (BOSSERT & ZSCHIEZSCHMANN, 1937). O contraposto ou contrapeso faz com que a imagem se apoie em uma das pernas (tencionada), enquanto a outra está relaxada (flexionada), rompendo com as peculiaridades do período arcaico, no qual os membros dos corpos eram divididos por um eixo vertical imaginário e coincidente com a coluna vertebral da figura humana retratada, resultando numa representação escultórica cuja face frontal era composta por duas metades simétricas. Esses artifícios dos artistas do século IV a.C. deram maior naturalidade à estatuária grega, escaparam da forma estática e rígida das esculturas das centúrias anteriores.

A alegoria da Fortuna do Museu do Vaticano, vários séculos mais antiga do que o desenho da Abundância exposto no manual de Cesare Ripa, também veste uma túnica amarrada abaixo dos seios e usa sandálias. Um diadema prende um véu sobre a sua cabeça, que tomba sobre os ombros da imagem e envolve seu corpo por sobre a túnica. O panejamento desenvolve-se em dobras e plissados verticalizados (na túnica) e em drapeados ondulantes diagonais e curvos (no véu), que salientam as formas do corpo esculpido. A figura alegórica da Fortuna arrasta com uma das mãos um instrumento para arar a terra. Com a outra segura uma cornucópia da abundância, de onde pendem frutos e guirlandas de vegetais. Esses elementos, como nos atributos e cores sugeridos pela publicação de Ripa para a representação da Abundância, indicam a fertilidade da terra, ampliada pelo trabalho humano. Vemos então, que os conceitos universais para a “iconologia” da Renascença, como toda a forma de arte produzida nesse período, se fundamentavam nos legados da Antiguidade greco-romana.

O Clube Caixeiral de Pelotas foi projetado e construído por Caetano Casaretto em uma das esquinas da praça central da cidade, foi concluído em 1905 (SANTOS, 2007). A caixa mural do prédio eclético apresenta grande quantidade de elementos ornamentais de estuque. (Figura 2.1) Um dos frontões da fachada secundária exhibe, ao redor do caduceu de Hermes ou Mercúrio, remos, espadas, âncoras e correntes, mãos que se cumprimentam e cornucópias de abundância que derramam moedas de ouro, espigas de milho e cachos de uvas. Uma cartela se sobrepõe a esses ornatos e exhibe as palavras: *Economia*, *Actividade* e *Prudência*. (Figura 2.2) As cornucópias e os diferentes símbolos assinalam as riquezas da localidade advindas da agricultura, do comércio e da indústria, as corporações formadas pelas oligarquias para diversos empreendimentos e para a edificação do clube. Salientam a elite enriquecida pela

exploração do trabalho nessas diferentes áreas que, como reforça a cartela, através da atividade e da prudência garantia seu poder econômico.

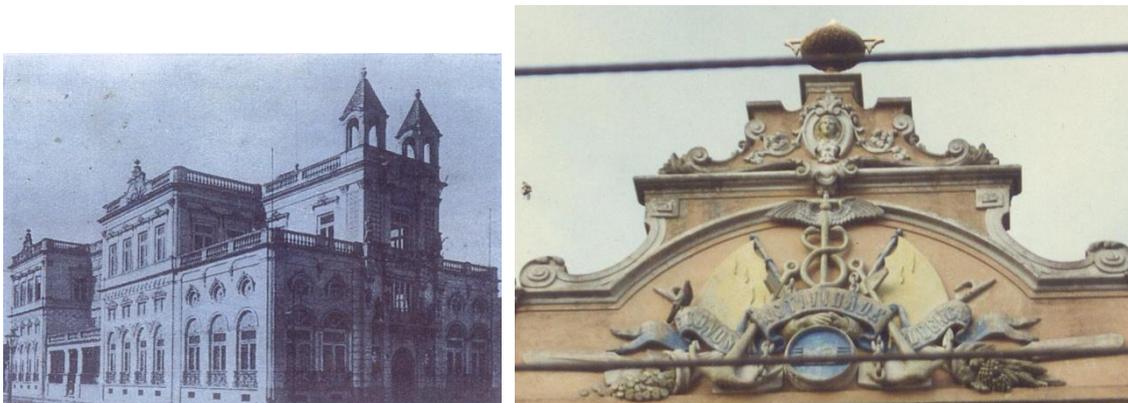


Figura 2: Na imagem à esquerda, 1: A antiga caixa mural do Clube Caixeiral de Pelotas. **Fonte:** NOBRE, Nelson. Acervo do Projeto Pelotas Memória. Na imagem à direita, 2: Detalhe de um dos frontões da fachada secundária do Clube Caixeiral. **Fonte:** Foto do autor, 2006.

Às alegorias arroladas por Cesare Ripa na obra “Iconologia”, somaram-se novos símbolos durante o século XIX, como os remos, as correntes e as âncoras do frontão do Clube Caixeiral, associados ao comércio e à indústria. Ainda em Pelotas, no alto do antigo palacete do Capitão Domingos Soares de Paiva², erguido em 1835 na esquina das ruas 7 de Setembro e Félix da Cunha (SANTOS et al, 2011), quatro estátuas moldadas em massa de cimento exploram o contraposto, o panejamento das túnicas e as coroas de louros das esculturas da Antiguidade. (Figura 3.1) A primeira musa tem em uma das mãos o caduceu de Hermes ou Mercúrio, com a outra segura uma âncora, significa o comércio. (Figuras 3.2 e 3.3) A segunda carrega uma lira em uma das mãos e um rolo de pergaminho na outra, e tem sobre o pedestal que a sustém um capitel coríntio, um macete e uma paleta de pintura, remete às artes liberais. (Figura 4.1) A terceira leva uma engrenagem e alude à indústria. (Figura 4.2) A quarta porta um livro em uma das mãos e uma pena para escrever na outra. (Figura 4.3) Um globo e uma coruja estão representados aos seus pés. Simboliza a literatura, o conhecimento e o saber. Na Grécia clássica, a estátua criselefantina da deusa Atena esculpida por Fídias para o Partenon, trazia na mão direita a figura dessa ave noturna que, segundo a lenda mitológica, revelava à divindade as verdades invisíveis. Crença difundida até hoje pelos filósofos contemporâneos (TRESIDDER, 2008).

² Mais tarde, o prédio foi adquirido pelo *Jockey Clube de Pelotas*, que transformou a antiga residência em sua sede social. Recentemente, a construção foi vendida ao *Cartório Florenzi*, cujo proprietário restaurou totalmente o prédio.



Figura 3: Na imagem à esquerda, 1: O antigo sobrado do Capitão Domingos de Paiva. Na outras duas imagens, 2 e 3: Alegoria do Comércio. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.



Figura 4: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria das Artes Liberais. Na imagem central, 2: Alegoria da Indústria. Na imagem à direita, 3: Alegoria da Literatura, do Conhecimento e do Saber. **Fonte:** Fotos do autor, 2012.

América: (Figura 5.1)

Mulher nua de cor escura mesclada ao amarelo. Usa um adereço de cabeça composto por plumas de diversas cores, que se desenvolve sobre os ombros e o corpo. Um longo véu lhe cobre as vergonhas. Carrega nas mãos o arco e flechas. Sob seus pés estão uma cabeça decepada trespassada por setas, e um lagarto de grande tamanho. Recentemente descoberta, é pintada desnuda por assim andarem os

povos que lá habitam, alguns vestem tangas tecidas com ramagens e penas. A coroa de plumas é adorno comum dessas culturas primitivas, às vezes os nativos emplumam também seus corpos (segundo os relatos de exploradores e das ordens religiosas). O arco e as flechas são as armas principais dos aborígenes. A cabeça decepada remete à violência e à barbárie das tribos, que se alimentam das carnes dos vencidos. O lagarto é animal abundante desse continente (RIPA, 1987, p. 108).



Figura 5: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria da América. **Fonte:** RIPA, Cesare. **Iconologia.** Madri: Akal, 1987. p. 108. Na imagem à direita, 2: Praça Navona, Roma. **Fonte:** Cartão Postal.

O escultor, decorador, arquiteto e urbanista italiano Gian Lorenzo Bernini organizou e decorou a Praça Navona em Roma, entre os anos de 1648 e 1651 (www.arquet.pt/portal/biografias/bernini.html). De maneira cenográfica, que caracteriza a arte do século XVII, Bernini implantou no espaço retangular da praça três diferentes chafarizes esculpidos em mármore. (Figura 5.2) Nas duas extremidades duas fontes aludem à Poseidon ou Netuno, nas quais o deus mitológico do mar é acompanhado de sereias e tritões, polvos, golfinhos e cavalos marinhos, entre outros elementos peculiares às águas. Para o centro do espaço urbano criou a Fonte dos Quatro Rios, que remete aos continentes europeu, asiático, africano e americano. Para tanto, Bernini criou uma gruta formada por blocos de mármore, que se desenvolve como base de um obelisco egípcio, trazido para a capital italiana como espólio das conquistas romanas na África, ainda na Antiguidade.

Essa gruta artificial é ornada por vegetações e conchas, por quatro brasões da Igreja e, de suas fendas surgem, dentre os múltiplos jatos de água, serpentes fantásticas, jacarés, leões e cavalos marinhos, que se contorcem e nadam em movimentos espiralados no tanque do monumento. Sobre a gruta destacam-se as alegorias

masculinas dos importantes rios nos quatro continentes citados: o Danúbio, na Europa; o Nilo, na África; o Eufrates, na Ásia; o Prata, na América. (Figuras 6.1 e 6.2) Representadas nuas, envoltas em tecidos retorcidos que lhes cobrem os sexos, as musculosas estátuas apresentam posturas e gestos teatrais. A América – ou o rio da Prata, recentemente descobertos – em movimentação dramática tenta se libertar de um manto que lhe cobre a cabeça, como que tentando se revelar ao mundo e, ao mesmo tempo, desvendá-lo, ao acordar de um sono profundo. A América barroca idealizada por Gian Lorenzo Bernini subverte a América normatizada pela concepção renascentista de Cesare Ripa.



Figura 6: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria da Europa ou do rio Danúbio. Nas imagens central e à direita, 2 e 3: Alegoria da América ou do rio da Prata. **Fonte:** Fotos do autor, 2011.

O prédio da antiga Escola de Belas Artes de Pelotas, que data de 1881, está localizado na esquina das ruas Marechal Floriano e Barão de Santa Tecla³. (Figura 7.1) A caixa mural eclética é arrematada por platibandas com segmentos cegos e vazados, os últimos preenchidos com balaústres. Sobre a mureta estão dispostos globos, vasos e quatro estátuas de cerâmica alouçada, que seguem os modelos da Antiguidade. Na fachada voltada para a Rua Marechal Floriano, duas esculturas representam figuras indígenas com características clássicas: no contraposto, nas proporções dos corpos e na idealização dos rostos. A da esquerda representa uma índia com uma tanga emplumada, uma tarja adornada com uma pena lhe trespassa a testa, uma corda atravessa seu torso e

³ A edificação inicialmente serviu como residência da família Trápaga, no ano de 1963 foi doada por Carmem Trápaga Simões para o funcionamento da extinta Escola. Atualmente pertence à Universidade Federal de Pelotas, está desocupada e aguarda interferência de restauro.

sustém um porta-flechas. A postura de uma das mãos levou-nos a crer que a figura segurava outro atributo, talvez uma lança ou uma flecha. Pelas peculiaridades apresentadas, que seguem as indicações de Ripa, a imagem é uma alegoria da América. (Figura 7.2)



Figura 7: Na imagem à esquerda, 1: O prédio da antiga Escola de Belas Artes de Pelotas. Na imagem à direita, 2. Alegoria da América. **Fonte:** Fotos de Letícia Alves Pereira, 2010.

No ano de 2010, quando finalizávamos a pesquisa sobre a estatuária agregada às fachadas ecléticas pelotenses, estabelecemos contato via internet com a professora portuguesa Ana Margarida Portela, que desenvolvia tese de doutorado sobre a *Fabrica Ceramica e de Fundição das Devezas*, situada na cidade de Villa Nova de Gaya, em Portugal. Segundo as informações da pesquisadora, durante o século XIX e início do XX a fábrica comercializava seus produtos com o Brasil e, com Pelotas. A colega portuguesa enviou-nos parte do Catálogo da firma publicado em 1910⁴, no qual encontramos várias esculturas de cerâmica alouçada idênticas ou muito semelhantes com as peças de faiança – ou moldadas em massa de cimento – integradas aos frontispícios historicistas de Pelotas. A antiga publicação confirmou muitas especulações que tecemos sobre o significado das alegorias e atributos encontrados na cidade e, esclareceu dúvidas sobre outros exemplares. É muito provável que grande

⁴ Na época, era através de catálogos desse tipo que as indústrias divulgavam e vendiam seus produtos.

parte destes bens integrados à arquitetura local seja originada da Fábrica das Devezas, que deve ter utilizado os antigos manuais para execução de diferentes alegorias.

Agricultura: (Figura 8.1)

Mulher vestida de verde, coroada por ramos de trigo. Leva na mão direita um florescente arbusto, para o qual dirige seu olhar. Com a mão esquerda segura o círculo dos doze signos celestes. Tem a seus pés um arado. O vestido verde significa a esperança, a expectativa com o vingar das plantas nas terras cultivadas. A coroa de trigos está relacionada aos frutos semeados. O arado representa a primeira atividade para as plantações. Os signos do zodíaco indicam as diferenças climáticas e as estações do ano. O olhar e a mão que sustém a vegetação implicam no amor pela agricultura (RIPA, 1987, p. 73).

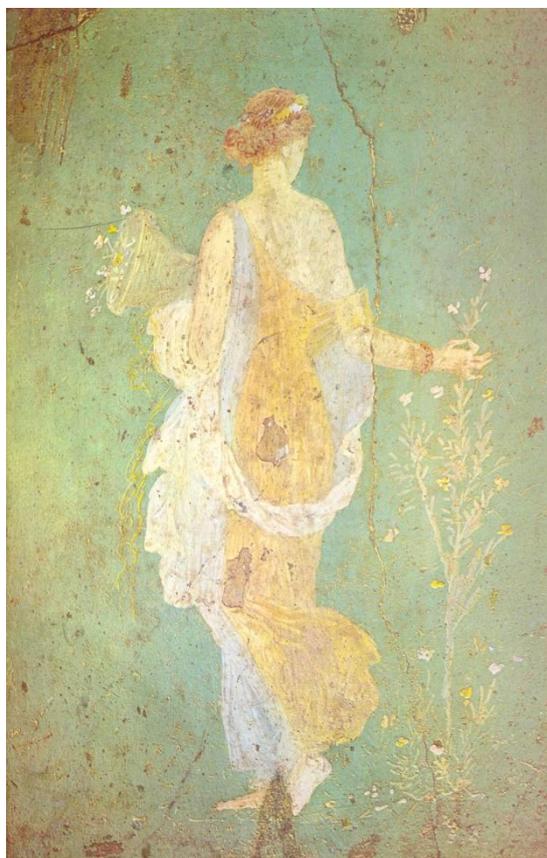


Figura 8: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria da Agricultura. **Fonte:** RIPA, Cesare. **Iconologia.** Madri: Akal, 1987. p. 73. Na imagem à direita, 2: Afresco alegórico A Primavera. **Fonte:** **História da Arte.** Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1978. p. 192.

O afresco denominado A Primavera (Figura 8.2) é uma cópia romana de uma criação grega, foi encontrado na cidade de Estábias e hoje pertence à coleção do Museu Nacional de Nápoles (HISTÓRIA DA ARTE, 1978). Nesta alegoria da Antiguidade

clássica, a elegante figura feminina encarna a estação que renova o mundo a cada ano. Ela caminha em direção oposta ao espectador. Os cabelos estão arranjados em um coque sobre a nuca, um diadema de flores ornamenta o penteado. Ela está vestida com uma túnica e manto ondulantes, que salientam as curvas de seu corpo esguio. Uma das mangas pende de um dos ombros e, sensualmente, deixa a mostra parte de suas costas. Ela carrega sobre um dos braços um cesto, do qual surgem folhagens e flores. Sua atenção está voltada para um arbusto florido, ela colhe com a mão desocupada um ramo enflorado. É possível que Cesare Ripa tenha conhecido e se inspirado nessa obra, para incluir no seu manual a representação da Agricultura, acrescida de novos atributos.



Figura 9: Na imagem à esquerda, 1: Fachada do casarão de José Bernardo de Souza. Na imagem central, 2: Alegoria da Primavera, que ornamenta o frontão. **Fonte:** Fotos do autor, 2010. Na imagem à direita, 3: Alegoria da Primavera. **Fonte:** Catálogo da Fábrica das Devezas.

Em Pelotas, esculturas moldadas em massa de cimento decoram a platibanda do frontispício do palacete eclético de José Bernardo de Souza, (Figura 9.1) erguido na Rua Marechal Deodoro no ano de 1876 (SANTOS, 2007). Em uma delas, o contraposto da figura, os panejamentos da túnica e do véu e a beleza idealizada do rosto respeitam os cânones da estatuária grega. (Figura 9.2) Ela usa uma coroa florida e, com uma das mãos parece arrancar um dos ramos desse ornamento. A outra mão ostenta uma bandeja com flores e frutos. A estátua é uma alegoria da Primavera, é similar à imagem

apresentada no Catálogo da Fábrica das Devezas e, (Figura 9.3) ambas se afastam das indicações de Ripa para a representação da Agricultura.

Iconografia como fonte de análise de obras artísticas

Segundo o “Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa”, o termo “iconografia”, cuja etimologia vem do grego *eikonographia*, foi inserido no vocabulário francês como *iconographie* em 1547, e é relativo ao estudo das representações figuradas, ou ainda, como um conjunto de ilustrações. No “Diccionario da Lingua Portuguesa” organizado pelo carioca Antonio de Moraes Silva e publicado em Lisboa em 1789, o verbete “iconografia” foi incluído na sexta edição, que data de 1858 (HOUAISS, 2001). Definida como substantivo feminino, a palavra “iconografia” identifica o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens tal como se apresentam nos quadros, gravuras, estampas, medalhas, efígies, retratos, estátuas e monumentos de qualquer espécie, sem levar em conta o valor estético que possam ter.

Émile Mâle, considerado como o maior medievalista da arte francesa (www.dictionnaireofarthists.org), se dedicou ao estudo da “iconografia” da Idade Média desenvolvida nas caixas murais das principais catedrais góticas da França, as “vastas sinfonias de pedra”, ou ainda, “as bíblias de pedra”, como definiu o célebre escritor Victor Hugo (HUGO, 2003, pp. 120 e 198). Nascido em 1862, Mâle graduou-se em literatura em 1886, pela *École Normale Supérieure* de Paris. Em 1898 publicou obra intitulada “*L’art religieux du XIIIe en France*”, resultante de mestrado concluído na Sorbonne. Ele cunhou o termo “iconografia” como a marca registrada de seu método de análise. Em 1906 publicou “*L’art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*”. Como o título revela, a publicação enfoca as pinturas, relevos e esculturas produzidas na época, cuja fonte de inspiração era o cristianismo medieval (MÂLE, 1908). Em 1916 Émile Mâle tornou-se catedrático de História da Arte na Sorbonne. Em 1948 publicou “*Notre Dame de Chartres*”. O historiador faleceu no ano de 1954, quatro anos depois foi publicada sua obra “*Les Saints Compagnons du Christ*”.



Figura 10: Na imagem à esquerda, 1: Fachada da Catedral de *Notre Dame* de Laon. Na imagem à direita, 2: Detalhe da imagem da Virgem com Jesus no colo, ladeada por dois anjos ajoelhados. **Fonte:** Fotos do autor, 2012.

Seguindo a análise descritiva da representação de imagens, nomeada como “iconografia” por Émile Mâle em 1898, arrolamos alguns íconos esculpidos em pedra agregados aos portais e às caixas murais de algumas catedrais góticas da França. A igreja de *Notre Dame* da cidade de Laon foi construída no alto de uma colina que dominava o núcleo medieval, (Figura 10.1) e substituiu um templo característico da estética românica erguido no ano de 1066, que após um incêndio restou arruinado. A construção gótica foi edificada entre os anos de 1112 e 1320 (MARTINET, 1989). Ao vislumbrarmos a fachada principal do monumento, destaca-se sobre a rosácea a figura da Virgem Maria com Jesus no colo, ladeada por dois anjos ajoelhados. (Figura 10.2) Todas as catedrais francesas elevadas durante o goticismo do medievo homenageiam a Virgem: *Notre Dame*. Os anjos formam a corte ou o séquito de Nossa Senhora. Acima deste grupo escultórico, salientam-se nas torres sineiras as figuras de grandes bois talhados na pedra, incomuns na arquitetura religiosa do período. (Figura 11.1) As estátuas remetem aos animais que, durante a construção carregaram os inúmeros blocos de pedra para o alto do morro. Extenuadas pelas viagens sucessivas e intermináveis, muitas dessas reses perderam a vida, razão que levou os construtores a homenageá-las nas torres do templo.



Figura 11: Na imagem à esquerda, 1: Detalhe de uma das torres da Catedral de *Notre Dame* de Laon. **Fonte:** Cartão Postal. Na imagem à direita, 2: Fachada da Catedral de *Notre Dame* de Chartres. **Fonte:** Foto do autor, 2012.

A torre norte da Catedral de *Notre Dame* de Chartres foi finalizada no ano de 1150. (Figura 11.2) Bem mais elaborada, a torre sul foi concluída dez anos depois, em 1160 (VILLETTE, 2010). Daí a diferença estilística entre as duas torres sineiras. Construídas no século XII e, peculiares ao gótico primitivo, na primeira ainda permanecem características da estética românica. Enquanto que, na segunda, se esboçam elementos do estilo lanceolado almejado pela *lodge*⁵ que ergueu a igreja (HAUSER, 1972). No tímpano do portal central destaca-se a figura de um Cristo entronizado, incrustada numa mandorla⁶, símbolo da imortalidade. (Figuras 12 e 13) A imagem esculpida segura com uma das mãos uma Bíblia, com a outra, ao mesmo tempo, anuncia o Juízo Final e abençoa os visitantes que entram no templo. Essa última mão entalhada está lacunar, faltam-lhe os dedos. Na sua origem, teria o polegar, o indicador e o médio eretos, e o anular e mínimo dobrados. Os dois dedos eretos – o indicador e o médio – apontam para o caráter humano e divino de Cristo

⁵ Segundo Arnold Hauser, a palavra inglesa define as organizações cooperativas de artistas e artesãos contratados para a construção das catedrais góticas. Estas eram lideradas por um administrador ou mestre de obras, que fornecia os materiais e os trabalhadores, e pelo mestre pedreiro ou arquiteto, responsável pelo plano artístico, que se encarregava da distribuição das tarefas e coordenava os trabalhos individuais.

⁶ Conforme o dicionário eletrônico Houaiss; 1. Figura geométrica em forma de amêndoa; 2. Na iconografia bizantina e românica, espécie de auréola de formato oval, símbolo de glória e apoteose, na qual se inserem, de corpo inteiro, as figuras de Cristo ou da Virgem em majestade.

(BAUMGARTEN, 2005). A imagem é circundada por outros íconos: um anjo, um leão, uma águia e um touro. São os símbolos que representam, respectivamente: São Mateus, São Marcos, São João e São Lucas⁷. Os quatro Evangelistas redigiram quatro diferentes textos do mesmo Evangelho, com a intenção de mostrar a divindade de Jesus e a Sua missão divina⁸.



Figura 12: Nas três imagens: Portais da Catedral de *Notre Dame* de Chartres. **Fonte:** Fotos do autor, 2012.

⁷ São Mateus é representado como um anjo porque inicia seu Evangelho com a genealogia de Cristo, sua origem e descendência humanas revelados em seu nascimento em Belém. São Marcos inicia seu Evangelho enfocando São João Batista, cuja voz clamou no deserto. É associado à figura de um leão que representa as feras dessa região inóspita, dimensão da força, realeza, poder e autoridade do filho de Deus. O elevado estilo do Evangelho de São João, que aborda a Divindade e o Mistério de Cristo, fez com que o jovem apóstolo fosse associado à figura de uma águia, que voa mais alto do que outras aves, e faz seu ninho nos cumes mais altos das montanhas. São Lucas dá início a seu Evangelho através de Zacarias, sacerdote que oferecia sacrifícios no Templo de Jerusalém. O touro é signo dos sacrifícios ofertados, dimensão da oferta a Deus. Disponível em: paroquiadefatimaphb.blogspot.com.br Acesso em: 19 maio 2014

⁸ São Mateus foi um dos apóstolos de Cristo e testemunhou vários acontecimentos incluídos na sua redação sobre o Mestre. O texto que escreveu em aramaico se perdeu, o que restou foi a tradução grega feita do original. Era um cobrador de impostos do Império Romano. Foi na casa de São Marcos que ocorreu a Última Ceia, seus pais eram seguidores de Jesus e ele teve uma convivência não muito próxima com Cristo. Para escrever seu Evangelho utilizou três fontes: suas lembranças, as lembranças de outros fiéis e documentos que circulavam na comunidade cristã. São João foi apóstolo e presenciou tudo que narrou sobre o Salvador. São Lucas foi um médico que se converteu ao cristianismo. Não conviveu com Jesus. Seu Evangelho é fruto do que lhe contou a Virgem Maria. Também utilizou testemunhos e documentos da época. Disponível em: www.rmesquita.com.br Acesso em: 19 maio 2014.

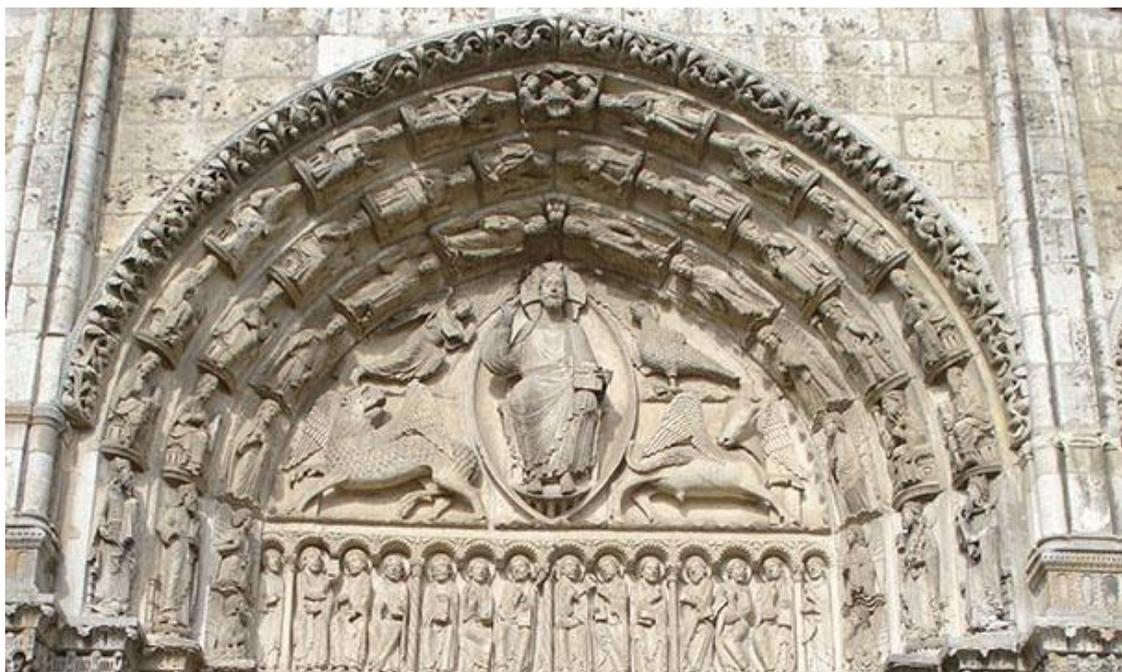


Figura 13: Detalhe dos relevos do tímpano do portal central da Catedral de *Notre Dame* de Chartres. **Fonte:** Foto do autor, 2012.

As dimensões dos relevos não são proporcionais, seguem uma hierarquia. A figura de Cristo é maior por sua importância. Por sua vez, os signos dos Evangelistas se adaptam à superfície do tímpano, o touro e o leão ocupam a parte inferior do espaço e são bem mais amplos do que as figuras do anjo e da águia, ajustadas ao suporte reduzido pelo fechamento do arco. Entronizado no interior da mandorla, Cristo sustém a Bíblia com as escrituras sagradas, que devem ser respeitadas pelos fiéis para alcançar o céu. A cabeça é coroada por uma auréola cruciforme. Símbolo do cristianismo, na cruz Jesus foi sacrificado, por essa razão somente a imagem de Cristo é adornada com esse tipo de halo (GIBSON, 2012). O entalhe do panejamento da túnica é rígido, organizado em sucessivos plissados de pouca espessura, mais decorativos do que naturais. Note-se o arranjo elaborado – em círculos – no braço elevado. A mão que se eleva indica o respeito aos mandamentos para a salvação eterna. Os Santos esculpido e adoçados às colunas laterais do portal seguem as mesmas peculiaridades, as estátuas são verticalizadas e apresentam posturas rígidas, os relevos entalhados na pedra são bastante artificiais. (Figura 12)

A construção da Catedral de *Notre Dame* de Paris teve início no ano de 1163, o término das obras data de 1345 (MAGI, 2008). (Figura 14) No tímpano do portal central se repete a imagem de Cristo entronizado. (Figura 15) Diferentemente dos relevos de

Chartres, o Cristo esculpido não se insere em uma mandorla e eleva os dois braços aos céus, cujas mãos estampam as chagas deixadas pelos pregos na crucificação. As mãos elevadas determinam a natureza e a função do Deus feudal: de comando, que ordenam o respeito aos mandamentos; de punição, que intimidam e punem os pecadores; de proteção, que abrigam os crentes (LE GOFF, 2010). A cada lado da figura de Cristo estão dispostos dois anjos, símbolos da bondade divina. Um deles segura uma cruz, ícone que representa a fé cristã. A outra imagem angelical carrega em uma das mãos uma lança, que evidencia a luta contra o mal. Com a outra sustém um cálice, que remete ao sangue e ao corpo de Jesus, ofertados aos apóstolos na Última Ceia. Na arte cristã os anjos surgem inúmeras vezes lutando contra o diabo e seus auxiliares demoníacos (GIBSON, 2012). Nas laterais do tímpano, complementando o grupo escultórico estão ajoelhadas duas figuras femininas. Uma delas usa uma coroa. As duas possuem auréolas. Arriscamos dizer que uma encarna a Virgem, coroada após sua Assunção aos céus. A outra é Santa Madalena. As duas estavam presentes na Crucificação. Madalena vislumbrou Jesus na Ressurreição.



Figura 14: Nas duas imagens: Fachada da Catedral de *Notre Dame* de Paris. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.



Figura 15: Detalhe dos relevos do portal central da Catedral de *Notre Dame* de Paris.
Fonte: Foto do autor, 2010.

O trono de Cristo se afirma sobre um casario medieval que representa a cidade de Paris. Na parte inferior do tímpano, dividida em duas áreas retangulares, as imagens esculpidas complementam o Juízo Final, tema explorado nesse portal. No retângulo inferior, representações dos mortos se erguem dos túmulos no dia do Juízo, são homens, mulheres e crianças, entre anjos que tocam trombetas. Alguns mortos usam coroas, diademas, capacetes e véus, índices de reis e rainhas, princesas e cavaleiros, soldados, vassallos e camponeses, iguais como réus nesse Julgamento. No retângulo superior se organizam dois séquitos: à direita de Cristo os merecedores do paraíso; à esquerda aqueles condenados ao inferno. No centro dos dois grupos se situam as figuras de um anjo e de um diabo auxiliado por entes demoníacos, que seguram uma balança em cujas bacias são medidas as virtudes e os pecados de cada alma. Eles reforçam a luta entre o bem e o mal. Em cada área esculpida, as formas são proporcionais, as posturas e gestos são entalhados com naturalidade, os panejamentos são ricos nos drapeados e plissados. Alguns – dentre os que ganharam os céus – se voltam para a figura de Jesus, como em adoração e agradecimento. Os destinados a queimar no fogo eterno marcham cabisbaixos, com expressões de arrependimento e terror.

As pequenas esculturas das arquivoltas do arco ogival repetem esses símbolos, são Santos, anjos e doutores da Igreja, entre grifos diabólicos. Interessante destacar que, cada uma dessas estatuetas é diferente das demais: na postura das mãos; nos gestos que assumem; nos atributos que carregam; nos panejamentos; nas expressões faciais. Pela qualidade escultórica, vemos que a estatuária da *Notre Dame* de Paris evoluiu plasticamente, se a compararmos com as ornamentações do portal central da *Notre Dame* de Chartres, consagrada em 1260 (VILLETTE, 2010), 85 anos antes da finalização da Catedral da capital francesa, cujas obras findaram, como já dito, no ano de 1345. Mesmo que analfabetos, o fiéis que visualizassem as decorações dos portais dos dois templos entenderiam as mensagens cinzeladas na pedra: a luta entre o bem e o mal e, o triunfo do cristianismo na figura onipotente de Jesus. Com isso, a Igreja indicava o caminho a ser trilhado pelos cristãos, e atemorizava o espírito dos crentes.



Figura 16: Na imagem à esquerda, 1: Fachada da Escola de Agronomia Eliseu Maciel. Na imagem à direita, 2: Detalhes dos estuques em relevo do frontão. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.

Em Pelotas, a antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel foi edificada entre os anos de 1881 e 1883, com projeto elaborado pelo construtor de origem francesa Dominique Pineau. (Figura 16.1) Desde o ano de 1878, Pineau residia na cidade vizinha de Rio Grande, onde trabalhava como engenheiro da Câmara Municipal (SANTOS, 2007). Destaca-se na fachada da Escola o pórtico sustentado por colunas coríntias e arrematado por frontão grego. No tímpano do frontão estão distribuídos vários ícones moldados em estuque. (Figura 16.2) São instrumentos de desenho – compassos, régulas e transferidores – uma âncora, um globo terrestre, um fragmento de capitel compósito e, uma cartela com a inscrição em latim *Fiat Lux*, traduzida para o português como: Faça-se a Luz. No alto do frontão, um mascarão representa uma cabeça feminina ornada por

espécies de raios que dela divergem. Como já foram identificados nos parágrafos anteriores: a âncora simboliza o comércio; o globo terrestre indica o conhecimento; os instrumentos de desenho e o capitel coríntio estão associados às artes e à arquitetura; o mascarão alude à luz da sabedoria e reforça a inscrição da cartela. Todos os ornatos estão relacionados ao positivismo de Auguste Comte e, remetem à vitória da educação e da cultura sobre o espírito dos jovens estudantes.

Iconografia/Iconologia como etapas de um processo de leitura de obras

Os termos “iconografia” e “iconologia” foram usados no século XX por outro teórico da arte, o alemão Erwin Panofsky. Os dois conceitos indicam etapas diferenciadas para a leitura de obras figurativas: “se o sufixo ‘grafia’ denota algo descritivo, assim também o sufixo ‘logia’ – derivado de logos, que quer dizer ‘pensamento’, ‘razão’ – denota algo interpretativo” (PANOFSKY, 2001, p. 54). A análise de Panofsky foi desenvolvida na obra “*Meaning in the Visual Arts*”, publicada em Londres em 1955. O exemplar que estudamos foi lançado no Brasil em 2001, com o título “Significado nas Artes Visuais”. O método é dividido em três etapas. A primeira aborda o tema primário ou, o mundo dos motivos. Quando o leitor/espectador efetua a descrição “pré-iconográfica”, na qual são identificadas as figuras e os objetos representados na narrativa pictórica ou escultórica, que normalmente estão envolvidos em um acontecimento ou ação. Por exemplo, as representações de um homem e de um lobo, que se confrontam numa paisagem ou num aposento. O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível, que Panofsky define como fatual.

Segundo Erwin Panofsky, as figuras antropomórficas ou de animais, os objetos e os atos/fatos identificados produzirão no espectador uma reação por empatia⁹. Posto que, nessa fase inicial, percebem-se também peculiaridades da composição pictórica ou escultórica, que vão para além das cores, linhas, volumes e texturas que compõem o mundo da visão. As formas visíveis são, muitas vezes, já conhecidas do leitor através de experiências vivenciadas. Por exemplo, as posturas e as expressões das imagens revelam tristeza ou alegria, indiferença ou hostilidade, apatia ou luta. As paisagens podem ser inóspitas ou verdejantes. Os ambientes sugerem riqueza ou pobreza. Essas

⁹ Segundo o dicionário Houaiss, a faculdade de compreender emocionalmente um objeto (uma pintura ou escultura).

nuanças psicológicas exigem certa sensibilidade, que Panofsky nomeia como expressional. Os dois significados – fatural e expressional – se complementam, constituem os sentidos primários ou naturais que ultrapassam os limites da percepção puramente formal, introduzem o espectador na esfera do tema ou da mensagem da obra.

A segunda etapa é nomeada como “análise iconográfica”, que enfoca o tema secundário ou convencional, o mundo das imagens, estórias e alegorias – com seus atributos. Remete à “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” (PANOFSKY, 2001, p. 65). Para decifrar esses códigos, das representações de estórias e alegorias, é necessário que o espectador/leitor recorra a outras áreas do conhecimento, que estão além da criação artística analisada. Tomando como exemplo o que já foi escrito nas páginas anteriores deste texto: Como entender que a figura de um leão representa São Marcos? Que os instrumentos de desenho e um capitel coríntio aludem às artes e à arquitetura? Os índices expressos através da arte levam o leitor a buscar fundamentação na mitologia greco-romana, na Bíblia ou nos ensinamentos de outras religiões, na história geral da humanidade, no conhecimento dos costumes e das tradições culturais de uma determinada civilização. Pois são esses os temas explorados nas obras figurativas.

Muitas vezes em sala de aula, esboçamos desenhos rápidos sobre a lousa para exemplificar essa questão aos alunos. (Figura 17.1) Traçamos, de forma simplificada, uma paisagem e duas figuras humanas ajoelhadas ao lado de uma cruz, e uma terceira crucificada. Ao perguntarmos o que representa o desenho efetuado, rapidamente os alunos respondem que é a Crucificação de Cristo. Rebatemos a resposta com uma nova pergunta: Isso está escrito na obra? É claro que não! São os conhecimentos que os estudantes têm do catolicismo que os levam a uma interpretação imediata daquilo que foi esboçado. Se invertermos a posição da cruz, o desenho remete a outro evento da Igreja, a Crucificação de São Pedro que, não se achando no mesmo patamar de Jesus, solicitou aos soldados romanos ser sacrificado de cabeça para baixo. (Figura 17.2) Segundo Panofsky, a descoberta e a interpretação dos íconos simbólicos – que, por vezes, “são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar” (Ibid, p. 53) – são os objetos da “iconologia”, em oposição ao processo descritivo determinado como “iconografia”.



Figura 17: Na imagem à esquerda, 1: Desenho do autor. Na imagem à direita, 2: A Crucificação de São Pedro, Guido Reni, 1602. **Fonte:** BRUSCHINI, Enrico. **Obras Maestras del Vaticano.** Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2004. p. 22.

A “interpretação iconológica” é a terceira fase do método de Panofsky, refere-se ao significado intrínseco ou de conteúdo das obras e constitui o mundo dos valores simbólicos. É condicionada pela intuição sintética, pela familiaridade com as tendências da mente humana. Trata da história dos sintomas culturais ou simbologias, “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos” (Ibid., p. 65). Essa última fase exige algo mais do que a familiaridade com as conceituações e temáticas encontradas em fontes literárias, que fundamentam a “análise iconográfica”. É quando o espectador/leitor ou historiador da arte buscam contextualizar as obras, em relação ao meio em que foram produzidas. Quando tentamos interpretar a razão de um artista representar um motivo, e não outro. Quando procuramos decifrar a repetição de um determinado tema em um período específico, em detrimento de outras temáticas. Relacionando a obra investigada com as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do artista, do momento histórico que o mesmo presenciou ou do país onde viveu.



Figura 18: A *Estancia de la Signatura*, no antigo Palácio do Vaticano. As decorações em *tromp l'oeil*, e os afrescos: O Parnaso e A Escola de Atenas. **Fonte:** BRUSCHINI, Enrico. **Obras Maestras del Vaticano**. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2004. pp. 68 e 69.

Para exemplificar a metodologia de Erwin Panofsky escolhemos a obra intitulada A Escola de Atenas, executada pelo pintor renascentista Rafael Sanzio da Urbino (VASARI, 2011). Trata-se de um afresco desenvolvido pelo artista e finalizado entre os anos de 1510 e 1511 (BECKETT, 1997). Dentre outras, a pintura mural decora a *Estancia de la Signatura*, no antigo palácio do Vaticano, em Roma. (Figura 18) O magnífico ambiente serviu como estúdio e biblioteca do Papa Júlio II. Posteriormente, foi convertido em sede do tribunal da *Signatura Gratie et iustitiae* (BRUSCHINI, 2004), que se ocupava dos procedimentos legais da Igreja: os diferentes tratados políticos com outros chefes de Estado; os contratos firmados com artistas para a criação de obras e a elevação de monumentos; os atos de concessão de perdão. Todos os afrescos das quatro paredes – A Expulsão de Heliodoro do Templo de Jerusalém, A Disputa do Sagrado Sacramento, O Parnaso, A Escola de Atenas – e da abóboda da sala foram executados por Rafael, que tinha apenas 25 anos quando foi contratado por Júlio II para a realização das decorações pictóricas. As pinturas monocromáticas em *tromp l'oeil*¹⁰ das superfícies murais inferiores foram realizadas pelo artista Perino de Vaga.

¹⁰ Expressão francesa que é traduzida por engano de olhos, que indica as pinturas nas quais os artistas imitam diferentes mármore, ou nas quais simulam a perspectiva onde ela na realidade não existe. Neste caso, as caprichosas decorações de Perino Vaga falsificam com maestria relevos e esculturas.

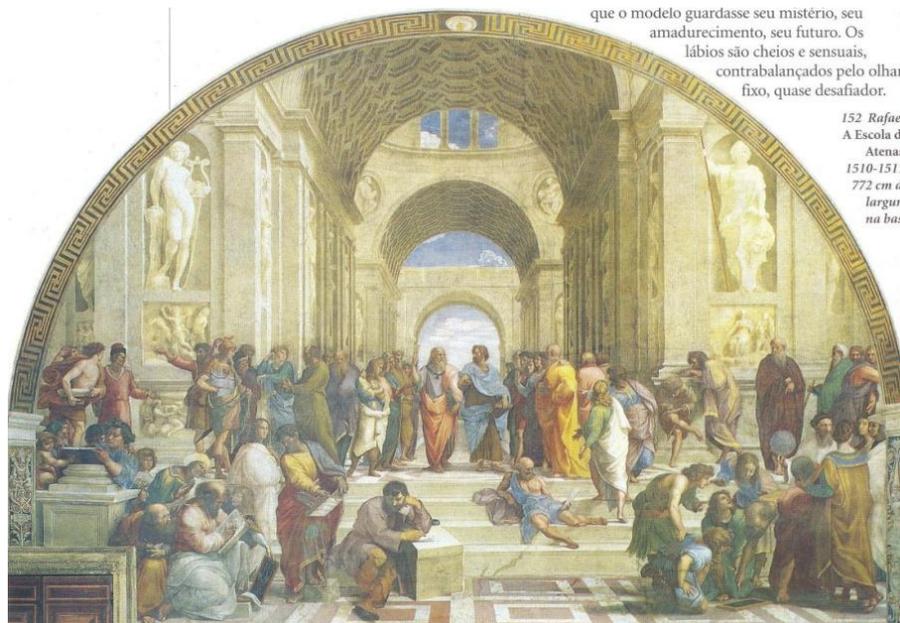


Figura 19: O afresco A Escola de Atenas, de Rafael Sanzio da Urbino. **Fonte:** BECKETT, Wendy. **História da pintura.** São Paulo: Ática, 1997. p. 128.

Seguindo o procedimento de Panofsky, na “leitura pré-iconográfica” podemos descrever que a obra apresenta uma quantidade de figuras masculinas – jovens e anciãos – no interior do que parece ser a nave central de um templo, cujo teto em abóboda é decorado em caixotões. O ambiente é rico, as paredes são ornadas com relevos e apresentam nichos, nos quais estão inseridas grandes estátuas. No primeiro plano, o chão é revestido de placas de mármore formando um mosaico, quatro degraus levam a um patamar superior. Na parte central, a nave se eleva através de arcos pendentes que estruturam um tambor. Podemos imaginar uma cúpula que cobre esse fragmento do espaço representado. No fundo, um arco pleno se abre para o exterior e deixa a mostra o céu.

No primeiro plano, as personagens estão agrupadas a cada lado da representação. No plano seguinte e mais elevado estão distribuídos outros grupos. Algumas figuras caminham no interior da nave, outras penetram no espaço pelas laterais. Os retratados confabulam entre si, alguns gesticulam feericamente. Uns estão sentados sobre o chão, outros estão postados em pé, muitos estão curvados e se debruçam sobre os demais. Livros, globos, instrumentos de desenho, papiros e pequenas lousas são carregados e usados pelos indivíduos explorados na cena. Uns escrevem sobre os livros e lousas, outros parecem copiar o que os primeiros registram. São os mestres e discípulos da Escola de Atenas, cuja maior parte veste túnicas e mantos típicos da Antiguidade.

Alguns lêem ou mostram-se absortos em suas reflexões, muitos trocam informações ou ensinamentos. Advinha-se o burburinho de sons emitidos pelas vozes acaloradas durante as discussões.



Figura 20: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria de Sócrates. Na imagem à direita, 2: Alegoria de Platão e Aristóteles. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.

Na “análise iconográfica” especulamos sobre alguns dos personagens retratados no afresco. Segundo Giorgio Vasari (2001, p. 499), a cena criada por Rafael concilia os teólogos, a filosofia e a astrologia com a teologia, na qual figuram “os sábios do mundo”, que gravam “caracteres em tábuas que enviam aos Evangelistas”. No centro do afresco estão pintadas as personificações de Platão e Aristóteles. (Figura 20.2) Platão carrega em uma das mãos o *Timeu*, obra que remete a *Gênesis* dos gregos, com a outra aponta para os céus indicando o mundo das ideias. Segundo a filosofia platônica, o mundo e todas as coisas que nele vivem provêm de uma inteligência que tudo criou com racionalidade¹¹. Ao seu lado, Aristóteles segura com uma das mãos um volume da *Ética*, a outra mão aponta para o chão (a terra), índice de todo o saber humano. A lógica aristotélica enfoca as essências imutáveis e a razão última das coisas¹². Os dois filósofos são cercados por um grupo de alunos.

Do lado esquerdo da obra, um personagem vestido com uma túnica verde movimentava nervosamente as mãos. É Sócrates (BRUSCHINI, 2004), que enumera com os dedos suas deduções. (Figura 20.1) O mais velho dos três filósofos foi mestre de Platão, do qual foi discípulo Aristóteles. Sócrates interpelava os transeuntes em praça

¹¹ Disponível em: felipepimenta.com/2013/resumo-da-filosofia-de-platao-teoria-das-ideias-mundo-sensível-epsicologia/ Acesso em: 25 maio 2014

¹² Disponível em: www.pucsp.br/pos/cesima/shenberg/alunos/paulosergio/filosofia.html Acesso em: 25 maio 2014.

pública e discutia os mais diversos assuntos, com isso criou a dialética¹³. A filosofia socrática estava a serviço do conhecimento do homem e da sua vida moral, buscada no interior das pessoas. O pensador não escreveu sobre o que discursou, pois acreditava na superioridade da fala sobre as palavras escritas. Seus discípulos redigiram seus ensinamentos, sobretudo, Platão. O que justifica os gestos enfáticos das mãos de Sócrates na pintura de Rafael. Ao redor da figura do velho sábio estão representados os estudantes, um deles estende a mão para outros que se aproximam do grupo, como que solicitando um suporte para redigir o tema em discussão.

À direita, no primeiro plano está personificado Euclides, criador da geometria euclidiana. (Figura 21.1) Vestido com uma túnica vermelha, ele está curvado e traça com um compasso um desenho sobre a lousa. Discípulos estão postados ao redor do mestre, uns ajoelhados outros inclinados, observando com curiosidade o exemplo esboçado. Um dos jovens “de formosa beleza e com os braços abertos de admiração, retrata Frederico II, Duque de Mântua, que então estava em Roma” (VASARI, 2011, p. 500). Ao lado desse grupo se encontram os filósofos astrônomos. Ptolomeu está representado de costas, veste um manto amarelo e ostenta o globo terrestre. O sábio nasceu no Egito e, na Antiguidade atuou na Grécia nas áreas da geografia, da matemática e da astronomia. Criou o astrolábio¹⁴ e acreditava no sistema geocêntrico, no qual a terra permanecia imóvel e giravam em torno dela os astros e as estrelas. Sua teoria só foi contestada na Renascença, por Nicolau Copérnico¹⁵.



Figura 21: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria de Euclides. Na imagem à direita, 2: Alegoria de Diógenes. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.

¹³ Disponível em: filosofnet.wordpress.com/2011/07/14/socrates-a-filosofia-como-conhecimentde-si-mesmo/ Acesso em: 25 maio 2014

¹⁴ Instrumento para calcular a altura de um corpo celeste acima da linha do horizonte.

¹⁵ Disponível em: www.e-bibliografias.net/claudio_ptomeu/ Acesso em: 26 maio 2014.

Ainda nesse mesmo grupo, em frente de Ptolomeu está Zaratustra, ou Zoroastro para os gregos, que eleva com uma das mãos o globo celeste. O profeta ou mago, por meio da astrologia desenvolveu o zoroastrismo, que predominou como religião do Império Persa até a invasão dos povos muçulmanos. A antiga crença pregava a interpretação dualista do mundo – dividido entre as forças do bem e do mal. Também afirmava a existência de um deus supremo, criador de todas as coisas. Atrás de Zoroastro, um velho com longa barba e um manto de cor verde entra no espaço representado. Ele se apoia em uma bengala. É a personificação do grego Demócrito, que escreveu sobre a filosofia, a ética e a música (VASARI, 2011). O filósofo acreditava que todos os elementos são compostos de átomos. Enquanto os corpos perecem, os átomos são eternos. Pregava que a felicidade deveria ser procurada na moderação dos desejos e, no reconhecimento da alma sobre o corpo¹⁶.

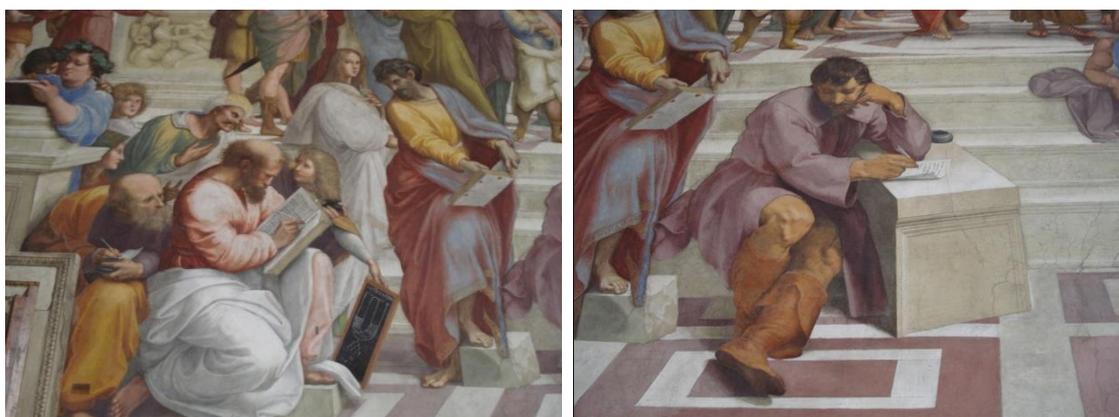


Figura 22: Na imagem à esquerda, 1: Alegoria de São Mateus. Na imagem à direita, 2: Alegoria de Heráclito. **Fonte:** Fotos do autor, 2010.

No centro do primeiro plano, sentada sobre os degraus e semi-desnuda, está representada a figura de Diógenes. (Figura 21.2) O filósofo andava durante os dias com uma lanterna, a procurar um homem íntegro que vivesse às margens das convenções sociais. Acreditava que a vida ofertava tudo de maneira simples para tornar um indivíduo feliz. Para isso, o homem deveria descobrir sua natureza interior. Postura, dinheiro, nobreza, luxo e conforto deveriam ser descartados. A filosofia, a música, a física, a matemática e a astronomia eram formuladoras de conceitos inúteis. O que importava era o comportamento simples, ligado à natureza. Por essa razão, vivia na extrema miséria, vestia somente uma simples túnica e carregava sempre um manto, com o qual se cobria para dormir ao relento. Banhava-se nos rios e fazia suas necessidades

¹⁶ Disponível em: pensador.uol.com.br/ Acesso em: 26 maio 2014

físicas pelas ruas. Levava também consigo uma taça ou pote, para as refeições que pedia de porta em porta¹⁷. Daí a taça pintada por Rafael junto à figura.

Ainda no primeiro plano, à esquerda de Diógenes está Heráclito, também sentado sobre um dos degraus e apoiado em uma pedra onde distribuiu algumas folhas de papel, nas quais escreve¹⁸. (Figura 22.2) Segundo o pensador, a origem do mundo está no fogo e, na natureza tudo é movimento, tudo se transforma e depende de seu oposto. Com exceção do tempo, que permanece sempre igual – imutável¹⁹. Ao lado deste último está Pitágoras, o filósofo autor do teorema matemático. Representado em pé, com uma perna apoia um livro no qual indica suas formulações. Enquanto que, São Mateus está sentado na “boca da cena”, (Figura 22.1) ele “extraí das tábuas as figuras e os caracteres que lhe são mostrados por um anjo e os transcreve em um livro”. Atrás dele, outras figuras atentas se inclinam sobre o Evangelista. Um velho com um papel sobre os joelhos copia o que São Mateus escreve. Na postura incômoda em que se encontra “parece torcer a mandíbula e franzir a testa”, à medida que manipula a pena (VASARI, 2011, p. 500).

Identificados os principais personagens pintados no afresco, encetamos a terceira e última fase do método de Panofsky, a “interpretação iconológica”. Inicialmente, ressaltamos que o retrato de Leonardo da Vinci encarna a figura de Platão, Heráclito retrata Michelangelo Buonarroti, Euclides exhibe as feições do arquiteto Donato di Bramante, conterrâneo e amigo de Rafael, que por solicitação do Papa Júlio II projetou a Catedral de São Pedro, iniciada em Roma no ano de 1506 (BRUSCHINI, 2004). O próprio Rafael se autorretratou no canto direito da obra, entre os filósofos astrônomos. Ao mesmo tempo, o local concebido não é o interior de um templo grego, no qual deveriam estar ambientados os mestres e discípulos da Antiguidade, mas sim a nave central da Catedral de São Pedro, que Rafael visualizara no projeto de Bramante. Ou seja, para pintar A Escola de Atenas, o artista mesclou os filósofos da Grécia antiga aos sábios da Renascença, inseridos num ambiente que, na época, era característico da arquitetura renascentista. Sabemos que, durante o período, os grandes mestres da arte

¹⁷ Disponível em: www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=30 Acesso em: 26 maio 2014

¹⁸ Em nota de rodapé, na página 499 do livro *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vasari, Fabrizio Guidi explica que a figura de Heráclito foi acrescentada após a obra ter sido finalizada por Rafael. A personificação do filósofo não está presente no cartão do desenho da Escola de Atenas, que se encontra na Pinacoteca Ambrosiana de Milão.

¹⁹ Disponível em: www.lia.ufc.br/~rudini/ufla/filos/heraclito.htm Acesso em: 29 maio 2014

estavam conscientes de que recuperavam todo um saber que havia alcançado o classicismo greco-romano, em parte esquecido durante a “Idade das Trevas”.

Como teorizou o tratadista da arquitetura Leon Battista Alberti: Não simplesmente copiar a arte dos gregos ou dos romanos. Mas, quem sabe, suplantá-las (ALBERTI, 1991). Daí a denominação que adotaram os renascentistas italianos. O “*trecento*”, o “*quattrocento*” e o “*cincoecento*” se caracterizaram como os séculos dos números e das grandes descobertas, do surgimento dos bancos, das contas bancárias e dos talões de cheque. Da invenção da bússola, da pólvora e dos relógios de parede. Dos descobrimentos da América e do Brasil. No campo das artes, surgiu a perspectiva linear para a representação realista das coisas do mundo. Desenvolvida pelo arquiteto Filippo Brunelleschi como elemento de projeto arquitetônico, a perspectiva linear se opunha “ao modo puramente simbólico ou decorativo de representação” (BECKETT, 1997, p. 88). Alberti foi um dos primeiros a estabelecer uma fórmula de perspectiva que pudesse ser aplicada às pinturas bidimensionais (Ibid), que empolgou os artistas da época e, resultou em estudos minuciosos para a exploração da terceira dimensão, onde na realidade ela não existe. A perspectiva linear foi cuidadosamente explorada no afresco de Rafael, no qual todas as linhas traçadas convergem para um ponto de fuga situado entre as figuras de Platão/Leonardo e Aristóteles.

Leonardo da Vinci – o mais velho dos artistas representado no afresco de Rafael – se dizia mais inventor do que propriamente pintor, preconizou as invenções do avião e do helicóptero, do escafandro e do submarino. Em Florença, foi protegido e incentivado por Lorenzo de Médici, para quem executou diferentes trabalhos, desde o projeto do jardim dos Médici na *Piazza* de São Marco, às pinturas da capela da *Signoria* (LEMOS e CARNEVALE, 2012). Para o Duque de Milão, Ludovico Sforza, criou máquinas de guerra, dentre essas um carro que lançava diferentes projéteis sobre os inimigos, que se assemelhava às metralhadoras ou aos tanques atuais de guerra. Para François I, na França, projetou para o Castelo de Chambord duas escadarias em caracol que se entrelaçam e se desenvolvem de maneira independente, iluminadas por uma torre lanterna de mármore e vidro. Dessa forma, os indivíduos que circulam em uma das escadas, jamais se encontram ou cruzam com aqueles que utilizam a outra. Dissecou cadáveres, com o objetivo de entender o corpo humano – os sistemas esquelético, muscular, cardiovascular, nervoso, respiratório, digestório, urogenital, e a embriologia.

A dissecação de cadáveres de condenados à morte ou de indigentes também foi procedimento de Michelangelo Buonarroti, bem mais moço e rival ferrenho de Leonardo da Vinci. Os dois praticavam as decomposições dos corpos à noite, em salas reservadas dos hospitais da época. As atividades – macabras ou mórbidas – eram realizadas às escondidas. Para tanto, os dois artistas presenteavam – com pinturas de santos ou esculturas de crucifixos – às ordens religiosas que mantinham as casas de saúde, para que não fossem denunciados, julgados pela Santa Inquisição e, mortos como bruxos nas fogueiras. Mais do que o conhecimento interior do corpo humano, Michelangelo buscava identificar a ossatura, as carnes, os músculos e as veias dos mortos, para depois poder representá-los com maior veracidade em suas estátuas. Nos dois casos, o processo metodológico revela o espírito científico da arte da Renascença. Natural então que Rafael da Urbino tenha representado no seu afresco as figuras destes grandes mestres que admirava. Mais velho e já ambientado em Roma, Donato di Bramante – “por ter algum parentesco com o pintor e ser da mesma terra” – indicou o jovem a Júlio II (VASARI, 2011, p. 499). Com a morte de Bramante, como arquiteto Rafael assumiu a construção da Catedral de São Pedro, contratado em 1513 pelo Papa Leão X (BRUSCHINI, 2004).

Quando da sua primeira estadia em Florença, entre os anos de 1504 e 1508, Leonardo e Michelangelo estavam trabalhando na cidade. Rafael – que tinha apenas vinte e um anos – adotou novos métodos e técnicas, influenciado pelas obras que conheceu de Da Vinci (BECKETT, 1997). A pintura mural A Escola de Atenas foi iniciada em 1508, no mesmo ano Michelangelo Buonarroti deu início aos afrescos do teto da Capela Sistina. Michelangelo – que se dizia, sobretudo, escultor – foi coagido por Júlio II para realizar a obra (BRUSCHINI, 2004). Com certeza Rafael Sanzio teve oportunidade de apreciar as pinturas de Michelangelo, posto que os dois trabalhavam para o mesmo mecenas no grande complexo do antigo palácio do Vaticano. Por um lado, a admiração de Rafael pelos artistas mais velhos justifica os grandes mestres encarnarem na obra os filósofos da Grécia antiga. Ao mesmo tempo, revela o orgulho do jovem pintor de se autorretratar ao lado de seus contemporâneos.

Por outro lado, os dois afrescos – do teto da Capela Sistina e de uma das paredes da Sala das Assinaturas – indicam o interesse do Pontífice de contratar os dois artistas, cujas obras o surpreendiam e o maravilhavam, com o objetivo de materializar a grandeza, a riqueza e o poder da Igreja através das criações desenvolvidas. E ainda, por

meio da escolha dos temas específicos encomendados a Rafael para serem executados na *Estancia de la Signatura* – A Expulsão de Heliodoro do Templo de Jerusalém, A Disputa do Sagrado Sacramento, O Parnaso, A Escola de Atenas –, que a um só tempo, reúnem as imagens dos santos e dos grandes poetas e pensadores da Antiguidade, e mesclam os conhecimentos das áreas das ciências e da filosofia com a teologia. Com isso, o Papa Júlio II divulgava as bases da religião católica e a glória da Igreja Romana.



Figura 23: Na imagem à esquerda, 1: Visão geral do chafariz das Nereidas. Na imagem à direita, 2: Detalhe do pedestal da fonte, das bacias e conchas, das sereias e gárgulas pisciformes. **Fonte:** Fotos do autor, 2011.

Finalizando e, usando do método de Panofsky, nos voltamos para a análise de um exemplar pelotense. Com o objetivo de dotar de água potável a zona central da cidade de Pelotas, a antiga *Companhia Hydraulica* adquiriu e instalou no centro urbano da cidade um reservatório e quatro chafarizes de ferro fundido, entre os anos de 1873 e 1876 (SANTOS, 2007). Esses equipamentos foram importados dos países industrializados europeus – o reservatório é proveniente da Escócia (XAVIER, 2006), as fontes foram criadas nos ateliês de fundição da fábrica de Antoine Durenne (ALVES, 2004), localizada na região francesa da Champagne. Dentre os chafarizes franceses destacamos a chamada Fonte das Nereidas, implantada no centro da atual Praça Coronel Pedro Osório em 1873. (Figura 23.1) A denominação da fonte alude às belíssimas Nereides, filhas de Nereu e netas de Poseidon na mitologia grega, que auxiliavam os marinheiros perdidos nas tempestades (KURY, 2003). O pedestal é composto de pilastras curvas, cujas superfícies são ornadas com escamas, decorações florais, cachos de uvas, volutas, cabeças e patas de leões, onde estão dispostas musas e ninfas, bacias em forma de conchas ladeadas por sereias ou sustentadas por *putti* e gárgulas pisciformes, que se relacionam com as águas dos oceanos, rios e lagos. (Figura 23.2)

No alto do chafariz, uma ninfa em pé tem o corpo envolto por um manto que lhe cobre os ombros e cai em drapejados espiralados, escondendo o sexo e enrolando-se em um dos pés da divindade. O outro pé se apoia em um jarro entornado, que garante o contraposto da composição. Ela carrega uma cornucópia da abundância ornamentada com flores e de onde brota o jato de água. No entorno do interior do tanque, complementam a fonte as figuras de quatro cavalos fantásticos, com patas transformadas em nadadeiras de peixes, que parecem emergir do fundo para cavalgar na superfície da água. (Figura 24) Os cavalos marinhos são montados por quatro graciosas ninfas, cujos corpos nus em sinuoso movimento estão envoltos em véus esvoaçantes. Elas carregam novas cornucópias com flores e frutas, das quais esguicham novos jatos de água. Como no manual de Cesare Ripa, as cornucópias indicam a fortuna e a abundância alcançadas por meio do trabalho humano sobre a terra, à agricultura e ao comércio. Explorando a beleza, a sensualidade e o erotismo, as formas estão ligadas à função desse elemento urbano e os ornamentos – que remetem ao classicismo, ao barroco e ao *art nouveau* – se associam à estrutura de ferro fundido (TREBOR, 2000).



Figura 24: Nas duas imagens: Detalhes dos cavalos marinhos montados por ninfas, no chafariz das Nereidas. **Fonte:** Fotos do autor, 2011.

As chamadas fontes *d'art*²⁰, chafarizes, estátuas e decorações fundidos em ferro e destinados para espaços públicos foram moda na Europa do século XIX, somaram-se ao ecletismo historicista arquitetônico e resultaram da associação da produção industrial e da criação artística. As fontes *d'art* foram produzidas em série, a partir de 1830, nos Departamentos do Marne e de Haute-Marne, nas cidades de Vitry-le-François, Saint-Dizier e Bar-le-Duc, onde se instalaram as fábricas Val d'Osne, Durenne, Capitain-Geny e Dommartin. Segundo Alif Trebor (Op. cit., 2000), essa produção celebrou

²⁰ Disponível em: <http://www.easylines.com.br/francis/fontrio/p1po.htm> Acesso em: 17 julho 2005.

grandes escultores e milhares de ornamentos foram exportados para diferentes países do mundo. Salientou o pesquisador que os escultores executavam os projetos em gesso, que depois eram produzidos em tamanhos diversos graças ao uso do pantógrafo²¹, inventado por Achille Colas em 1836. O historiador francês François Loyer registrou (LOYER, 1983), que os objetos em ferro fundido surgiram como materiais extraordinários para as ornamentações exteriores, dado que regularmente pintados apresentam grande resistência às intempéries, por não serem permeáveis à umidade ou às águas.

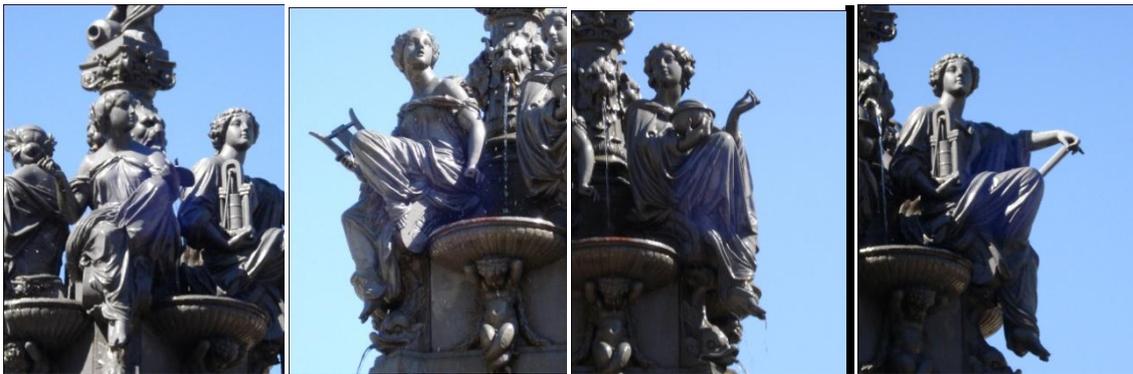


Figura 25: Da esquerda para a direita: 1. Alegoria das Artes Plásticas. 2. Alegoria da Música. 3. Alegoria do Conhecimento. 4. Alegoria da Indústria. **Fonte:** Fotos do autor, 2011.

Na estrutura do chafariz das Nereidas, quatro musas estão sentadas sobre consolos e ostentam seus atributos. (Figura 25) Uma delas porta uma paleta e representa as artes plásticas; outra carrega uma lira e alude à música; uma terceira exhibe um globo com anéis e está associada às ciências; a última leva em uma das mãos uma engenho e na outra um martelo, significando a indústria. Estas alegorias moldadas em ferro fundido estão ligadas à doutrina positivista do francês Auguste Comte, ao ecletismo historicista, à modernização e à modernidade peculiares a *belle époque*. Apontava a filosofia *comptéana*, que por meio das ciências, das artes liberais, da indústria e do comércio a humanidade alcançaria a ordem e o progresso. Os novos materiais e técnicas advindos da industrialização propiciaram aos arquitetos e artífices da estética arquitetônica historicista eclética dar asas à imaginação e buscar nos estilos de culturas remotas ou recentes e de diferentes lugares, os estilemas com os quais criaram suas composições.

²¹ O pantógrafo é um instrumento destinado a copiar mecanicamente desenhos e esculturas, em escala reduzida ou ampliada.

Conclusão:

Nesse artigo, buscamos evidenciar como os conceitos dos termos “alegoria”, “iconografia” e “iconologia” se transformaram no mundo ocidental com o passar do tempo – relacionados com a representação, com a identificação ou com a interpretação de figuras e símbolos organizados em narrativas pictóricas ou escultóricas. No final da Renascença, o verbete “iconologia” indicava um sistema de regras para a composição de alegorias associadas às estações do ano, aos continentes do mundo, às divindades e lendas da mitologia greco-romana. Como é exemplo o manual do teórico renascentista italiano Cesare Ripa, publicado em Roma no ano de 1593. Na época, os diferentes inventários elaborados incluíam interpretações e criações próprias dos autores/artistas, e ampliaram o repertório simbólico dessas concepções e de seus atributos. Até o princípio do século XIX, essas publicações destinavam-se aos produtores de imagens de todo o tipo.

No final do século XIX, o historiador francês Émile Mâle cunhou o termo “iconografia” como método de estudo descritivo das representações visuais. Esse processo objetivava a identificação dos ícones, dos símbolos e das narrativas imagéticas das vidas e dos martírios dos santos da Igreja, talhados na pedra em esculturas e relevos que ornamentam as catedrais góticas da França. A metodologia empregada por Mâle foi publicada em 1898, com o título “*L’art religieux du XIIIe en France*”. Mais do que um estilo, o gótico foi considerado como um “sistema construtivo” pelo arquiteto e teórico da restauração Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Segundo Viollet, “nesta arquitetura cada elemento foi proporcionado em relação ao monumento para o qual foi composto” (DOURADO, 1996, p. 20). Parodiando Victor Hugo, nos “vastos livros de pedra” todos os artifícios da construção são determinantes para harmonizar as tensões entre as partes e dar equilíbrio ao conjunto total do edifício. Dessa maneira, os contrafortes, os arbotantes, os arcos ogivais, os pilares e as colunas, as nervuras e os colunelos, os pináculos e as flechas, as gárgulas, os nichos e os oratórios cumpriam funções específicas.

Segundo Erwin Panofsky (1991), as catedrais góticas se desenvolveram em paralelo à escolástica, o pensamento cristão que norteou a cultura da Idade Média, baseado na tentativa de conciliação entre um ideal de racionalidade corporificado na tradição grega do *platonismo* e do *aristotelismo*, e a experiência de contato direto com a

verdade religiosa, tal como a concebeu a fé cristã. O que, por um lado, explica a monumentalidade das igrejas, que expressam a pequenez do homem frente à grandiosidade de Deus. Por outro, o tamanho descomunal dos templos e as riquíssimas soluções construtivas e ornamentais estavam atrelados à economia desenvolvida das populações citadinas, e à organização competente das *lodges*. Destacavam a rivalidade entre as cidades francesas em exhibir um monumento majestoso que homenageava Nossa Senhora. Sendo assim, as “bíblíias de pedra” elevavam a importância dos núcleos urbanos que ergueram essas magníficas construções.

Na metade do século XX, Erwin Panofsky definiu os verbetes “iconografia” e “iconologia” como etapas de um processo de leitura de obras artísticas figurativas. Metodologia que foi publicada em Londres no ano de 1955. O método inclui três diferentes procedimentos. O primeiro trata do tema primário ou do mundo dos motivos. Quando o leitor/espectador efetua a descrição “pré-iconográfica”, na qual são identificadas as figuras e os objetos representados na narrativa pictórica ou escultórica, que representam um acontecimento. O segundo é nomeado como “análise iconográfica”. Enfoca o tema secundário ou convencional, o mundo das imagens, estórias e alegorias. No qual é necessário que o espectador/leitor recorra à bibliografia de outras áreas do conhecimento, que estão além da criação artística analisada. O terceiro, determinado como “interpretação iconológica”, exige mais do que as fontes literárias empregadas para decifrar os atributos e as estórias representadas nas obras. É quando o espectador/leitor ou historiador da arte relacionam as criações artísticas com o meio em que foram produzidas – com as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do artista, de uma determinada época e de um lugar específico.

Em todas as variantes evolutivas dos conceitos de “iconologia/alegoria” de Cesare Ripa, de “iconografia” de Émile Mâle, ou de “iconografia” e “iconologia” de Erwin Panofsky, exemplificamos com imagens e narrativas alegóricas da história da arte e discorremos sobre elas, relacionando umas às outras. Finalizamos, a cada etapa abordada, com esculturas – em faiança ou moldadas em massa de cimento – e relevos desenvolvidos em estuques ornamentais nas caixas murais dos prédios ecléticos pelotenses. E ainda, de um exemplar obtido por meio da fundição do ferro, técnica típica do final do século XIX e início do XX. Muitas delas produzidas na Europa e importadas para Pelotas durante o período definido pelos anos de 1870 e 1931. Tentamos fazer uma conexão dissertativa entre as obras realizadas no Velho Mundo, e

aquelas – importadas ou criadas na localidade – manifestadas em uma cidade de periferia de um país periférico do Mundo Novo, que durante o período importou alegorias, ou as idealizou sob a influência dos catálogos europeus. Todos os exemplares apresentados – os modelos gráficos dos manuais, a estatuária, os estuques ou os afrescos executados – correspondem às ideologias dos artistas, dos mecenas ou proprietários, nas diferentes épocas e lugares em que foram produzidas. As determinações, as identificações e as interpretações dos teóricos estudados, indicam a evolução dos conceitos utilizados.

Referências bibliográficas:

ALBERTI, Leon Battista. **De Re Aedificatoria**. Madrid: Akal, 1991.

ALVES, José Francisco. **A escultura pública de Porto Alegre: história contexto e significado**. Porto Alegre: Artifolio, 2004.

BAUMGARTEN, Jens. O corpo e o amor: esculturas no Brasil Colonial, entre o performático e o religioso. In: **Revista Designo**, n. 3, 2005.

BECKETT, Wendy. **A história da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.

BOSSERT, H & ZSCHIEZSCHMAN, W. **Grecia y Roma: la civilización clásica griega y romana em láminas**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1937.

BRUSCHINI, Enrico. **Obras maestras del Vaticano**. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2004.

Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. CD-ROM/Versão 1.0: Instituto Antônio Houaiss, 2001.

DOURADO, Odete. **Restauro: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo/UFBA, 1996.

Émile Mâle. Disponível em: www.dictionaryofarthistorians.org Acesso em: 2/05/2014.

GIBSON, Clare. **Como compreender símbolos**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2012.

HADJNICOLAOU, Nikos. **La producción artística frente a sus significados**. México: Siglo Veintiuno, 1981.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. 1.

História da Arte. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1978.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEMOS, Pedro Carlos P. & CARNEVALE, Maria Cristina V. **Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci**. Campinas: Ed da URCAMP, 2012.

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOYER, François. **Le siècle de l'industrie**. Paris: Skira, 1983.

MAGI, Giovanna. **Paris: livro de ouro**. Florença: Bonechi, 2008.

MÂLE, Émile. **L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration**. Paris: Armand Colin, 1908.

MARTINET, Suzanne. **La Cathédrale de Laon**. Laon: L'Imprimerie du Courier de l'Asne, 1989.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Arquitetura gótica e escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Madri: Akal, 1987. v. 1 e 2.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Eclétismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Elementos funcionais e ornamentais da arquitetura eclética pelotense: 1870-1931**. Estatuária. Artigo. 2011. Disponível em:
<http://eclétismoempelotas.wordpress.com/arquitetura>. Acesso em: 30/04/2014.

TREBOR, Alif. Statues et fontaines de Rio de Janeiro. In: **Fontes d'art à Rio de Janeiro**. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2000.

TRESIDDER, Jack. **Los símbolos y sus significados**. Barcelona: Blume, 2008.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VILLETTE, Jean. **Monographie de la Cathédrale de Chartres**. Chartres: Édition Valoire, 2010.

XAVIER, Janaina Silva. **Chafarizes e Caixa d'água de Pelotas**: Elementos de modernidade do primeiro sistema de abastecimento (1871). Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos) Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, 2006.