

**“...AOS JUÍZOS AS MEMÓRIAS DA ANTIGUIDADE, AOS OLHOS UMA
VARIEDADE MAJESTOSA...”:
A REPRESENTAÇÃO LUSITANA DA VÊNUS**

RAQUEL QUINET PIFANO*

“Seguia-se Vênus: representava no rosto, e realçava no ornato aquela formosura, que pelo seu nome se encarece: no ornato fez o desvelo da arte obséquios à natureza, mais em satisfação de dívida, que em forma de benefício. Tal era a gentileza do rosto, com tanto preço artificiosa a compostura. Ornava-lhe a cabeça um toucado de pérolas com delicado artifício de ouro, e pedraria: vestia toda de verde e cor de rosa; sendo as roupas em campo destas cores uma seara de pérolas, e floresta de diamantes: o peito em campo verde todo era de florões também de pérolas, cujo centro faziam flores de diamantes brilhando em esmalte verde: esta cor por arte dividida lhe formava toda a gala da preciosidade do mar, e da maior riqueza da terra: trazia no braço esquerdo um escudo bordado de ouro, e nele pintado um coração abrasado em fogo: na mão direita um ramallete de flores: em parte a cobria uma nuvem por um lado. Vinha em um carro triunfante de feitio de uma concha; em cuja fábrica concorreram em igual propriedade a arte fabril, e as cores da pintura: acrescia nesta um ornato de ouro, e aljôfares, deixando livre aos olhos a naturalidade unida com a riqueza: cingiam os extremos quadrangulares do carro sedas verdes de florões de ouro com franjas, e borlas do mesmo: um artifício oculto dava ao carro nas rodas o movimento. Pelos lados a seguiam dois pajens, representando em suas figuras dois Cupidos: levavam nas cabeças turbantes de fitaria verde, e cor de rosa brincados de cordões de ouro entre fios de aljôfar, rematados em plumas brancas, verdes, e cor de rosa: vestiam uns justilhos de seda cor de rosa, como a dos turbantes, com vário artifício de cordões de ouro: os fraldelins da mesma seda cobertos de franjas de ouro: saíam-lhe das costas duas asas de penas brancas, e cor de rosa: calçavam de verde lavrado de ouro com sapatos cor de rosa: nas mãos levavam arcos e setas.”¹

* *Doutoranda em História e Crítica da Arte. Professora Assistente do Departamento de Artes da UFJF.*

1. MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucharístico* (opúsculo publicado em Lisboa em 1734). Fac-símile in: ÁVILA, Affonso. *Resíduos Sete-centistas em Minas - Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 2 v., 1967. p. 239-243



O Nascimento da Vênus
Sandro Botticelli

Fonte: Botticelli, G. Argan, Ed. Skira, 1989

Assim Simão Ferreira Machado descreve a Vênus, uma das divindades mitológicas do grupo dos Sete Planetas apresentados na procissão de trasladação do Santíssimo Sacramento, conhecida como Triunfo Eucharístico.² O autor justifica as figuras dos sete Planetas por seu poder de oferecer “aos juízos as memórias da antigüidade, aos olhos uma variedade Majestosa”.³ Na verdade, o apelo à “memória” é um dos recursos derivados da *ars oratoria* que compõe o padrão dominante em todas as formas de representação do mundo lusitano, sendo o tropo mitológico um artifício retórico utilizado como instrumento de amplificação dos argumentos teológicos. É neste sentido que a imagem da Antigüidade Clássica é descrita: como exercício oratório, no qual se visualiza uma imagem do amor e da beleza muito distinta daquela anunciada pela divindade pagã. Tentemos ler seu significado.

Vênus (Afrodite na mitologia grega), deusa da beleza e do amor, nasceu do encontro do esperma de Urano, mutilado por Saturno, com o mar.⁴ Por seu nascimento, Vênus foi freqüentemente representada em uma concha (como na emblemática obra de Botticelli *O Nascimento da Vênus*), o que explica o carro triunfante em forma de concha e a cor verde em alusão ao mar presentes narração de Machado.

Quanto ao ramalhete de flores na mão direita da Vênus, sabemos que também as rosas, anêmonas e mirra são atributos da deusa. Tais flores derivam da história que envolve Afrodite e a morte prematura de seu amante Adônis, filho da relação incestuosa entre Mirra e seu pai Cíniras, rei de Chipre. Fugindo da cólera de seu pai, Mirra foi transformada em árvore, e de seu tronco nasceu o belo Adônis, morto mais tarde em uma caçada. Durante o ataque do javali, rosas surgiam das lágrimas de Vênus. No ímpeto de ajudar o amante a libertar-se das presas do animal, a deusa feriu-se, tingindo as rosas brancas de sangue.⁵ Atendendo às suas súplicas, Zeus transformou Adônis em anêmona, a flor da primavera, e permitiu o seu ressurgimento ao lado da amante quatro meses por ano; ao fim da primavera a flor feneceria.⁶ Daí a associação da anêmona à transformação de Adônis e a rosa vermelha à paixão de Afrodite.

A associação das rosas a Vênus e, logo, ao amor, está presente também na obra de Cesare Ripa, importante manual de

2. Procissão com saída da igreja Nossa Senhora do Rosário em direção à recém construída igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica.

3. MACHADO (1967) p. 220

4. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, v. I, 1991.

5. BRANDÃO (1991)

6. BRANDÃO (1991)

iconologia, referência tanto para a arte européia, como para a arte da colônia lusitana. No verbete 'Prazer' encontramos:

(...) [as rosas] sempre foram dedicadas a Vênus como perfeitas incitadoras ao prazer, por causa da suavidade e delicadeza de seu aroma que indica e simboliza as qualidades dos gozos amorosos; representando-se ademais, com idêntico símbolo, a curta e débil duração a que alcançam".⁷

Quando destituídas de espinhos, as rosas perdem o sentido de amor sensual. No verbete 'Graça', Ripa descreve a rosa sem espinhos e de diversas cores. Estas são encontradas com facilidade na pintura e escultura na América portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Ripa explica a simbologia da rosa sem espinhos:

"O mesmo significa a rosa sem espinhos e igualmente as pérolas, as quais resplandecem e comprazem por singular e oculta propriedade da Natureza. Pois, do mesmo modo, a graça nos homens que a possuem vem a ser como um certo encanto particular que move e arrebatam os ânimos, inclinando-os ao amor e engendrando ocultamente devoção e benevolência."⁸

Segundo Machado, dois pajens acompanhavam a Vênus, representando dois cupidos. O cupido, por vezes aparece na literatura como filho de Vênus e Marte, ou de Vênus e Júpiter.⁹ O fato de serem dois, a principio, não remonta a uma significação especial. Somente no verbete 'Reconciliação do Amor', Ripa menciona dois meninos alados. Se compararmos com as outras representações dos planetas descritas por Machado, notaremos que sempre que aparecem "elementos laterais" como os cupidos da Vênus ou os pajens do Sol, eles são em número par, com a função de compor a cena.

A iconografia do Cupido descrita por Simão Ferreira Machado é a mais tradicional e muito se assemelha à descrição de Anacreonte, poeta grego do século VI a.C. Os cupidos do Triunfo Eucarístico distinguem-se do cupido de Anacreonte somente pela ausência da aljava.



Brasão seráfico queorna o tabernáculo do altar-mor da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto
Fonte: O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Germain Bazin. Ed. Record, s/d. p. 214

7. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 2 v, 1987. p. 213

8. RIPA (1987) p. 465

9. SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1972.

*Um dia, lá pela meia-noite,
(...) Foi que Eros apareceu e bateu à minha porta,
“Quem bate à minha porta,
E rasga meus sonhos?”
Respondeu Eros: “Abre”, ordenou ele;
“Eu sou uma criancinha, não tenhas medo.
Estou encharcado, errante
Numa noite sem lua”.
Ouvindo-o, tive pena.
De imediato, acendendo o candeeiro,
Abri a porta e vi um garotinho:
Tinha um arco, asas e uma aljava.
(...) Eros, depois que se libertou do frio,
“Vamos”, disse ele, “experimentemos este arco,
Vejamos se a corda molhada não sofreu prejuízo”.
Retesa o arco e fere-me no fígado,
Bem no meio como se fosse um agulhão.
Depois, começa saltar às gargalhadas:
“Hospedeiro”, acrescentou, “alegra-te,
Meu arco está inteiro, teu coração, porém, ficará partido”.¹⁰*

Do amor físico ao amor místico

O conceito de amor sublime, forjado durante o período medieval, resultou na “glorificação metafísica do Amor”.¹¹ Para a arte greco-romana, sobretudo a poesia, o amor era fundamentalmente natural, e não metafísico. Segundo Panofsky, os poetas da Antigüidade não se influenciaram pela teoria platônica do amor. Apesar de conferirem ao amor grande poder, entendiam tal poder como um “princípio natural”, presente somente no universo material, não o transcendendo. De Lucrecio a Calímaco, ou Ovídio, nenhum deles havia sequer pensado em transcender o amor a uma região supraceleste. Coube aos padres da Igreja do Oriente islâmico, atraídos pela teoria platônica, assimilar e transformar o amor platônico em *caritas* divina (amor que Deus nos tem). O amor que o conceito de *caritas* encerrava referia-se ao Amor de Deus ou amor espiritual, enquanto que o conceito de *cupiditas* correspondia às diferentes formas de amor sensual, amor mundano, amor material.¹²

Sob influência do Oriente, a poesia do século XII minimizou o contraste entre *caritas* e *cupiditas*, sublimando o amor sensual

10. Anacreonte, Odes, Elegias e lambos; in: BRANDÃO (1991)

11. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995. p. 92

12. PANOFSKY (1995)

naquilo em que os trovadores e seus seguidores chamaram “*Amour*”, “*Amore*” ou “*Minne*”.¹³ Já a teologia da mesma época orientava-se para a mística emocional, concentrando as paixões religiosas em torno da Virgem. A Virgem Maria é o exemplo máximo da espiritualização do amor empreendida pelo mundo cristão.

Durante o Renascimento, a teoria platônica do amor atingiu grande popularidade na Itália. Em Florença, um grupo de eruditos munidos de espírito de admiração por Platão e orientados por Marcilio Ficino criaram a “Academia Platônica”. Ficino havia criado um sistema filosófico que conciliava o pensamento de Platão e dos Neoplatônicos à teologia cristã sem, de certo modo, prejudicá-los.¹⁴ Entendido como a ligação de Deus com o mundo, como explica Panofsky, “o amor era só outro nome para essa corrente ininterrupta (*circuitus spiritualis*) de Deus ao mundo e do mundo a Deus. O indivíduo que ama insere-se a si próprio neste circuito místico”.¹⁵

Segundo Ficino, o amor era sempre desejo, mas nem todos os desejos eram amor. O desejo só seria amor se orientado pela Virtude Cognitiva e por isso consciente de um “fim último”. Uma vez em contato com as potências da cognição, tornava-se amor, do contrário, o desejo era simplesmente necessidade natural. Como a virtude final é a bondade divina manifestada na beleza, o fim último desejado é a beleza, e se o amor é desejo, logo, o amor é desejo de beleza, “desejo de gozar a beleza”.¹⁶

Tal beleza existe sobretudo sob duas formas, simbolizada pelas “Duas Vênus”, a Vênus Urânia (Vênus Celestial) e a Vênus Pandêmia (Vênus Natural).¹⁷

A teoria neoplatônica do amor exaltava um amor sublime “afastado dos impulsos básicos”, mas, ao mesmo tempo, “permitia um prazer intenso da beleza visível e tangível”.¹⁸ Embora, no que se refere a uma produção estritamente filosófica, a reflexão sobre o amor de Ficino e Pico della Mirandola tenha obtido poucos seguidores, inspirou aqueles que Panofsky chamou de “pensadores poéticos”, como Michelangelo, Tasso, Donne, Spencer, e outros e, também, um enorme número de “Diálogos sobre o Amor”. Tais livros, a maioria procedente do norte da Itália, ganharam grande popularidade na sociedade requintada da época, contribuindo na elaboração de um ideal de Beleza e Amor que influirá na

13. PANOFSKY (1995)

14. Sobre o Neoplatonismo de Ficino, ver: PANOFSKY (1995) p 119-152.

15. PANOFSKY (1995) p.126

16. PANOFSKY (1995) p.126

17. A dupla origem da Vênus foi centro de considerações de Platão sobre o amor. PLATÃO. O Banquete. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

18. In: PANOFSKY (1995) p.127

produção artística do período.¹⁹ Ademais, a partir de meados do século XVI, a teoria da arte italiana assimilará a filosofia neoplatônica situando a origem da criação artística na interioridade do artista que iluminado pela Graça divina, reproduzirá na matéria o *disegno*, ou seja, o signo de deus na mente.²⁰

Tal noção de beleza pode ser identificada na arte colonial. Façamos um breve excuro, a fim de compreender como tais idéias chegaram à colônia lusitana. O Saque de Roma, o enfraquecimento de repúblicas mercantes como Florença e Veneza, a perda do domínio sobre rotas comerciais que passavam pelo Mediterrâneo devido à descoberta da América e o cisma da Igreja foram fatores que contribuíram significativamente para fazer da aliança com a Espanha a melhor alternativa para a Itália do século XVI. Depois de 1530, o papado ainda se mantinha como o mais poderoso estado da Itália; entretanto, devido à aliança com “um poder com idéias e métodos quase feudais”, não se identificava mais com os estados progressistas.²¹ A partir de então, o papado manteria sua política de liderança dos estados italianos por outras vias. Assim, conforme Blunt, “o estágio inicial da Contra-Reforma se caracterizou essencialmente por ser uma tentativa de voltar à dominação eclesiástica que a Igreja manteve durante a Idade Média”.²² Pautada numa espécie de fusão filosófica entre a escolástica e o neoplatonismo, a política contra-reformista recusará o Humanismo do período anterior, recuperando conceitos e idéias do período medieval, sobretudo da sua fase final.

Esse pensamento neo-escolástico de orientação neoplatônica será muito bem assimilado em Portugal. A filosofia neo-escolástica fundamentava tanto o pensamento político, quanto o artístico. A doutrina da luz natural da Graça inata, defendida no Concílio de Trento contra as acusações de Lutero, informará e justificará o pensamento artístico do mundo lusitano, incluindo suas colônias. Defendia-se que mesmo depois do pecado original, Deus com sua luz continuava a guiar os homens. Assim, a criação artística originava-se da luz natural da Graça divina. Tal concepção, nós a identificamos na obra de Philippe Nunes, *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com Principios da Perspectiva*, talvez o único tratado de autor português encontrado nas oficinas dos pintores portugueses.²³

19. Panofsky demonstra, numa análise magistral, a influência da filosofia do amor neoplatônico num quadro de Ticiano, “Amor Sagrado e Amor Profano”. Ver: PANOFSKY (1995)

20. Federico Zuccaro, “Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (Explicação da palavra *disegno* e sua etimologia)”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Vol 1: *O mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 42-50

21. BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. (Tradução: João Moura Jr.) São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p.143.

22. BLUNT (2001) p.144

23. SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983. Trata-se, senão da única, de uma das raras publicações sobre o assunto em Portugal, tendo sido publicado em 1615 e 1767. Ver: NUNES, Philippe. *Arte da pintura. symmetria, e perspectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, edição fac-símile. A noção da criação artística orientada pela Graça Divina é exposta no tratado de Nunes logo no início. A esse respeito ver: PIFANO, Raquel Quinet. *Ut pictura poesis* no tratado de Philippe Nunes”; in: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004.(no prelo)

O entendimento da beleza como “beleza espiritual” e de luz como “luz divina” revela-se tanto no tratado de pintura de Nunes, como na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico. A Vênus, deusa da beleza e do amor, é descrita com os seguintes atributos: “um escudo bordado de ouro, e nele pintado um coração abrasado em fogo” fixado no braço esquerdo; na mão direita, um ramalhete de flores; uma nuvem que lhe cobre parte do corpo (o autor não especifica qual parte); um carro em forma de concha e o cupido que a acompanha. A presença da concha e do cupido não deixa qualquer dúvida sobre a identificação da Vênus nesta representação, pois são elementos iconográficos muito conhecidos. A concha, como foi aludido, refere-se ao seu nascimento, e as flores à sua paixão, mas como ler o coração abrasado e a nuvem?

A imagem da Beleza descrita por Cesare Ripa é uma mulher com a cabeça escondida entre as nuvens, sendo difícil vê-la por inteiro por causa da nuvem e de um halo luminoso que envolve seu corpo. Em uma das mãos ela traz um lírio e na outra, uma bola com compasso. Ripa explica a dificuldade de visualizar a beleza:

Pinta-se a Beleza com a cabeça oculta entre as nuvens por não haver coisa mais difícil de descrever para nossas línguas mortais, sendo ademais dificilmente cognoscível para o intelecto humano. Pois esta, dentre todas as coisas criadas, e metaforicamente falando, não é senão um esplendor derivado da luz que desprende a divina face, segundo a definem os platônicos. De modo que a beleza primeira vem a ser uma com Deus; e logo difundindo-se de algum modo na forma de Idéia por bondade do Senhor para com suas criaturas, é preciso que estas de alguma forma a reflitam.²⁴

A nuvem que cobre parte do corpo da Vênus, dificultando a visão de seu corpo, simboliza a dificuldade do homem de conhecer a Beleza, pois qualidade divina. Uma vez presente na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico, ela opera uma inversão radical daquele significado pagão da beleza e do amor. O sentido de beleza estritamente sensual da deusa grega transforma-se no seu oposto.

24. RIPA (1987) p.130

Outro elemento simbólico concorre para o significado de beleza e amor espiritual na representação lusitana setecentista: o coração flamejante. Muitos significados, por vezes contraditórios, foram atribuídos ao fogo ao longo dos tempos: sagrado, purificador, regenerador, destruição, guerra, diabólico, inferno... Interessa-nos, no momento, sua associação ao amor. Apuleio já havia descrito o Cupido como um menino alado que carregava, além do arco e setas, uma tocha acesa.²⁵ No manual de iconologia de Ripa, a associação do fogo ao amor está presente em vários verbetes. Ripa descreve A Força do Amor como um Cupido em meio a setas em chamas e cita um emblema de Alciato que diz ser o amor “um fogo mais forte que o fogo”.²⁶ A tocha acesa também aparece na representação da Origem do Amor. Nessa imagem, uma mulher usa uma lupa para filtrar a luz do sol e acender uma tocha. Vem acompanhada da seguinte frase: “Assim, o amor provoca no coração um incêndio”.²⁷ No verbe *Felicidade Eterna* uma jovem nua segura uma tocha acesa em direção ao alto: Ripa explica que “a ardente chama simboliza o Amor de Deus”.²⁸ Já o coração, nós o encontramos na imagem da *Fé Católica* (um coração com uma vela acesa), na imagem do *Desejo* e, especialmente, na imagem do *Desejo de União com a Divindade*.

A imagem do Desejo, conforme Ripa, é uma mulher com asas, e do seu coração saem chamas ardentes. Ele explica que “a chama nos indica que o desejo é como um fogo que nos abraça a mente e o coração, incendiando-se como a lenha, tão logo se apresente diante de nossos olhos algo que nos aparece como um bem tentador e favorável”.²⁹ Mas será na imagem do *Desejo de União com a Divindade* que a idéia da participação divina através da sua luz explicita-se: do peito de um rapaz alado, conforme Ripa, “há de sair uma chama que é a que Cristo Nosso Senhor trouxe à Terra”.³⁰ Assim, a associação da iconografia do *Desejo de União com Deus* com a iconografia da Vênus nos esclarece o significado de amor e beleza do universo luso-brasileiro setecentista. Sendo assim, não causa espanto que a imagem do coração em chamas presente na descrição da Vênus seja encontrada no brasão seráfico que orna o tabernáculo do altar mor da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Na verdade, são muitos os exemplos iconográficos cujo significado remete ao conceito de beleza e amor expresso na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico.³¹

25. APULEIO. Asno de Ouro

26. RIPA (1987) p.447

27. RIPA (1987) p.462 v2

28. RIPA (1987) p.410

29. RIPA (1987) p. 268

30. RIPA (1987) p. 270

Para encerrar esta breve reflexão sobre o sentido da rara presença de divindades mitológicas no universo luso-brasileiro e a inversão de seu significado, deixo ao leitor um fragmento do texto de Lomazzo, onde ele reproduz e comenta o Banquete de Marsilio Ficino, no meu entender, muito esclarecedor daquela noção de amor e beleza:

(...) a Beleza é uma certa graça vivaz e espiritual, que pelo raio divino infunde-se primeiro nos Anjos, depois nas almas dos homens e por fim nas figuras corporais; e essa graça comove e encanta nossa alma por meio da razão e da visão, e por seu encanto nos arrebatava, e ao nos arrebatar nos inflama de amor ardente.³²

31. O coração flamejante ou coração abrasado encontra-se em muitas representações sacras do universo colonial, como exemplo Santo Ignácio de Loyola, São Felipe Neri, Santa Escolástica. Consultar: CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

32. Transcrição de G. P. Lomazzo do texto de Marsilio Ficino, *Que a Beleza é Algo Espiritual*; in: PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos), p. 133