

EMBLEMÁTICA E ALEGORIA PROFANA NAS ARTES PORTUGUESAS E BRASILEIRAS DA ÉPOCA BARROCA

Palavras-chave: alegorias, emblemas, época barroca, Portugal, Brasil.

Por razões próprias à história e à cultura portuguesas, a utilização de emblemas e de alegorias nas artes monumentais luso-brasileiras desenvolve-se extraordinariamente a partir dos começos do século XVIII. Portugal conheceu então um período de grande actividade cultural e artística, em parte ligada à figura e à personalidade do rei D. João V que, como bem se sabe, beneficiou de importantes riquezas mineiras do Brasil colonial. Por outro lado, a linguagem simbólica, típica por certo da cultura barroca, havia sido reabilitada pela publicação em 1531, em Augusta (ou Augsburg), do *Emblematum Liber* de Andrea Alciato. Esta obra seria seguida por centenas de livros de emblemas que em praticamente todas as línguas modernas, resumiam ou glosavam, frequentemente com intenções, os mais variados ramos do conhecimento, com especial predilecção pela temática religiosa.

Noutra ordem de ideias, na França da segunda metade do século XVII, elaborou-se um sistema artístico oficial de glorificação da pessoa de Luís XIV, o Rei-Sol, que recorria a uma grande variedade de elementos alegórico e simbólicos. Correspondendo a uma concepção da dignidade e do poder monárquicos próprios da época, este sistema criou um modelo - refinado, solene, aparatoso - que vários príncipes pretenderam imitar, como precisamente D. João V, no caso que nos ocupa. Para compreender a situação cultural luso-brasileira, não há por fim que esquecer que com a Restauração da monarquia portuguesa em 1640, se assistiu a uma política deliberada de ruptura com a tradição cultural hispânica, na qual até então Portugal naturalmente se inseria. Resumindo rapidamente, a partir de finais do século XVII, os modelos culturais em sentido lato iam-se buscar a França (ou a Paris e a Versalhes) e a Itália (e principalmente a Roma).

Emblemas

Um emblema, na sua formulação, digamos, prototípica mas de nenhum modo exclusiva, é uma entidade gráfica formada por três

Luís de Moura Sobral

Doutor em História da Arte
Professor Titular, Universidade de
Montreal, Canadá.
luis.de.moura.sobral@umontreal.ca

elementos, a *inscriptio* (geralmente colocada na parte superior), a imagem ou *pictura* e a *subscriptio* (um epigrama ou texto mais ou menos longo, na parte inferior). De maneira mais geral, um emblema é uma representação figurada de carácter simbólico (y de temática mitológica, histórica, religiosa ou filosófica), acompanhada de inscrições textuais.

O interesse pela literatura emblemática ocorre em Portugal, como na generalidade dos países europeus, durante o século XVI, no seguimento da publicação em 1531 do livro de Alciato. Com efeito, desde há muito que se verificou a influência deste autor, por exemplo, na obra de Camões.

Por outro lado, emblemas, empresas e hieróglifos foram utilizados com relativa frequência em manifestações efémeras, sagradas ou profanas, tanto em Portugal como no Brasil, a partir da segunda metade do século XVI: procissões, trasladações de relíquias de santos, festas de canonizações, entradas solenes de reis, príncipes ou prelados, comemorações de nascimentos ou de casamentos principescos ou reais, etc., etc. É, porém,-- no século XVIII que estes elementos passam a integrar com certa regularidade as artes monumentais, especialmente no âmbito religioso, aparecendo em particular em tectos pintados e em programas de azulejos.¹ A passagem da folha impressa para a parede ou para o forro de uma sala ou de uma igreja, com a conseqüente monumentalização dos motivos iconográficos, implica uma modificação de recepção e de compreensão por parte do espectador. Digamos de momento, que a integração de emblemas na decoração monumental do Barroco, modifica qualitativamente o respectivo discurso plástico : mais abstracto e erudito, ele ganha em complexidade semântica o que perde em facilidade de comunicação.

Intimamente ligados à devoção mariana tão importante nas culturas ibéricas e ibero-americanas, e reflectindo sem dúvida a moda emblemática da época, os temas popularizados pelas Ladainhas de Loreto (ou a Litánias Lauretanais) encontram-se em inúmeros forros de caixotões de capelas, igrejas e sacristias do mundo português. Pintados em medalhões ou tarjas, rodeados de grotescos ou de elementos vegetalistas, o *Hortus Conclusus*, o *Speculum sine macula*, a Torre de David, o cedro do Líbano, a palmeira, a açucena ou a rosa de Jericó, são representados simplesmente, as mais das vezes sem acompanhamentos textuais. Assim acontece na abóbada azulejada da pequena Capela da Memória da Nazaré e, entre tantos



Figura 1: O Cedro do Líbano, cerca de 1700, Lisboa, igreja de S. Roque, tecto da sacristia (foto do autor, 2004).

e tantos outros possíveis exemplos, na sacristia da Igreja de S. Roque, que foi da Companhia de Jesus (FIG. 1).

Na sacristia da antiga igreja cisterciense de Bouro, perto de Braga, os encomendadores fizeram pintar uma série de emblemas com temas menos convencionais. De execução muito elaborada, as composições mostram pares de *putti* segurando em ramagens de acantos ou em grinaldas, flanqueando tarjas com emblemas acompanhados dos respectivos motos. Algumas composições utilizam os motivos das Ladainhas, como o *Quasi Luna Plena* (FIG. 2), onde a lua se encontra rodeada de seis estrelas, evocação provável da Estrela da Manhã, outro símbolo mariano: «Era como a estrela da manhã no meio de uma nuvem, como a lua nos dias de lua cheia» (*Eclesiástico*, 50, 6). Outros emblemas afastam-se, no entanto, da tradição das Ladainhas, enriquecendo o programa decorativo com elementos originários de uma emblemática sacra e devocional mais refinada. Um deles, por exemplo, refere-se ao simbolismo do coração, tão importante na Contra Reforma e no Barroco e de que o exemplo paradigmático é a *Schola Cordis* do beneditino Benedictus van Haeften (Antuérpia, 1629). Em *Ego Dormio et Cor Meum Vigilat* (*Cântico dos Cânticos*, 5, 2), um



Figura 2: *Quasi Luna Plena*, cerca de 1700, Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Portugal, tecto da sacristia (foto do autor, 2009).

gigantesco coração prepara-se para entrar numa igreja construída, ao que parece, sobre um despenhadeiro, evocação do perigo que permanentemente espreita o cristão (FIG. 3). Esta composição relaciona-se provavelmente com o emblema 37 da página 460 da *Schola Cordis* da edição de Antuérpia de 1635. Com o moto *CORDIS VIGILAT* e a transcrição da passagem do *Cântico dos Cânticos* que também aparece no emblema de Bouro, a gravura de van Haeften apresenta um coração com um olho aberto, segura pela figura da Alma adormecida, enquanto o Amor Divino dela se afasta silenciosamente.

Em certas ocasiões, a devoção mariana levou à elaboração de programas decorativos mais complexos. Foi o que sucedeu numa desmanchada capela da Imaculada Conceição, na igreja do antigo Convento de Jesus, de Terceiros Franciscanos, em Lisboa, hoje paroquial das Mercês.² Colocada à esquerda da capela mor, abriu-se provavelmente na segunda metade do século XVIII a parede fundeira para criar uma passagem entre a igreja e a sacristia. Um monumental conjunto de azulejos cobre integralmente a abóbada de berço, os tímpanos e as quatro paredes, até um terço de altura (os silhares), formando uma polifónica alegoria da Imaculada Conceição. Os painéis estão atribuídos a António de Oliveira Bernardes (1660-1732), o pintor de azulejos mais importante do século XVIII, e devem datar de cerca de 1715. Na abóbada, entre anjos, emblemas marianos, inscrições bíblicas, elementos arquitectónicos e grinaldas, colocaram-se prefigurações veterotestamentárias e apócrifas da Virgem Maria, *O Transporte da Arca da Aliança por Ossa, Ester e Assuero, A Sarça Ardente, Maria Nova Eva, O Encontro na Porta Dourada*. Ao centro da abóbada encontra-se a *Imaculada* rodeada por seis anjos com símbolos marianos e inscrições diversas.



Figura 3: *Ego Dormio et Cor Meum Vigilat*, cerca de 1700, Mosteiro de Santa Maria de Bouro, Portugal, tecto da sacristia (foto do autor, 2009).

Em volta, nos roda-pés das quatro paredes, dispôs-se um friso contínuo de doze emblemas separados por consolas que suportam um entablamento. Sobre este, devia-se encontrar antes uma série de telas com cenas da vida de Nossa Senhora, que faziam a ligação com os azulejos da abóbada e deviam conformar um *bel composto* típico do primeiro emblemático mariano mais engenhoso e erudito de toda a arte portuguesa. A partir da entrada e a começar pela esquerda, temos, acompanhados dos respectivos motos, a rosa sem espinhos (*PRAESIDIO ET DECORA*), um dragão aos pés de um cedro (*ODORE FUGAT SUO*), uma árvore (*SPECIE ET PULCHRITUDINE*), a estrela de alba (*SOLA CUM SOLE*), um poço de

águas vivas (DULCIS AMARIS), o basílico (IPSE PERIBIT), uma ostra com uma pérola (IN UTERO IAM PURA FUI), uma árvore intacta (INTACTA TRIUMPHAT), um obelisco coroado pelo sol (UMBRAM NESQUIT), uma montanha com o sol por cima (SEMPER CALIGINIS), a Via Láctea (CANDORE NOTABILIS) e uma rede de jardim (SUB NOCTE FLORESCO).

Na impossibilidade de estudar aqui todos estes emblemas, concentremo-nos sobre o que mostra uma ostra aberta com uma pérola dentro (FIG. 4). Oliveira Bernardes, que já havia utilizado o mesmo motivo no santuário da Nazaré e numa capela de Cascais, perto de Lisboa, inspirou-se provavelmente numa água-forte de Jacques Callot inserida no livro *Vie de la Mere de Dieu représentée par Emblemes*, publicado em Nancy, por volta de 1629. A quadra da *subscriptio* explica o sentido mariano do emblema:

*La Rosée à formé dans sa riche coquille,
Cette perle qui luit d'un éclat triomphant.
L'esprit saint à produit ce Dieu qui est enfant,
Dans les pudiques flancs de cette chaste fille.*

No poema de Callot cruzam-se duas antigas tradições literárias. A primeira remonta a Plínio (*História Natural*, IX, 35) e chegou com força de explicação científica até aos começos do século XVIII: as pérolas formam-se em certas conchas quando inseminadas por gotas de puro orvalho caídas do céu. A segunda tradição resulta da exegese bíblica da Parábola da Pérola (Mateus, 13, 45-46). Para Clemente de Alexandria (150-215) e Orígenes (185-232), a pérola é um símbolo de Cristo, simbolismo a que Callot ainda faz referência («O Espírito Santo produziu este Deus que é menino / Nos púdicos flancos desta casta donzela»). Para Oliveira Bernardes, o motivo assume, porém, um claro sentido mariano, reclamando-se o artista de outra linhagem exegética iniciada por S. Efrém, o Sírio (303-373). Para este teólogo e poeta, a pérola significava tanto o nascimento espiritual de Jesus como a Imaculada Conceição de Maria. A ostra do azulejo lisboeta é de facto um símbolo da Virgem, como claramente explica o respectivo moto. Este, por outro lado, faz eco à controvérsia entre Franciscanos e Dominicanos sobre a questão da Imaculada. Para os Pregadores, Maria foi purificada «*in utero*», enquanto para os Franciscanos Ela já estava «pura», ou seja, limpa do pecado original, no ventre de Sua mãe. Note-se que para Henry Hawkins (*Partheneia Sacra*, Ruão, 1633),



Figura 4: António de Oliveira Bernardes, *In Utero iam Pura Fui*, cerca de 1715, azulejos, Lisboa, Igreja das Mercês (antigo convento franciscano) (foto do autor, 2009).



Figura 5: Ocasão, gravura em madeira inserida em Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Augusta, 1531.

e Heinrich Engelgrave (*Lucis Evangelicae*, Colónia, 1657), dois autores jesuítas e, por conseguinte, adeptos da teoria imaculista, a pérola simboliza definitivamente a Imaculada Conceição de Maria.³

Regressemos por um momento a Alciato. No *Emblematum Liber*, o autor introduz uma variante da figura da Fortuna que andava mais ou menos esquecida desde os tempos antigos. Trata-se da personificação da Ocasão, derivada de uma estátua de Lísipo: uma mulher nua, de pé sobre um globo (ou, em edições posteriores, sobre a roda da Fortuna), com asas nos tornozelos, uma navalha na mão, a nuca rapada e o cabelo atirado para a frente. Instável (o globo ou a roda) e veloz (as asas), se não se a agarra quando aparece, mal passa, já não se consegue segurar – perdendo-se assim a ocasião (FIG. 5).

Esta imagem da Ocasão viria a ter um destino singular nas artes ocidentais. Em Portugal, surge num belo medalhão do Museu de Coimbra, proveniente de uma casa perto da Catedral daquela cidade universitária, e num soberbo relevo em madeira do cadeiral do coro da catedral de Évora, ambas obras da segunda metade o século XVI. Um século mais tarde, Alciato parece estar de novo na moda em certos círculos literários e artísticos lisboetas. Pelos anos 1660,

o poeta e compositor António Marques Lésbio (1639-1709) fazia conferências sobre o aquele autor humanista na Academia dos Singulares, segundo nos informa Barbosa Machado.⁴ Cerca de 1675, colocou-se uma bela estátua da *Ocasião* a uma das extremidades do eixo central do jardim do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Benfica, Lisboa (FIG. 6).⁵ A estátua sobrevoa a Galeria dos Reis, cuja base está decorada com painéis de azulejos representando em retratos equestres o marquês de Fronteira, o seu jovem herdeiro e os seus antepassados. Na galeria propriamente dita encontra-se uma série de bustos de mármore dos reis de Portugal, desde a fundação da Monarquia. No século XVII a fortuna dos Mascarenhas ficou-se a dever, em grande parte, ao apoio por eles prestado à nova dinastia de Bragança e ao seu desempenho durante as campanhas militares contra as tropas espanholas. A emblemática estátua sublinha assim com agudeza o triunfo desta família. Militares desde sempre ao serviço da monarquia e, por conseguinte, base ou suporte dela, a Restauração proporcionou aos Mascarenhas a oportunidade – a *Ocasião* – de engrandecer a sua linhagem. De facto, João de Mascarenhas (1633-1681), o construtor do palácio e dos jardins, herói das recentes campanhas militares e amigo pessoal do futuro rei D. Pedro II, recebeu deste o título de primeiro marquês de Fronteira. É a todo este entrelaçar de referências que alude a decoração do jardim a partir do seu ponto focal, a estátua da *Ocasião*.⁶

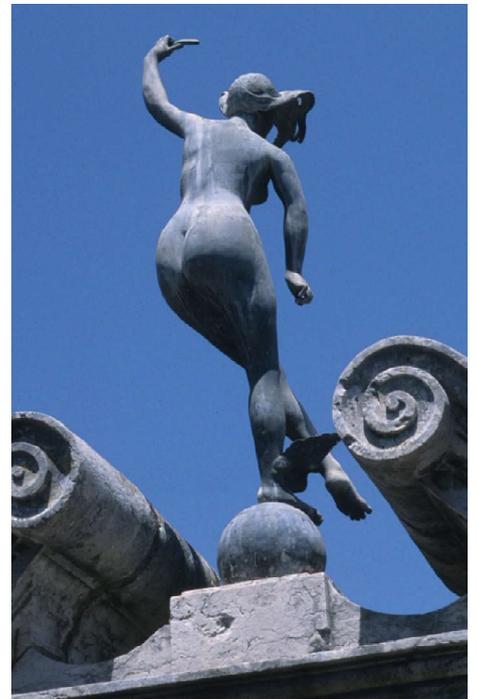


Figura 6: *Ocasião*, cerca de 1675, Jardins do Palácio Fronteira, Lisboa (foto do autor).

Alegorias

Se a alegoria é uma componente essencial do discurso cristão, e um elemento constante na literatura e no teatro medieval, é com o Barroco que a alegoria profana se instala com firmeza nas artes luso-brasileiras. Para isto contribuíram não só a arte francesa, como se disse, mas também os debates teóricos que sobre o tema se levaram a cabo na Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris, até meados do século XVIII. Sumariamente, a questão pode-se resumir da seguinte maneira. A associação a personagens históricos de figuras alegóricas nas obras de Rubens ou de Le Brun, os dois artistas no centro da controvérsia, era criticada por uns – por razões de verosimilhança – e defendida por outros – por razões de enriquecimento poético e semântico. Como quer que seja, a utilização de figuras alegóricas generalizou-se, sobretudo, em retratos de aparato, pois a verdade é que o procedimento correspondia à intenção panegírica dessas obras. Como se sabe, o manual iconográfico a que mais frequentemente recorreram artistas e encomendadores foi a *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja primeira



Fig. 7. Francisco Vieira Lusitano. Dom João V crowned by Minerva. Allegory of the Reign of Dom João V, engraving. Biblioteca Pública e Arquivo Distrital, Évora

Figura 7: Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), Alegoria da Coroação de D. João VI, cerca de 1728, gravura a buril e água-forte.

edição ilustrada apareceu em Roma em 1603.

Em contraste com a proverbial simplicidade dos retratos dos seus predecessores, D. João V, o monarca português da primeira metade do século XVIII, aparece então frequentemente acompanhado de personificações mitológicas e alegóricas. Numa gravura a buril de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), de cerca de 1728, João V está vestido a *l'antica* e rodeado das figuras de Belona, da Glória, de Minerva-Sapiência, de Apolo, de Urânia (a musa da astronomia), de Mercúrio e da Fortaleza, virtudes e qualidades que assim supostamente caracterizam o real retratado (FIG. 7).

É, porém, na Biblioteca da Universidade de Coimbra, a Biblioteca dita Joanina, uma das obras mais significativas do reinado de D. João V, que melhor se ilustra a nova utilização da alegoria profana na decoração monumental.⁷ A Biblioteca divide-se em três salas, cada uma coberta com uma quadratura, um tipo de decoração introduzido por especialistas italianos em Portugal nos começos do século XVIII. Como se sabe, a técnica logo seria transportada para o Brasil, onde haveria de criar uma tradição única no âmbito das artes latino-americanas. As decorações de Coimbra foram realizadas por António Simões Ribeiro (c. 1700-1755), acompanhado pelo dourador Vicente Nunes. Uma quadratura consta fundamentalmente de duas partes: uma arquitectura fingida que envolve o *sfondato* central com a parte figurada. Nas pinturas de Coimbra, nas bases arquitectónicas que marcam a transição entre as paredes e a pintura plana do tecto, encontram-se frontões interrompidos, figuras alegóricas, tarjas e medalhões, *putti*, grinaldas, consolas e colunas perspectivadas a partir do centro. No *sfondato* colocou-se uma figura alegórica que define o programa iconográfico de cada sala.

A *Enciclopédia* (caracterizada com os atributos da Teologia e da Academia) é o tema da última sala (FIG. 8). Está acompanhada pelas representações da *Sacra Pagina* (simbolizada pelas figuras da Teologia e do Direito Canónico), de Astreia (ou Justiça), da Arte e da Natureza, ou seja, das quatro faculdades da Universidade.

Nos cantos da sala da *Enciclopédia* colocaram-se quatro medalhões com grisalhas que passaram praticamente despercebidos até agora mas que são fundamentais para a compreensão de todo o conjunto. As figurações das grisalhas foram copiadas das *Virtudes Representadas por Meninos*, uma série de nove gravuras (incluindo



Figura 8: António Simões Ribeiro, *Enciclopédia*, 1723-1724, Biblioteca da Universidade de Coimbra, terceira sala (foto do autor, 2009).

o frontispício) do francês Louis Elle, o Ancião (1612-1689). Os medalhões representam a *Concórdia* (dois meninos com o *fasces* romano, uma cornucópia e uma urna, (FIG. 9), a *Razão* (dois meninos amordaçando um leão), a *Fidelidade* (três meninos com um anel, uma chave e um cão) e a *Felicidade do Espírito* ou a *Felicidade Pública* (três meninos com o caduceu e uma cornucópia virada para baixo).

Na época da decoração de Coimbra, o teatino Rafael Bluteau define no seu *Vocabulário Português* «Enciclopédia» como a «ciência universal ou círculo em que se compreendem todas as ciências, encadeadas umas com as outras». ⁸ Em harmonia e em conclusão dos discursos dos outros tectos, a quadratura da terceira sala da nova biblioteca universitária apela para virtudes morais (*Concórdia* e *Fidelidade*) e para a *Razão* para presidirem à aquisição e à prática de «todas as ciências», dado que elas contribuem para a *Felicidade*. Note-se que esta última alegoria se encontra por cima e à esquerda do instigador da Biblioteca, o rei D. João V, que assim se encontra emblematicamente integrado no discurso servido aos utentes da livraria – e aos futuros visitantes do monumento.

Razão, Concórdia, Felicidade – não se pode deixar de ver num

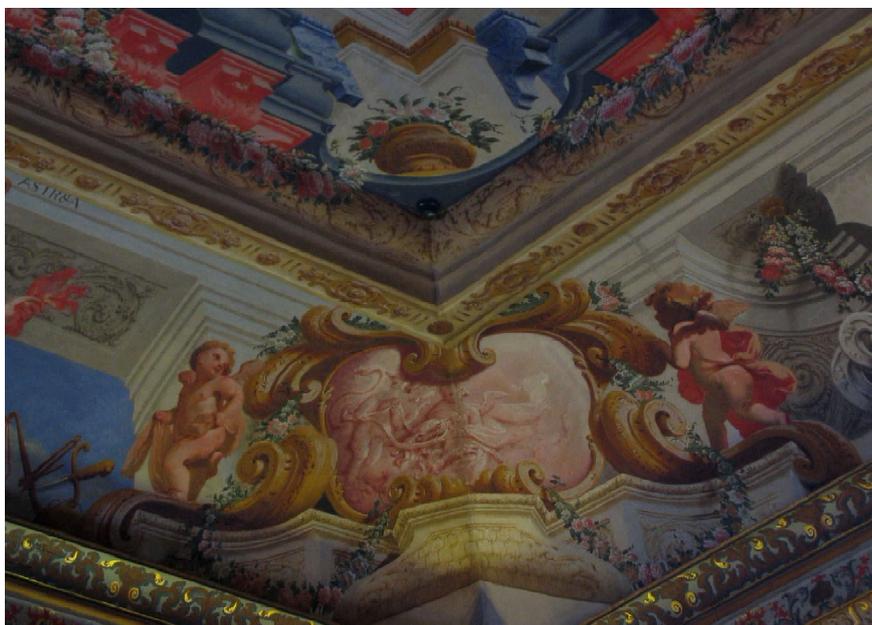


Figura 9: António Simões Ribeiro, A Razão, 1723-1724, Biblioteca da Universidade de Coimbra, sala da Enciclopédia (foto do autor, 2009).

programa informado por tais ideias um eco do pensamento iluminista que na época de D. João V esteve na base de outras iniciativas reais mais conhecidas e melhor estudadas. A decoração da Biblioteca Joanina constitui o conjunto alegórico profano mais importante e de maior significado do setecentos português. Que numa instituição universitária do antigo regime se tenha optado por um programa de teor estritamente profano indica que a iniciativa se inclui no quadro geral de um Iluminismo Católico, uma noção que, evocada acerca da própria Biblioteca, não me parece ter sido relacionada com a pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII.

António Simões Ribeiro, o autor destas obras, depressa passou a terras americanas e pode ser que a sua emigração se ficasse a dever precisamente à sua fama de especialista da exigente técnica da quadratura. Seja como for, em 1735 já Simões Ribeiro se encontrava em Salvador da Bahia a pintar uma cúpula da capela da Santa Casa da Misericórdia. Pouco depois, o artista pintou também o forro da Biblioteca do Colégio da Companhia de Jesus, situada sobre a sacristia da igreja, actual Sé Catedral, uma obra de capital importância na história da arte brasileira. Desaparecida

a pintura da Misericórdia de que não se tem, aliás, grande notícia, o forro da Companhia tem de ser considerada a primeira quadratura do Nordeste Brasileiro, cabeça de série e inspiradora de todas as obras do mesmo género na cidade e na região.

Para além da quadratura, Simões Ribeiro introduziu na pintura brasileira a temática das figuras alegóricas em escala monumental, o que faz deste artista, sem a mínima dúvida, o primeiro e principal pintor barroco do Brasil. Para o tecto do Salão Nobre da Misericórdia, Simões Ribeiro pintou quinze caixotões, nove dos quais representam diversos santos na prática das obras de misericórdia. Dispostos à volta de um *Sermão da Montanha*, estes quadros formam um programa que sintetiza simbolicamente as principais actividades da Santa Casa. Seis Virtudes, colocadas simetricamente, três em cada extremidade do forro do Salão Nobre, completam este ciclo: *Fidelidade, Caridade, Concórdia e Liberalidade, Honra e Razão*. Esta selecção não deixa de levantar algumas questões. Das Virtudes Teológicas, a *Caridade* é a única representada, e a sua inclusão no ciclo é perfeitamente lógica. As outras virtudes não se relacionam com as Obras de Misericórdia, antes parecem dirigir-se directamente aos membros da Mesa, recordando-lhes as obrigações morais por que deviam pautar as suas deliberações, fazendo uso da *Razão*, apelando para o sentido de *Honra* de cada um, num espírito de *Concórdia*.

Curiosamente – ou talvez não – alguns anos mais tarde, os religiosos de São Francisco colocaram no claustro do Convento da mesma cidade um monumental ciclo de trinta e sete painéis de azulejos, que foram enviados de Lisboa pelo mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes (1688-1753). Baseados nas gravuras do *Theatro moral de la vida humana* de Otto van Veen, a versão espanhola (Bruxelas, 1672) da edição latina de 1607, os azulejos de S. Francisco constituem uma série de meditações – ou de suportes para meditações – sobre o pecado, a certeza da morte e a virtude cristã.⁹ Já se assinalou a estranheza de tais temas num recinto monástico, um local onde seria de esperar que eles não fossem assim tão necessários... Praticamente coevos das Virtudes de Simões Ribeiro na Misericórdia, talvez todas estas obras apontem para alguma crise moral na capital da colónia, crise dessa maneira veladamente denunciada...

Regressemos para terminar ao forro da biblioteca dos Jesuítas



Figura 10: António Simões Ribeiro, *Triunfo da Sapiência sobre o Tempo e a Fortuna (ou a Ocasão)*, cerca de 1735-36, Salvador, Bahia, Tecto da antiga Biblioteca dos Jesuítas (foto do autor).

bahianos, que António Simões Ribeiro deve ter pintado pelos anos 1735-36. A quadratura é composta por uma grandiosa arquitectura fingida que serve de caixilho ao grupo alegórico no centro da composição. Este grupo é constituído por quatro figuras envoltas por nuvens, dispostas frontalmente, como se estivessem a olhar para baixo, para os leitores da biblioteca (FIG. 10). No topo encontra-se a *Fama* com um filactério onde se lê SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM (*Provérbios*, 9,1). As restantes três figuras formam uma pirâmide com a *Divina Sapiência* na parte superior, sentada num trono de nuvens, levado pelo *Tempo* e pela companheira natural deste, a *Fortuna*. A *Sapiência* segura num ceptro, tendo na mão esquerda o livro do *Eclesiástico* aberto no versículo 1, 14 (mesmo se a citação provém na realidade do *Salmo* 110, 10): INITIUM SAPIENTIAE TIMOR DOMINI. O *Tempo* apresenta-se como é habitual sob a aparência de um ancião, enquanto a *Fortuna*, alada e com asas nos tornozelos, leva uma roda como principal atributo. O saber, explicam as inscrições, deve subordinar-se à vontade de Deus, deve ser condicionada pela fé. A pintura acrescenta, porém, que o saber depende ainda da conjugação do *Tempo* e da *Fortuna* – ou da *Ocasão*, pois a verdade é que as asas nos tornozelos são um atributo desta variante da *Fortuna*. Seja como for, de pé na parte superior da roda, a zona positiva, a *Fortuna* (ou a *Ocasão*) sugere uma circunstância propícia, mensagem que os escolares bahianos, habituados aos jogos conceptuais e aos enigmas figurados dos Jesuítas, não deixariam seguramente de perceber.¹⁰

Num livro publicado um século atrás, o *Musei sive Bibliothecae* (Leão, 1635), o jesuíta Claude Clément recomendava que as bibliotecas religiosas fossem decoradas com as principais «fontes da sabedoria», Cristo na Cruz e a Virgem. Os padres jesuítas da Universidade de Évora, assim fizeram em 1708, quando colocaram no centro do tecto da sua Biblioteca a Virgem Maria, *Sedes Sapientiae*, sentada num trono salomónico.

No Novo Mundo, menos de trinta anos depois, numa casa da mesma Ordem religiosa, a situação parece ter-se ligeiramente modificado. A linguagem alegórica do forro da Biblioteca de Salvador evita o rígido simbolismo tradicional da piedade cristã, o que possibilita uma leitura mais aberta, mais atenta ao universo da cultura profana, o que nestes meados do século XVIII não deixa de remeter, uma vez mais, para as coordenadas do novo pensamento iluminista.

Notas e referências

¹ Ver os estudos reunidos por Luís Gomes e publicados na revista *Glasgow Emblem Studies*, no. 13, 2008, sob o título genérico *Mosaic of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*.

² Luís de Moura Sobral, «*Tota pulchra est amica mea*. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes», *Azulejo*, 3-7, 1999, pp. 71-90.

³ Sobre o emblema da pérola ver Luís de Moura Sobral, «*Una pretiosa margarita*. Artificios, encontros e desencontros de sentidos num emblema de António de Oliveira Bernardes», em Maria do Rosário Monteiro y Maria do Rosário Pimentel (org), *Leonorama; Volume de Homenagem a Ana Hatherly*, Lisboa, 2010.

⁴ Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, vol. 1, 1741, pp. 321-322.

⁵ Sobre os jardins Fronteira ver José Cassiano Neves, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisboa, nova ed. 1995.

⁶ Sobre a *Fortuna* e a *Ocasão* na arte luso-brasileira ver Luís de Moura Sobral, «*Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation*», *Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics*, em *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, 2008, p. 101-123.

⁷ Sobre a Biblioteca Real de Coimbra ver Florêncio Mago Barreto-Feio, *Memoria Historica e Descriptiva à cêrca da Bibliotheca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1857, pp. 16-37, e José Ramos Bandeira, *Universidade de Coimbra. Edifícios do Corpo Central e Casa dos Melos*, Coimbra, vol. I, 1943, pp. 164-181.

⁸ Rafael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra, vol. III, 1713, p. 100.

⁹ Santiago Sebastián López, «*Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas*», *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, XIV, 1983, 10.

¹⁰ Luís de Moura Sobral, «Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia», *Vária História*, 24, 2008, 40, pp. 511-522; ver ainda Luís de Moura Sobral, «Figuras, temas y tendencias de la pintura portuguesa y brasileña de la Contrarreforma y del Barroco», en Juana Gutiérrez Haces, coord., et Jonathan Brown, intr., *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorio del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, A.C., 2008, vol. II, pp. 693-743.