



e-hum

Revista Científica das Áreas de Humanidades
do Centro Universitário de Belo Horizonte

ISSN 1984-767X

Belo Horizonte, vol. 13, n.º 2, Agosto/Dezembro de 2020 - [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index)

Dossiê:

Entre as Redes de Difusão e o
Desafio da Representação no
Universo Artístico Barroco.



Editor Responsável

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto

Conselho Editorial

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior

Conselho Consultivo

Alexandra do Nascimento Passos

Centro Universitário UNA

Alexandre Bonafim Felizardo

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Aline Magalhães Pinto

Pontifícia Universidade Católica - PUC-RJ

Daniel Barbo

Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Eliane Garcindo de Sá

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Jairo Venício Carvalhais Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/FALE

Jonis Freire

Universidade Federal Fluminense - UFF

Jorge Luiz Prata de Sousa

Universidade Salgado de Oliveira - UNIVERSO

Júlio César Meira

Universidade Estadual de Goiás - UEG

Lana Mara de Castro Siman

Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG

e Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG/FAE

Lucília Regina de Souza Machado

Centro Universitário UNA

Margareth Vetis Zaganelli

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Maria Antonieta Albuquerque de Oliveira

Universidade Federal de Alagoas - UFA

Maria de Deus Manso

Universidade de Évora, Portugal

Rafael Sumozas Garcia-Pardo

Universidad de Castilla-La Mancha - UCLM, Espanha

Renato Silva Dias

Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES

Sérgio Henriques Zandoná Freitas

Universidade FUMEC

Vanicléia Silva Santos

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Wânia Maria de Araújo

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Wellington de Oliveira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha

e Mucuri - UFVJM

Centro Universitário de Belo Horizonte

Vice-Presidência Acadêmica:

Carolina Marra Simões Coelho

Reitor:

Rafael Luiz Ciccarini Nunes

Diretoria de Campus e Acadêmica

Diretores: *Cinthia Tamara Vieira Rocha*

Pesquisa e Extensão

Coordenador:

Pós Graduação em Gestão do Patrimônio Cultural

Coordenador: *Raul Amaro de Oliveira Lanari*

Curso de História

Coordenador: *Rangel Cerceau Netto*

Diagramação

Rangel Cerceau Netto

Contato:

ehum

Revista da Pós-Graduação UNIBH

Av. Prof. Mário Werneck, 1685 – Campus Estoril

e-mail: ehum.revista@gmail.com / ehum@unibh.br

home page: <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index>



Sumário

Editorial

Apresentação05

Artigos Livres

Educação Patrimonial – Palacetes e Casarões do Centro Histórico e Paisagístico da Cidade de Petrópolis – RJ

Heritage Education – Mansions and Houses in the Historic and Landscape Center of the City of Petrópolis – RJ.....07

Uma Proposta de Trabalho Docente: O Plano de Curso de Sociologia com Base na Obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*

A Teaching Work Proposal: The Sociology Course Plan Based on the Work Modern Times, Times of Sociology.....20

O fenômeno do Santo Daime à luz da teoria das ações simbólicas e da circulação das elites do sociólogo Vilfredo Pareto

The Santo Daime phenomenon in the light of the theory of symbolic actions and circulation of elites of sociologist Vilfredo Pareto.....30

Dossiês:

Ensino de geometria na Academia Real de Matemática de Barcelona (1720-1803)

Teaching geometry at the Barcelona Royal Academy of Mathematics (1720-1803).....37

Luca Rossetti e Bernardo Antonio Vittono: modelos de referência e tratados na pintura em quadratura do Piemonte

Luca Rossetti e Bernardo Antonio Vittono: modelli di riferimento e trattatistica nella pittura di quadratura in Piemonte 46

Quadratura do Piemonte na segunda metade do século XVIII A capela do castelo Rocca Grimalda.

Quadratura in Piemonte nel secondo Settecento La cappella del castello di Rocca Grimalda 54

Estudo Crítico

Thomas Mathews - The Clash of Good.....62



Agradecimento aos pareceristas:

ehum agradece aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos ao nosso Conselho Editorial. A participação voluntária de autores, conselho consultivo e avaliadores foi essencial para a reavaliação de nossos procedimentos de editoração. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a qualidade dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)

Ana Eugenia Andrade (PUC/SP)

Claúdio Monteiro Duarte (UFMG)

Igor Bruno Cavalcante dos Santos (UFOP)

Josimar Mendonça (UFMG)

Loque Arcanjo Júnior (UEMG)

Luis Filipe Arreguy Soares (UNIBH)

Magno Moraes Mello (UFMG)

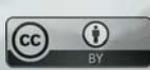
Marco Antonio Silva (PBH/UNIBH)

Margareth Vetis Zaganelli (UFES)

Maria Clara Caldas Soares Ferreira (Coltec_UFMG)

Rafael Garcia Pardo (UCM-Es)

Rangel Cerceau Netto (UNIBH)



Editorial

É com muita alegria que chegamos a 25ª edição do periódico E-Hum do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNIBH. Nesta realidade pandêmica e com muitos desafios e resiliência apresentamos uma edição bem diversificada que envolve práticas educacionais, análises sociológicas e um Dossiê organizado sobre História da Arte. As contribuições dos artigos nacionais e internacionais abrilhantam esta edição e ajudam na internacionalização do periódico. Na seção artigos livres Maria das Graças Ferreira e Alexia Cantreva de Góes apresentam uma metodologia que envolve o desenvolvimento de projetos de preservação do patrimônio cultural por meio de práticas educativas de educação patrimonial. Tendo como referência Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, o estudo parte de uma análise histórica e arquitetônica da cidade, desde a implantação do Plano Koeller, um dos primeiros planejamentos de desenvolvimento urbano de influência germânica na América do Sul. A segunda contribuição Glauber Eduardo Ribeiro Cruz propõe o desenvolvimento de uma metodologia para construção de um plano de curso para o Ensino Médio a partir da obra “Tempos Modernos, Tempos de Sociologia”. O estudo busca construir possibilidades educativas para o ensino de sociologia na rede estadual de Minas Gerais, proporcionando uma análise abrangente das ciências sociais, sobretudo com a sociologia, a ciência política e a antropologia. A terceira contribuição de Janderson Lopes Brito trata-se de um artigo de revisão de pesquisas bibliográficas que versam sobre a doutrina religiosa do Santo Daime na Amazônia e experiências com a ayahuasca à luz da teoria das ações simbólicas e da circulação das elites do sociólogo Vilfredo Pareto. O estudo sobre o fenômeno do Santo Daime reflete a aplicação do método lógico experimental do ritual daimista e das ações lógicas e não lógicas no pensamento da comunidade que origina essa religião brasileira. Nesta edição também contamos com o Dossiê: Entre as redes de difusão e o desafio da representação no universo artístico barroco, organizado pelos professores Magno Moraes Mello e Rangel Cerceau Netto. A ideia deste Dossiê é refletir uma história da arte mundializada na perspectiva da sensibilidade barroca. Neste sentido, busca-se analisar a pintura ilusionista e de falsa arquitetura com parâmetros geográficos expandidos e que envolva uma história da circulação e do conhecimento artístico entre o local e o global. Uma história da arte conectada, no que diz respeito aos artistas, as obras e aos conhecimentos por eles produzidos e difundidos. O Dossiê é marcado por contribuições de pesquisadores experientes que relacionam seus estudos ao conhecimento que circulava pelas quatro partes do mundo, sobretudo, pelos tratados de ótica e perspectiva. Neste contexto, vale frisar a influência de Andrea Pozzo e de seu tratado de arquitetura *Perspectiva Pictorum*, um dos mais difundidos e importantes tratados do período barroco. A contribuição que abre o nosso Dossiê é do pesquisador Jorge Galindo Díaz e retrata o Ensino de Geometria na Academia Real de Matemática de Barcelona entre 1720 a 1803. A contribuição busca refletir sobre o estudo da técnica e da arte no universo dos tratados de Geometria e a sua circulação no que tange aos conhecimentos aplicados na construção de edificações. Assim, Díaz mostra em sua pesquisa como o conhecimento matemático era fundamental para a arquitetura de fortificações e, sobretudo para uma cultura do conhecimento que refletia na visão espacial arquitetônica do mundo hispânico. A segunda contribuição é da Professora Laura Facchin que retrata dois pintores de figuras Lucca Rosseti e Bernardo Antonio Vittone. No contexto italiano, o estudo propõe por meio dos tratados de pintura investigar a colaboração dos artistas como especialistas em arquitetura falsa e modelos de referência na quadratura. As obras de autoria desses artistas revelaram surpreendentes no trato com a arquitetura, em particular de altares e afrescos. Seguindo a mesma tradição da quadratura italiana do Piemonte Elena Castelli envereda pelo estudo da capela do Castelo de Rocca Grimalda, a análise demonstra um exemplo inédito de pintura em qua



dratura a ser colocada na segunda metade do século XVIII. A surpresa da análise envolve a construção do espaço por meio de arquiteturas pintadas em um mesmo ambiente, no qual mesclam elementos do barroco tardio, do rococó e do clássico. Finalizando o Dossiê Claudio Monteiro Duarte faz um estudo crítico sobre o livro de Thomas Mathews, *The Clash of Gods* e enfatiza o seu papel historiográfico. Para Duarte a obra constitui referência obrigatória para as discussões iconográficas a respeito da figura de Cristo na arte e na arqueologia paleocristã. Por fim vale lembrar que a partir da ideia de “histórias conectadas”, com regiões diversas do planeta identificamos a exuberância dos assuntos tratados no Dossiê que ultrapassaram as fronteiras nacionais e formam, sobretudo, as linguagens artísticas na pintura e na arquitetura em grande medida na arte do período moderno. Esperamos que os leitores desfrutem das análises realizadas por esses estudiosos que se dedicam a temáticas vigorosamente apaixonantes.

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Rangel Cerceau Netto . Editor Chefe da Revista e-hum

 <https://orcid.org/0000-0003-3963-8338>

Magno Moraes Mello.

Organizador do Dossiê: Entre as redes de difusão e o desafio da representação na perspectiva no universo artístico barroco da Revista e-hum.

Educação Patrimonial – Palacetes e Casarões do Centro Histórico e Paisagístico da Cidade de Petrópolis – RJ.

Heritage Education - Mansions and Houses in the Historic and Landscape Center of the City of Petrópolis - RJ.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3172>

Maria das Graças Ferreira

Professora Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo
(DAU/ESDI/UERJ)

Email: mgferreira@esdi.uerj.br



<https://orcid.org/0000-0001-6444-5605>

Alexia Cantreva de Góes

Graduada em Arquitetura e Urbanismo
(DAU/ESDI/UERJ)

Email: goes.alexia@graduacao.uerj.br



Recebido em: 04/11/2020 – Aceito em 29/01/2021

Resumo: Apresentamos, neste artigo, o resultado da pesquisa histórica e arquitetônica realizada pelo projeto de extensão: Preservação - Educação Patrimonial: Casarões e Palacetes do Centro Histórico e Paisagístico de Petrópolis/RJ, com alunos do Departamento de arquitetura e urbanismo (DAU/ESDI/UERJ). O projeto de extensão tem como meta levantar dados, elaborar palestras, informativos, para a divulgação sobre a história, arquitetura e patrimônio do Centro Histórico e Paisagístico da cidade de Petrópolis, situada na Região Serrana do Rio de Janeiro. E contribuir para a difusão da educação patrimonial e do Patrimônio Cultural: arquitetônico e paisagístico implantado no século XIX e XX, construído a partir do plano urbanístico do Major Júlio Frederico Koeller, de 1845, que constitui importante Sítio Histórico Urbano como: Conjunto Arquitetônico e Paisagístico tombado pelo IPHAN (Instituto Histórico e Artístico Nacional). Havendo carência de projetos, divulgação e da educação patrimonial efetiva no município, com informações sobre importância deste Patrimônio Cultural desta cidade.

Palavras Chave: Educação Patrimonial, Preservação, Patrimônio Cultural.

Abstract: In this article, we present the result of the historical and architectural research carried out by the extension project: Preservation - Heritage Education: Houses and Mansions in the Historical and Landscape Center of Petrópolis / RJ, with students from the Department of Architecture and Urbanism (DAU / ESDI / UERJ). The extension project aims to collect data, prepare lectures, informative, to disseminate the history, architecture and heritage of the Historical and Landscape Center of the city of Petrópolis, located in the mountainous region of Rio de Janeiro. And contribute to the dissemination of heritage education of Cultural Heritage: architectural and landscape implanted in the 19th and 20th century, built from the urban plan of Major Júlio Frederico Koeller, from 1845, which constitutes an important Urban Historic Site as: Architectural and Landscape Set listed by IPHAN (National Historical and Artistic Institute). With a lack of projects, dissemination and effective heritage education in the municipality, with information on the importance of this city's Cultural Heritage.

Keywords: Heritage Education, Preservation, Cultural Heritage.

Introdução

Contexto Histórico

A ocupação da terra em Petrópolis, com a implantação do Plano Koeller é uma das primeiras com uma visão Urbana germânica na América do Sul. Sua implantação, na parte baixa, visava a preservação da vegetação das encostas: elemento característico da paisagem urbana, a ser preservada. A cidade se desenvolve trazendo importantes transformações tanto no âmbito privado como no público, com a influência européia nos costumes e arquitetura. Desta forma, constituindo o Patrimônio Cultural pela sua paisagem urbana (arquitetônica e natural) a ser preservado, e uma das ações para sua preservação, é a educação patrimonial junto da sociedade como um todo. Educação Patrimonial é um processo de conhecimento, apropriação e valorização do patrimônio cultural, capacitando os estudantes, e as comunidades para tarefas e ações de preservação junto a sociedade. Preservando a memória e valorizando a identidade cultural de Petrópolis: A cidade Imperial é palco de acontecimentos importantes, possuindo casarões e palacetes que pertenceram a famílias influentes do Império, políticos, poetas, médicos, diplomatas, que retratam as influências européias na sua arquitetura, no urbanismo e nos hábitos e costumes dos alemães, os primeiros colonos a habitar a cidade recém fundada por Dom Pedro II. Histórias e memórias: patrimônio material e imaterial relevantes a serem preservados. Para promoção da importância da preservação e da educação patrimonial, para a cidade de Petrópolis com um Patrimônio Cultural (arquitetônico e natural) importante para o país, junto a sociedade como todo. Como coloca o IPHAN:” É preciso considerar o Patrimônio Cultural como tema transversal, interdisciplinar e/ou transdisciplinar, ato essencial ao processo educativo para potencializar o uso dos espaços públicos e comunitários como espaços formativos. Desta forma, conforme os princípios e as diretrizes conceituais para educação patrimonial, o objetivo desde projeto extensão, desenvolvido desde 2018, é proporcionar conhecimentos e ações para estudantes, professores, pesquisadores, estudantes da área de história, arquitetura, patrimônio, paisagismo e o público em geral interessados na educação patrimonial e preservação do patrimônio, e assim promover a participação efetiva das comunidades. Sendo uma ferramenta de consulta para a sociedade de Petrópolis, e contribuir com maiores informações contando com participação da comunidade na preservação do patrimônio da cidade. A educação sendo um processo através da construção coletiva de conhecimento. Entre 2018 e 2019, com a participação dos alunos: Isabella Vasconcellos Teixeira da Silva, Gabriela Souza e Silva Freitas, Dayane Azevedo dos Santos, Bruna Antunes Gomes, Amanda de Barros Campos, Luísa Leal da Costa, Barbara Fontela Rodrigues, Lucas Oliveira Camargo, Linda Thársis Costa Alves realizamos a primeira etapa da pesquisa histórica e arquitetônica no primeiro distrito, no Conjunto Arquitetônico e Paisagístico na Avenida Koeller (Antiga Dom Afonso) o eixo principal do Plano de 1843, e tombado pelo IPHAN em 1962/1980. O conjunto da Avenida Koeller tem como eixo principal, e ao fundo, a Catedral de São Pedro de Alcântara e mantendo preservada ao longo de seu percurso os casarões e palacetes da aristocracia. Em que se evidenciam as transformações ocorridas na segunda metade século XIX na arquitetura e na paisagem urbana que devem ser preservados.

Localização



Figura 1: Mapa do estado do Rio de Janeiro com a cidade de Petrópolis pontuada.
fonte: Google Maps

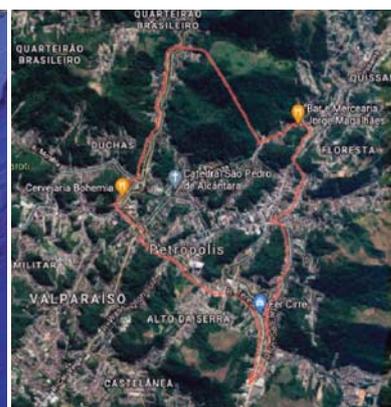


Figura 2: Mapa do centro da cidade de Petrópolis com a Av. Koeller pontuada.
fonte: Google Maps

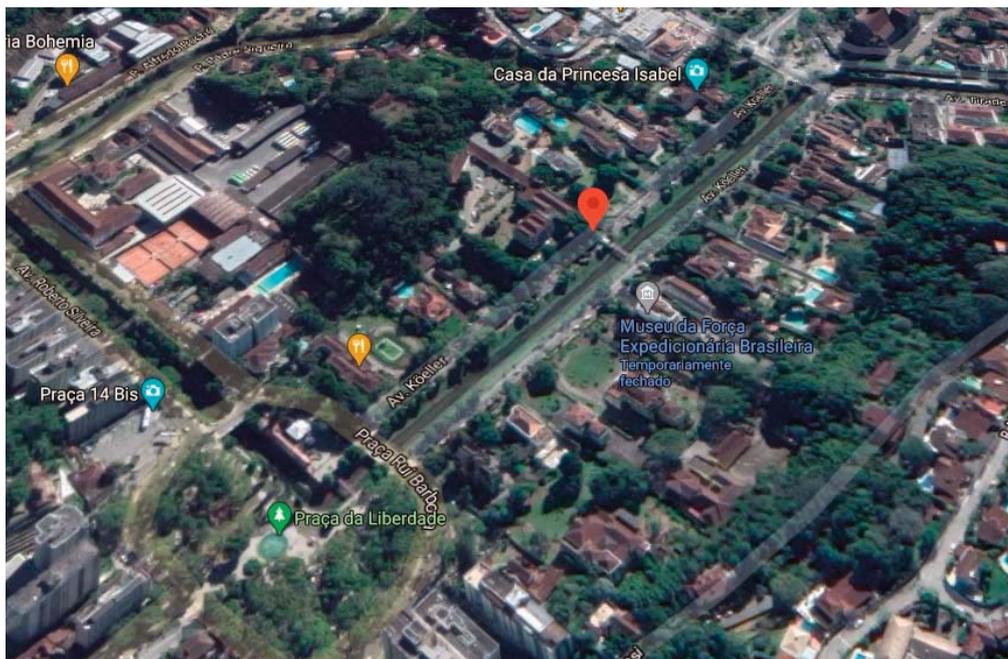


Figura 3: Imagem de satélite da Avenida Koeller
fonte: Google Maps

Casarões e Palacetes - Centro Histórico e Paisagístico - Petrópolis /Rio de Janeiro

No total são vinte seis casarões e palacetes na Avenida Koeller, e destacamos neste artigo, os mais importantes e significativos da Avenida Koeller, pesquisados pela equipe do projeto de extensão em 2018/2019. Cujo resultado final são as fichas técnicas e levantamentos fotográficos de todos.

Casa da Princesa Isabel - Avenida Koeller nº42 – Centro.



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

Hoje situada na Avenida Koeller número 42, antes Rua Dom Afonso número 02, foi projetada pelo engenheiro Major Júlio Frederico Koeller, em 1940, e construída por José Pedro da Motta Saião, o Barão de Pilar. Vendida em 15 de fevereiro de 1871, para Rodrigo Delfim Moreira e mais tarde para a Princesa Isabel e Conde D'Eu. No tímpano da casa ainda se encontram as iniciais entrelaçadas *I e G* (Isabel e Gastão). Ali moraram até 1889, quando foram obrigados a tomar caminho do exílio. Com isso, o procurador foi encarregado de alugar o Palácio da Princesa, sendo o primeiro inquilino o súdito britânico John R. Allen; o segundo foi o ministro da

França, Visconde de Lazour de Sainte Fortunada e o terceiro foi o ministro da Bolívia, Angel Viaña, que permaneceu até 1901 tendo feito a instalação elétrica do prédio. O próximo foi o Ministro da Alemanha, possuindo o próprio mobiliário da sala de jantar, depositou o da princesa num cômodo das cocheiras, quando em 1907, um incêndio destruiu todos os móveis ali depositados. Com a transferência do diplomata foi o contrato transferido a seu colega Franz Von Richman a ainda sucessivamente pelo embaixador americano Dudley e por Ewin Vermon Morgan, que em 1912 transferiu a embaixada para o Rio de Janeiro. O palácio tornou-se sede da Nunciatura Apostólica até 1917, no ano seguinte foi alugada ao Prof.º José Cavalcanti de Barros, que aí inaugurou o Colégio Acioli e funcionou até 1932. De 1933 a 1949 passou a ser ocupado como Liceu Fluminense. Em 1952 entra numa grande reforma para ser instalada a sede da Companhia Imobiliária de Petrópolis, que funciona em espaço reservado até os dias de hoje.

Arquitetura

O palacete apresenta inúmeras janelas e, uma varanda aberta para o jardim e seus mais de trinta pés de camélias nas cores rosa, mesclada e branca algumas plantadas por próprio punho, símbolo do movimento abolicionista. Também conhecida como chácara das camélias, sendo descrita em cartas a seu pai, Dom Pedro II. Construído em estilo neoclássico, que foi retomada da cultura e dos valores Greco Romanos. A construção do palacete se assemelha ao Palácio Imperial de Verão, atual Museu Imperial. Pintada no tom de tijolo característico das residências pertencentes à família imperial do Brasil durante o período imperial brasileiro (1822-1889).

São características do neoclássico pertencente no Palácio da Princesa: fachadas limpas, simples e simétrica, pórtico de entrada avançado, presença de balaustradas, de um frontão (elemento clássico da arquitetura grega), planta baixa retangular, simétrica e geométrica e matérias de construção nobres em sua composição, como mármore, pedra, granito e madeira.

Atualmente a casa é sede da Companhia Imobiliária de Petrópolis, funciona o Antiquário da Princesa, com peças do período monárquico à venda. A casa é uma propriedade privada, mas permite algumas visitas livres. Compreende no terreno quatro prazos, aforados inicialmente a várias pessoas até que foram aos poucos sendo adquiridos por José Pedro da Mota Saião, que em 1850, recebeu o título de Barão do Pilar, elevado a grandeza no ano seguinte. No ano de 1853 Pilar realizou a última compra, compondo um quadrilátero fazendo frente para a Rua Dom Afonso e lado para a dos Protestantes - mais tarde Princesa Isabel, hoje 13 de maio. Em 1877 foram realizadas grandes reformas na casa: na parte já existente, construída pelo Barão de Pilar, foi ampliada a fachada que dá para a Rua D. Afonso, ficando o prédio com cinco janelas de frente e construindo mais dois cômodos e, nos fundos, foi erguido um sobrado com quatro grandes quartos e um banheiro, obra do engenheiro Paulo Freitas. De 1933 a 1949 o Liceu Fluminense passou a ocupar o Palácio, dirigido pelos professores Afonso Leite (que era seu diretor), Alcindo Sodré, José Sampaio e Paulo Monce. No intuito de ampliar o salão de frente para adaptá-lo a um auditório, foi demolida a parede que ligava os dois salões, sendo desmontada em 1937 a lareira de mármore instalada pelo Conde d'Eu, cujas peças foram guardadas no porão do prédio.

Casa de Landsberg - Av. Koeller nº87 – Centro.



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

A edificação está localizada em um dos cinco prazos aforados em praça pública em fevereiro de 1896 por Albert Landsberg. No mesmo ano foi aprovado um documento que pedia a permissão para a construção de dois chalés iguais, porém espelhados. E com base em plantas e documentos presentes no Arquivo Histórico do Centro de Cultura Raul de Leoni chega-se à conclusão de ser o Casarão 87 e Casarão 99/109. A casa de Landsberg, atual Colégio CREI era originalmente duas casas geminadas de números 77 e 87, atualmente número 87, construída no início do século XX. Hoje, pertence a Esther Valério Müller, alugada pela prefeitura de Petrópolis para uso educacional. Devido a diversas patologias na edificação, em fevereiro de 2019, os alunos foram transferidos para outro edifício pela necessidade de reformar a edificação.

Arquitetura

O Centro de Referência em Educação Inclusiva João Pedro de Souza Rosa (CREI) é uma casa de torrão simples que apresenta recorte nas fachadas com corpos avançados. Seu telhado de quatro águas com acabamentos na calha e no forro é composto por telha francesa. A edificação é dividida em quatro segmentos devido ao movimento da fachada, sendo a primeira da esquerda para a direita de três pavimentos e as demais de dois pavimentos acima da rua. O segundo pavimento apresenta sacadas com guarda corpo em ferro fundido.

Inicialmente o casarão era para ser semelhante ao do número 99/109 e não se sabe ao certo se foi construído como apresentado em planta ou se foi descaracterizado.

Mansão Barão de Gomensoro - Av. Koeller nº135 – Centro.



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

A mansão dos Gomensoro teve como seu primeiro dono Vicente Cândido de Figueira Sabóia, médico que recebeu o título de nobre do Imperador após curar uma lesão no braço de Dona Tereza Cristina. Após a morte do visconde de Sabóia, o imóvel, localizado no no. 135 da Av.Koeller, foi adquirido por Joaquim Gomensoro, em 1934, um promotor de renome do Rio de Janeiro. O promotor tornou a residência conhecida pelos eventos que oferecia semanalmente às quintas-feiras as autoridades que estivessem em Petrópolis para tomarem chá. Atualmente, o imóvel vem sendo utilizado como sede do Colégio Alaor.

Arquitetura

Arquitetura eclética, com porão alto e uma fachada que possui movimento. As sacadas das janelas, varandas e ornamentos da casa são feitas de ferro forjado (gradis de ferro). Casa implantada no centro de terreno toda cercada por um jardim. Janelas de folhas duplas e acompanhadas por caixilhos. Observa-se também uma faixa de azulejos, na fachada, logo abaixo do telhado.

Casarão Barão de Teresópolis - Avenida Koeller, nº144 – Centro.



Fonte: Isabella Vasconcellos (2019)

História

O casarão pertenceu ao médico Francisco Ferreira de Abreu. Francisco, pesquisador, médico do monarca, professor de física e química das filhas do imperador Dom Pedro II e médico do mesmo, do qual recebeu o título de Barão de Teresópolis em 1874. Construída no final do século XX por Francisco Ferreira de Abreu. Em maio de 1890 foi vendida a Albert Landsberg e posteriormente pertenceu a Beatriz de Araújo Pereira Carneiro e após seu falecimento, em 1945 passa para Ernesto Pereira Carneiro, seu marido, o Conde Pereira Carneiro. Com a morte do Conde em 1957 o palacete passa à Condessa Pereira Carneiro e seus herdeiros.

Arquitetura

O palacete ocupa o centro do terreno com um apresenta volume em “L” em moldes europeus e um avançado jardim frontal. A fachada com platibanda decorada, simétrica de um andar com o outro, colunatas em estuque nos estilos coríntia e jônica, e vergas extremamente ornamentadas (no segundo andar é mais nítido), guarda-corpo

com balaústre clássico, presença do porão. No segundo pavimento, as sobrevergas das esquadrias apresentam rebuscados estuques ornamentais e na lateral, uma singular cobertura em estrutura de ferro forjado e vidro colorido, fornecido pela importação europeia características do estilo e inspirado no barroco Italiano e Francês.

Palácio Rio Negro - Avenida Koeller, nº 255 – Centro.



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

O Museu Palácio Rio Negro ocupa um complexo arquitetônico formado por um Palácio, um Palacete e um Chalé, além de diversas outras construções ao fundo. O Palácio Rio Negro se destaca, imponente e amarelo-ouro, em meio ao Conjunto Arquitetônico da Avenida Koeller, no Centro Histórico de Petrópolis. É um museu dedicado à memória da República. Construído em 1889 para ser a residência de Manoel Gomes de Carvalho, conhecido como Barão do Rio Negro, rico comerciante do café, foi incorporado pelo Governo Federal em 1903. A partir da gestão de Rodrigues Alves, passou a ser a residência oficial de verão dos Presidentes da República em Petrópolis. Assim se iniciou uma tradição e desde então a cidade recebeu 16 de nossos presidentes. O último deles foi o Presidente Luís Inácio Lula da Silva, em setembro de 2008. O seu mais assíduo frequentador foi o Presidente Getúlio Vargas, que nos 18 anos que esteve no governo, não deixou de passar um só verão em Petrópolis. A presença republicana na cidade manteve-se viva até a fundação de Brasília. No período da Ditadura Militar, a tradição de despachar em Petrópolis no verão foi rompida. Entre as décadas de 1970 e 1980, o palácio não recebeu nenhum presidente. A tradição só foi retomada por FHC em 1996. As visitas presidenciais transformam Petrópolis em sede temporária dos governos federal e estadual. Atualmente o museu possui fonte documental sobre a presença republicana na cidade e é vinculado ao Museu da República, no Rio de Janeiro. Em exposição, há mobiliário e objetos selecionados a partir do acervo sob a guarda do Museu da República e os quadros de todos os presidentes republicanos em ordem cronológica.

A Arquitetura e o Ecletismo do Palácio Rio Negro

A construção de tipologia eclética é um projeto de Antônio Januzzi. Em suas fachadas, se destaca o amarelo ouro, característica clássica que simbolizava toda a riqueza de seu proprietário durante o período republicano. Destaca-se também a simetria presente em todas as quatro fachadas, sendo a fachada frontal a mais elaborada, ela carrega um brasão – símbolo da República Federativa do Brasil – em sua platibanda. Além disso, há presença de balaústres na cor branca em diversos pontos da edificação, tanto como ornamento, quanto na função de como guarda-corpo que contorna toda a escadaria de acesso principal do edifício. Seu interior é marcado pela escadaria e pisos em mármore, salões com piso forrado de parquet composto por madeiras nobres do Brasil. No térreo, o trabalho de restauração revelou a decoração original do piso de madeira: os pés de café, símbolo da riqueza do Barão do Rio Negro.

Palacete Raul de Carvalho - Av. Koeller, nº 255
Centro (Parte do Complexo Arquitetônico do **Palácio Rio Negro**).



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

Histórico

O prazo onde se encontra o referido Palacete foi adquirido por Raul Gomes de Carvalho, filho mais velho do Barão do Rio Negro, em 1891. No entanto, com a mudança da família para Paris, onde Raul se tornou sócio de seu pai na Cia. Café Carvalho, o Palacete foi vendido, juntamente com o Palácio Rio Negro, para o Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1896. Sob a tutela do Governo do Estado, o Palacete passou a abrigar o Tribunal da Relação. Quando o Rio Negro se tornou residência de verão dos presidentes da República, o Palacete passou a hospedar as pessoas que trabalhavam no Palácio e que davam apoio ao funcionamento do mesmo. Anos depois, em 1941, sob o Governo Vargas, o complexo do Rio Negro passaria por uma extensa reforma, que transformaria o Palacete Raul de Carvalho na secretaria de despachos da presidência, com salas específicas para reuniões ministeriais e audiências. Essa condição perdurou até a presença do presidente Costa e Silva no complexo do Rio Negro. Após a saída da Brigada Militar, durante a administração da Prefeitura de Petrópolis, o Palacete foi utilizado como sede de órgãos do governo municipal até ser desocupado em 2005.

Arquitetura

Assim como o Palácio Rio Negro, o Palacete Raul de Carvalho também é uma construção em estilo eclético. A principal característica em evidência no Palacete é sua platibanda ornamentada, nela podemos destacar um pequeno frontão e a presença de esculturas. A simetria e o equilíbrio estão presentes nas quatro fachadas, assim como a cor amarelo-ouro – característica do conjunto arquitetônico.

Chalé do Palácio Rio Negro – Chalé Amarelo - Av. Koeller, nº255
Centro (Parte do Complexo Arquitetônico do **Palácio Rio Negro**).



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

O Chalé, cuja construção data de 1884, possui características arquitetônicas tipicamente petropolitanas, como evidenciam outras construções semelhantes na própria Av. Koeller. Pertencia a uma família de colonos alemães, e em seu frontispício podem ser vistas as iniciais de seu primeiro proprietário, Frederico Guilherme Lindscheid. O chalé costumava ser alugado para veraneio, tendo sido ocupado, em diversas ocasiões, pela família de Joaquim Nabuco. Situado no prazo de nº 159, sua história se funde com a do Palácio quando, em 1939, sob o Governo Getúlio Vargas, a União Federal adquiriu o edifício da então proprietária, Lydia Lindscheid Kamp, para nele instalar a guarda da presidência.

Arquitetura do Chalé

O anexo do Palácio do Rio Negro, construído no final do século XIX, também em estilo eclético, é bastante simples comparado as demais edificações do conjunto. Em sua fachada principal destaca-se a simetria entre as janelas e sua porta de acesso principal. Sua planta é elaborada em dois andares, sua cobertura em telhas francesas. Já em seu interior, chama atenção a escada de acesso ao segundo piso.

Palácio Sérgio Fadel - Av. Koeller, nº260 – Centro.



Fonte: Amanda Barros (2018)

História

O edifício é um palácio eclético do ano de 1872, aquisição e construção por Visconde Silva, o Barão do Catete. Seus usos foram diversos, residência, escolas, veraneio presidencial de Campos Sales e Rodrigues Alves, banco, sede de uma companhia industrial e por último, seu uso atual desde o ano de 1996 da Prefeitura Municipal de Petrópolis, quando foi arrematado em um leilão público. Desde a posse do primeiro prefeito de Petrópolis, Oswaldo Cruz, a cidade nunca teve uma casa própria para abrigar o governo. Após 78 anos de espera o município ganhou o endereço definitivo. Em 1996, o prefeito de Petrópolis, Sérgio Fadel, decretou o nome de Palácio Koeller para a sede da prefeitura. Em 1998, vereadores prestam homenagem ao prefeito assassinado Sérgio Fadel, mudando o nome do edifício.

Arquitetura

A princípio era apenas um pavimento no estilo neoclássico, mas em 1904 ganhou o segundo pavimento, sendo ele em estilo eclético, construído pelo empresário Cândido Gaffrée. É um edifício monumental, com a presença de porão alto e dois pavimentos. As fachadas apresentam simetria, que se destaca por meio da fachada tripartida clássica. O sentido de verticalidade é dado pelas colunas no corpo central, jônicas e coríntias e pelas semi-colunas utilizadas em todas as fachadas. Se destacam a escadaria de acesso em mármore, a visão dos dois andares e suas varandas, e os pináculos. As esquadrias são em madeira e vidro, com vergasmuito ornadas e balaústres. Cobertura do edifício é de telhado 4 águas, não é aparente devido ao uso de platibandas, as quais em algumas partes são balaustradas, apresenta beirais com rendilhados, arrematados por pináculos. Na cor pastel amarela, possui pé direito alto, 2 lavabos, 5 banheiros, 2 depósitos, copa e 11 salas com requintada decoração de florões em gesso nas paredes e nos tetos. A implantação da casa é afastada em relação às divisas do lote, como recomendado pelo Plano Koeler, para ter maior salubridade. As fachadas laterais e posterior são mais simples, com janelas com padieiras semelhantes a cornijas e sem balaústre. Os elementos que representam o estilo eclético são os gradis de ferro utilizados no porão, simetria e decoração da fachada, monumentalidade, colunas, platibandas decoradas e a divisão em base, corpo e coroamento.

Casa em estilo eclético, foi construída em pedra, cal, tijolo, cimento e mármore, coberta de telhas francesas. A presença de ferro rendilhado em suas fachadas faz um incrível jogo em suas molduras. Sua simplicidade e poucos ornamentos exteriores transparecem uma arquitetura limpa. O pavimento superior possui doze compartimentos forrados e assoalhados, tendo grandes janelas, sendo 3 na fachada frontal e as outras distribuídas nas extremidades. O térreo possui nove compartimentos, sendo quatro janelas e uma porta, ambos voltados para frente dando para uma varanda com cobertura ladrilhada formada por um gradil de ferro que se estende

para o lado direito do terreno e possui ainda uma escada de mármore saindo para o jardim de frente para a rua. É notória ainda, a presença de um muro feito com tijolos em sua parte inferior e gradilhado em ferro em sua parte superior, possuindo dois pilares e um portão delicadamente moldado ao centro, encerrando toda a extensão do terreno.

Villa Itararé - Av. Koeller, nº365 - Centro



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

Uns dos edifícios que mais chamam a atenção na Avenida Koeller, é o belo chalé romântico, com estilo eclético. A Villa Itararé, construída em 1904 na então Petrópolis imperial, se destacava não somente pela sua imponência, mas também pelo seu proprietário: Antônio Roxo Rodrigues, o príncipe de Belford, descendente de uma família de nobres. Desta forma desde sua origem a casa foi cercada por uma atmosfera de glamour. A Villa Itararé é um projeto do arquiteto que construiu o Cristo Redentor, Heitor da Silva Costa. Conta-se na cidade que o castelo veio desmontado da Alemanha, pedra por pedra, e montado em Petrópolis, fato que não foi comprovado. O projeto inicial foi submetido a mudanças pois era muito grande, tendo assim, que se adequar ao local. As construções tiveram início do ano de 1902 e concluída dois anos mais tarde, 1904. Esse longo tempo se deu devido à natureza do terreno que exigia fundações especiais e cuidados com a sua decoração interior. Nos pontos do local onde se assentariam as fundações, foram feitas escavações de um metro e depois nivelado sobre ele, foi colocada uma mesa de madeira carregada de tijolos. Uma verificação do terreno permitiu estabelecer várias camadas e observaram que a 4 metros de profundidade havia cascalho firme, onde por meio disso foram construídos poços de concreto e arcos de alvenaria de tijolo para fazer as fundações. Desde sua origem a casa esbanjava muito glamour e já recebeu nomes importantes como o então ministro da fazenda Leopoldo Bulhões, do ministro de Portugal Camilo Lampreia e do ministro do Supremo Tribunal Federal e futuro presidente da república, Epitácio Pessoa. E ainda continua sendo testemunho de uma época de charme e elegância que podem ser apreciados num trajeto tranquilo nos recantos da Praça da Liberdade.

Arquitetura

A casa apresenta estilo eclético predominando o romantismo, neoclassicismo e neogótico. O embasamento é de cantaria rústica e o restante da construção foi concluído com alvenaria de tijolo, com revestimento de cimento e areia. Todas as esquadrias são de madeira de alto padrão, em sua confecção. Destacam-se nas fachadas os vitrais, janelas góticas (ogivais), janelas altas e retangulares, molduras rendilhadas, pináculos e a presença no seu interior de colunatas, tapeçaria e mobiliário sofisticado.

Solar Dom Afonso - Av. Koeller, nº 376 - Centro



Fonte: Isabella Vasconcellos (2018)

História

Teve o seu primeiro palacete construído em 1872, pelo comerciante Português Joaquim Antônio de Passos. Localizada na atual Av. Koeller, n. 376. Sua construção foi acompanhada de perto pela própria Princesa Isabel, proprietária da única outra casa construída na rua naquela época, localizada na extremidade oposta. O Imóvel passou por uma série de proprietários ao decorrer dos anos. Dentre eles, destaca-se o alemão Albert Landsberg, introdutor da cerveja no país em 1853, que tomou posse em 1890, sendo sobre o domínio deste que o comerciante Têxtil José Martins Côrrea, construiu o segundo palacete no terreno, em 1893, localizado em frente

Arquitetura

Dentre as características arquitetônicas, nota-se que o casarão constituiu tipologicamente, uma transição entre o Neoclássico e o Eclético. Pode-se observar que as colunas com capitéis pseudo-jônicos, as pilastras ornamentais que se intercalam com as janelas na fachada e a platibanda a simetria existente nas fachadas enfatizando o eixo central, demonstram a forte característica Neoclássica existente. Uma curiosidade é que há, também, no casarão jardins que seguem o estilo Francês, no qual se apresentam quatro estátuas que simbolizam cada estação do ano. Nele, há elementos pitorescos que consistem em quiosques, um lago com chafariz e peças de louça dispostos entre as folhagens. Pode-se dar destaque, também, ao gradil da casa, criado por Oeste Francioni, que dispõe as iniciais do seu primeiro dono (JAP) e elementos que refletem o ciclo do café.

Consideração Finais

Os resultados obtidos, com ação de preservação, foram positivos como efetivo envolvimento, neste projeto de educação patrimonial, de docentes e discentes, com atividades de integração entre os alunos com outras instituições do ensino médio e superior de Petrópolis, Tornando-os conscientes da importância da preservação do Patrimônio Cultural. Sendo a educação patrimonial uma ação importante, neste processo, na sua formação acadêmica, bem como a divulgação e difusão para toda sociedade. E a pesquisa, se estendendo em 2019 para outras ruas e avenidas do Centro Histórico e Paisagísticos da cidade.

Referências Bibliográficas

- CORDEIRO, Manuel de Souza. A atualidade do Plano Urbanístico de Koeler. In *Tribuna de Petrópolis*, 09 março de 2000.
- DUNLOP, Charles Julius. *Petrópolis Antigamente*. Editora do autor, Rio de Janeiro, 1989.
- EPPINGHAUS, Guilherme Pedro. Plano de Koeler. In *Revista do IHP, Petrópolis*, 1982.
- JUDICE, Ruth Boucault. *Petrópolis: de Fazenda Imperial a Cidade Imperial*. In *Revista do IHP, Petrópolis*, 1982.

IPHAN (Brasília) (org.). Inventário nacional de bens imóveis: sítios urbanos tombados INBI-SU: manual de preenchimento. Edições do Senado Federal; v. 82. ed. Brasília: Conselho Editorial; IPHAN, 2007, 303 p.

FIEB (Rio de Janeiro). XI Congresso Nacional de Excelência em Gestão; CIRILO, Therezinha Muniz. Intervenção para sustentabilidade no Conjunto Urbano Paisagístico da Avenida Koeler em Petrópolis no Rio de Janeiro através de certificação ambiental. Área temática: Gestão Ambiental & Sustentabilidade. Rio de Janeiro, ed. 6, 15 ago. 2015.

MAURICIO, Marjorie Martins. Solar do Império: Convergência de Memórias e Apropriação pelo Turismo. Orientador: Prof.^a Dr.^a Regina Abreu. 2015. 131 p. Dissertação (Pós Graduação em Memória Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MORLEY, Edna . A forma da utopia: O Plano Koeller e a construção da Vila Imperial.2001. 115 p.il.Dissertação - Universidade Federal do Rio de Janeiro,Rio de Janeiro.2001

PESSOA, José. Atlas de centros históricos do Brasil. P,210-219 . 2007

TORRE, Thaísa. A gênese da permanência: o conjunto urbano e paisagístico da Avenida Koeler e seu estatuto de patrimônio nacional. Orientador: Cláudia Carvalho Leme Nóbrega. 2014. 303 p. Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Uma Proposta de Trabalho Docente: O Plano de Curso de Sociologia com Base na Obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*¹

A Teaching Work Proposal: The Sociology Course Plan Based on the Work *Modern Times, Times of Sociology*



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.2956>

Glauber Eduardo Ribeiro Cruz

Professor da Rede Estadual de Minas Gerais

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

Email: glauberduardoribeirocruz@gmail.com



Recebido em: 01/04/2020 – Aceito em 31/12/2020

Resumo: O texto propõe a construção de um plano de curso para o Ensino Médio a partir da obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*. O uso da proposta curricular da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais publicada no ano de 2011 foi importante para conhecer as temáticas e expandir a perspectiva por meio da obra didática e os capítulos, as atividades, os autores e os conceitos. As possibilidades educativas do encontro do plano de ensino e da obra citada por meio das ementas e das metodologias para cada capítulo, para cada bimestre e para cada atividade. Assim, pretendemos construir um plano de ensino de Sociologia para a rede estadual de Minas Gerais com base no livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, contribuir para um plano de ensino abrangente nas ciências sociais com a sociologia, a ciência política e a antropologia, e proporcionar a definição de temas, de teorias e de conceitos aplicáveis para cada bimestre, principalmente com a participação ativa dos/das estudantes.

Palavras-chave: Sociologia. Livro didático. *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*.

Abstract: The text propose the construction to build a course plan for high school from the work *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*. The use of curriculum proposal of the Minas Gerais State Department of Education published in 2011 was importante to know the themes and expand the perspective through the didactic work and the chapters, activities, authors and concepts. The educational possibilities of meeting the teaching plan and the work mentioned through the menus and methodologies for each chapter, for each quarter and for each activity. Thus, we intend to build a Sociology teaching plan for the Minas Gerais state network based on the book *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, contribute to a comprehensive teaching plan in the social sciences with sociology, political science and anthropology, and provide the definition of themes, theories and applicable to each quarter, especially with the active participation of students.

Keyword: Sociology, textbook, *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*.

Introdução

O texto ora apresentado tem o objetivo de apontar a construção do plano de curso para o Ensino Médio a partir da obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*. Como professor de Sociologia da rede estadual de educação em Minas Gerais desde o ano de 2009, mesmo não formado na área – sou formado em História – tive muita dificuldade para saber como ensinar a disciplina para as turmas de ensino médio. Neste momento, percebi a im-

¹ O texto é uma versão modificada da monografia apresentada a Universidade Federal de São João Del-Rei como parte dos requisitos para obtenção do título de Especialista em Ensino de Sociologia no Ensino Médio sob orientação da Prof^a. Ms. Shirley Alexandra Ferreira

portância de aprofundar os conhecimentos didáticos, pedagógicos e específicos para produzir aulas mais interessantes para os/as jovens.

Então, houve o contato com a proposta curricular do Estado de Minas Gerais, e foi muito útil como orientação sobre os conteúdos e os temas que poderiam ser desenvolvidos em sala de aula. Após quatro anos, houve contato com o livro didático *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, e, foi muito produtivo, pois as autoras, a editora e todos envolvidos no projeto didático buscaram desenvolver uma obra significativa para o ensino Sociologia. Em seguida, passados mais três anos, a obra foi aprovada novamente pelo PNLD para os anos 2018 a 2020, a primeira vez para o triênio 2012/2014. Este fato foi importante a escolha da obra como fonte de pesquisa para criar um plano de ensino de sociologia que efetivasse aspectos didáticos, teóricos, conceituais e juntamente com a proposta curricular publicada em 2011 pelo Estado de Minas Gerais.

“Com a inserção (obrigatória) da Sociologia nas escolas, no ano de 2013 ela é incluída, pela primeira vez, no Programa Nacional do Livro Didático – PNLD, que tem como objetivo auxiliar o trabalho pedagógico por meio da distribuição de coleções de livros didáticos na educação básica. O MEC publica um ‘Guia de Livros Didáticos’, com resenhas das coleções consideradas aprovadas, e o encaminha às escolas, que escolhem, entre os títulos disponíveis, aqueles que melhor atendem ao seu Projeto Político Pedagógico – PPP” (LIMA, 2014, p. 4).

Como documento oficial, a proposta é bem ampla e pode ser colocada em prática, principalmente com um apoio didático específico. No caso, optei por analisar a sob o viés das singularidades e dos limites a obra das autoras cariocas por meio de conceitos, teorias, temas e, especialmente, das atividades apresentadas em cada capítulo.

Neste ponto, pretendi organizar um plano de curso de sociologia a partir da obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* e propor um plano de ensino para cada série do ensino médio, analisar cada capítulo da obra, e investigar como as atividades podem ser desenvolvidas.

O livro didático como fonte para o ensino de sociologia foi analisado por Sarandy (2001), Takagi (2007), Sarandy (2011) e Curso (2013). Os estudos realizados nos indicam como proceder na análise da obra *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*.

O estudioso Flávio Sarandy (2001) apontou como a sociologia precisa construir um saber organizado para se adentrar no nível médio de ensino por meio do desenvolvimento do pensamento crítico, da contribuição decisiva para formação da pessoa humana, da expansão das sensibilidades como olhar, ouvir e escrever, ou seja, percepção, compreensão e raciocínio para atuar contra a mentalidade individualista do homem moderno. Para o autor, o fato dos Parâmetros Curriculares Nacionais e da Lei de Diretrizes e Bases limitarem a sociologia para a preparação para o trabalho e o exercício da cidadania por meio da metodologia de aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a conviver e aprender a ser indicou pouca discussão metodológica e pouca orientação didática por falta de tradição no ambiente escolar.

O autor afirmou que não corrobora com a perspectiva da sociologia “para a preparação básica para o trabalho e para o desenvolvimento da cidadania ou do pensamento crítico, porém ela pode contribuir para esses objetivos estabelecidos para esta etapa da Educação Básica” (SARANDY, 2001, p. 3). Os conteúdos sociológicos precisam ser problematizados com realidades distintas por meio da experiência de pesquisa e das ações pedagógicas para “desenvolver uma nova postura cognitiva no indivíduo” (SARANDY, 2001, p. 7).

Para Takagi (2007), os estudos sobre ensino de sociologia direcionaram para duas perspectivas de análise: de institucionalização da disciplina e de aplicação de uma prática. A forma subalterna de tratar o ensino de sociologia nas universidades refletiu no ambiente escolar e apontou a importância da aproximação entre academia e escola, ou seja, entre sociólogos e professores de sociologia. Para a autora, as Diretrizes Curriculares Nacionais apontaram para a sociologia como um conhecimento adicional, em que “seus conteúdos poderiam ser oferecidos por outras disciplinas, não havendo necessidade para a existência de uma disciplina específica” (TAKAGI,

2007, p. 23). Essa perspectiva assinalou o descaso com a sociologia e o ensino sociológico nas escolas públicas.

Por isso, Takagi realizou um trabalho de caráter panorâmico e comparativo com fontes abrangentes e significativas como livros didáticos, planos de ensino, propostas curriculares oficiais e relatórios de estágios feitos na rede pública estadual de São Paulo. Para a análise dos livros, a autora apontou como a linguagem nos textos das obras era equivocada e “são muito extensos para serem utilizados em duas aulas semanais em um ano de ensino médio, segundo as atuais condições da disciplina Sociologia” (TAKAGI, 2007, p. 27). A extensão das obras e o foco na cidadania revelaram como os livros de Sociologia foram concebidos como cursos de atualidades e a cidadania como objeto de consumo.

Para Sarandy (2011), o debate na área de ensino de sociologia com foco na metodologia e na formação do professor por meio das Orientações Curriculares Nacionais e das Diretrizes Curriculares Nacionais com a abordagem por meio das competências e das habilidades demonstrou a necessidade de um programa disciplinar unificado com conteúdos e concepções diversificadas para evitar uma reprodução dos cursos de bacharelado. Em sua análise dos livros didáticos, Sarandy (2011) revelou a diferença pouco substancial com uma visão semelhante sobre os conteúdos, a convergência de conceitos, temas e categorias, e a hierarquização e as convergências das apresentações. Nesta perspectiva, as ideias auxiliaram na compreensão dos problemas concretos com uma educação científica e crítica por meio de recortes metodológicos entendidos como o meio e atitude cognitiva dos alunos compreendida como a finalidade.

Ao considerar as condições reais para que o currículo seja aplicado e cumprido e ao relacionar o programa curricular aos objetivos educacionais, ao sentido da disciplina, a justificação dos conteúdos, as opções metodológicas e ao tratamento didático foi possível perceber como a abordagem das Orientações Curriculares Nacionais em temas, conceitos e teorias contribuiu para o desenvolvimento do conhecimento sociológico no ambiente escolar, fugindo da concepção de transposição didática do curso de Ciências Sociais para o ensino médio, “o que não é motivo de espanto considerando-se que o currículo da Sociologia, na Educação Básica, ainda se constitui campo aberto às disputas” (SARANDY, 2011, p. 77).

O livro didático tem sido mais do que mediador entre professor e estudantes, tem se revelado principal fonte de formação do professor, com poucas relações com a universidade e em continuidade dos estudos. Neste ponto, o livro como um objeto com pouco prestígio, sem legitimidade de pesquisa, e com uma falta de consenso sobre os objetivos apontou para o distanciamento entre o ensino e os cientistas, a inexistência da preocupação com a aprendizagem, o segundo plano para a formação de novos pesquisadores e o apêndice do ensino.

Neste ponto, a sociologia ainda permaneceu acanhada, pois continuou nas perspectivas da conscientização, da missão de explicar o Brasil, por meio da realidade, da intenção civilizadora e do sentido missionário com o direcionamento dos estudantes para as transformações sociais. Os professores de sociologia poderiam compreender que foi a cientificidade que garantiu o espaço para a disciplina por meio dos conceitos e das teorias que ressaltaram a diversidade e que a adequação da linguagem e de estratégias mediadoras de aprendizagem contribuiu para que as atividades fossem complexas e tivessem relação com a realidade estudantil. Enfim, a compreensão dos manuais como produções intelectuais relevantes auxiliou a relação dos produtos com a prática científica institucionalizada, “assim, um manual didático seria, segundo essas informações, um livro escolar que realiza uma síntese do que há de principal e de mais atual num determinado campo, voltado para a formação numa disciplina específica” (CURSO, 2013, p. 4).

As ações pedagógicas para o desenvolvimento da postura cognitiva, a linguagem equivocada, o foco na cidadania, a proposta de teorias, temas e conceitos para o conhecimento sociológico e a aproximação entre sociólogos e professores de sociologia indicaram como a sociologia se fortaleceu como disciplina escolar e como área de pesquisa, especificamente sobre ensino e produção de livros didáticos.

O livro didático como elemento para o plano de curso

A escolha do livro didático *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* para a construção do plano de curso aconteceu por que pela terceira vez foi selecionado, dentro do Plano Nacional do Livro Didático (PNLD), sendo a primeira entre os anos 2012, 2013, 2014; a segunda entre os anos 2015, 2016 e 2017; e a terceira entre os

anos 2018, 2019 e 2020; o detalhamento da obra com um conteúdo abrangente das ciências sociais com a Sociologia, a Antropologia e a Ciência Política; e, principalmente por abordar as concepções de teoria, temas e conceitos em todos os capítulos. A seguir detalhei cada um dos três critérios.

Marcon (2017) apontou os critérios exigidos no PNL D 2015 separados em sete itens: de legislação, teóricos conceituais, didáticos pedagógicos divididos entre mediação entre conhecimento científico e saber escolar e auxílio no processo de aprendizagem, de avaliação de imagem, de editoração e aspectos visuais e manual do professor. Para a autora, foi importante “pensar, analisar e discutir currículo de Sociologia também nos livros didáticos, afinal, através do livro didático é possível mapear quais, e de que forma são disponibilizados os conteúdos para a Educação Básica no Brasil” (MARCON, 2017, p. 33).

A escolha da obra para o PNL D na primeira edição para os anos de 2012, 2013 e 2014 esteve coerente com a perspectiva do ensino de Sociologia para as escolas do ensino médio no Brasil principalmente pela objetividade, concisão e abertura do material a ser trabalhado em sala de aula.

Cada capítulo tem a seguinte estrutura: a apresentação inicial do tema, a apresentação do estudioso da temática, o conceito principal, os conceitos secundários e a finalização com o recapitulando. Após a exposição da matéria nos tópicos acima, as propostas de atividades denominadas Testando seus conhecimentos, se dividem em:

Monitorando a aprendizagem: com a apresentação de um texto e exigindo reflexões discursivas;

Assimilando conceitos: com a exposição de uma imagem e pedindo uma reflexão discursiva;

Olhares sobre a sociedade: com a apresentação de um texto e um conceito, exigindo uma reflexão discursiva;

Exercitando a imaginação sociológica: com a exposição de um tema onde são definidos subtemas possíveis de serem trabalhados;

Sessão de cinema: com sugestão de documentários, filmes e curtas referentes a temática;

De olho no Enem: com atividades objetivas de anos anteriores do exame nacional do ensino médio.

O livro tem três partes com 20 capítulos, cada capítulo contendo entre 10 e 20 páginas e com abrangência para as Ciências Sociais – Antropologia, Ciência Política e Sociologia.

Tabela 1 – Unidades e Capítulos

Unidades	Capítulos
Primeira: A aventura sociológica	1 – O que é Sociologia?
	2 – O nascimento da Sociologia.
Segunda: A Sociologia vai ao cinema	3 – O apito da fábrica.
	4 – Tempo é dinheiro?
	5 – A metrópole acelerada.
	6 – Trabalhador uniu-vos!
	7 – Liberdade ou segurança?
	8 – As muitas faces do poder.
	9 – Sonhos de civilização.
	10 – Sonhos de consumo.
	11 – Caminhos abertos pela Sociologia.
Terceira: A Sociologia vem ao Brasil	12 – Brasil mostra a tua cara!
	13 – Quem faz e como se faz o Brasil?
	14 – O Brasil ainda é um país católico?
	15 – Qual é a tua tribo?
	16 – Desigualdades de várias ordens.
	17 – Participação política, direitos e democracia.
	18. – Violência, crime e justiça no Brasil.
	19 – O que consomem os brasileiros?
	20 – Interpretando o Brasil.

Fonte: elaborada pelo autor baseada no livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*

Neste ponto, a relação como cada capítulo relacionou as teorias, aos temas e aos conceitos, inserindo autores clássicos, auxiliou a reflexão da obra como fonte de pesquisa para o ensino de Sociologia.

As autoras definiram para o capítulo 1 o que é sociologia e propuseram como forma de análise a linguagem sociológica, a reflexão tempo – espaço e o pensar sociologicamente por meio de mapas e guias metodológicos; para o capítulo 2 apresentaram o contexto do surgimento da sociologia – analisado desde a chegada dos tempos modernos, passando pela revolução científica nos séculos XVI e XVII, comparando com a sociedade na Idade Média, e chegando ao século das Luzes e as grandes revoluções modernas.

A partir do capítulo 3 a vinculação entre temas, teorias e conceitos esteve presente para ser trabalhada mutuamente e simultaneamente.

“Ao se tomar um conceito– recorte conceitual –, este tanto faz parte da aplicação de um tema quanto tem uma significação específica de acordo com uma teoria, do contrário os conceitos sociológicos seriam apenas um glossário sem sentido, pelo menos para alunos do ensino médio. Um tema não pode ser tratado sem o recurso a conceitos e a teorias sociológicas senão se banaliza, vira senso comum, conversa de botequim. Do mesmo modo, as teorias são compostas por conceitos e ganham concretude quando aplicadas a um tema ou objeto da Sociologia, mas a teoria a seco só produz, para esses alunos, desinteresse” (ORIENTAÇÕES, 2006, p. 117).

No capítulo 3, denominado O apito da fábrica, apresentou-se o sociólogo Emile Durkheim e a teoria dos fatos sociais, os conceitos de coesão, solidariedade e anomia, e relacionou as diferentes concepções de trabalho; no capítulo 4, com o tema Tempo é dinheiro!, foi apresentado o sociólogo Max Weber e a teoria de racionalidade, as concepções de espírito do capitalismo e da reforma protestante, apontou para a mudança do tempo no mundo do capital.

No capítulo 5, denominado A metrópole acelerada, foi apresentado o sociólogo Georg Simmel e a teoria

de cultura subjetiva e objetiva, relacionada ao ritmo das grandes cidades; no capítulo 6, com o tema Trabalhadores, uni-vos!, foram apresentados os sociólogos Karl Marx e Friedrich Engels e a teoria das classes sociais, o apontamento as mudanças ocorridas na concepção de propriedade, no desenvolvimento do capitalismo, na perspectiva do socialismo e do comunismo.

No capítulo 7, denominado Liberdade ou segurança?, foi apresentado o sociólogo Alexis de Tocqueville e sua análise sobre a sociedade americana comparada a sociedade francesa, seu fascínio pela liberdade nos moldes americanos e sua concepção sobre o sentido da liberdade para o século XIX; no capítulo 8, com o tema As muitas faces do poder, apresentou-se o filósofo Michel Foucault e a teoria dos múltiplos poderes, relacionada a perspectiva histórica da revolução francesa e da revolução industrial às ideias de curar, adestrar, punir e vigiar presente na sociedade moderna.

No capítulo 9, denominado Sonhos de civilização, apresentou-se o sociólogo Norbert Elias e a teoria de civilidade relacionada ao processo civilizador dos tempos modernos e a concepção do vulgar, desenvolvida por meio do etnocentrismo; no capítulo 10, com o tema Sonhos de consumo foi apresentado o intelectual Walter Benjamin e a teoria do consumo relacionada as transformações na cidade e o modo de vida por meio da arte e da tecnologia.

O capítulo 11, o último da parte II, denominado Caminhos abertos pela sociologia, tem o objetivo de ser uma reflexão do mapa imaginário da sociologia englobado pelos sociólogos examinados até o momento e abrindo-se as possibilidades para novos objetos e novos estudos; no capítulo 12, com o tema Brasil, mostra a tua cara!, apresentou-se temas como produto interno bruto no país, a urbanização, as múltiplas formas da concepção de família e os indígenas.

No capítulo 13, denominado Quem faz e como faz o Brasil?, apresentou-se uma concepção histórica do trabalho no país, a indicação de como os diferentes trabalhadores contribuíram para a construção do Brasil, os escravos, os índios, os libertos, os imigrantes, os trabalhadores da indústria, os soldados da borracha, as mulheres e as crianças; no capítulo 14, com o tema, O Brasil ainda é um país católico?, foi apresentado o tema da religião, sua diversidade no mundo, dados que analisaram a trajetória histórica no país, e a concepção do Estado e da sociedade sobre a temática, principalmente sobre a pluralidade religiosa e o fundamentalismo.

No capítulo 15, denominado Qual é a sua tribo?, foi apresentado a teoria das tribos urbanas por meio dos conceitos de identidade e de identificação e a pluralidade de sujeitos urbanos no país como as comunidades de ódio; no capítulo 16, com o tema, Desigualdades de várias ordens, apresentou-se as desigualdades existentes no Brasil, o conceito de meritocracia e a relação entre oportunidades e condições de igualdade, a situação das mulheres, e principalmente dos negros, por meio das teorias de Gilberto Freyre e Oracy Nogueira, sendo finalizado com a legislação sobre o racismo no país.

No capítulo 17, denominado Participação política, direitos e democracia, apresentou-se as constituições brasileiras, detendo-se a partir de 1945 com o retorno a democracia, o regime militar e a redemocratização, o conceito de cidadania e sua relação com a democracia e o liberalismo, a dificuldade de aplicação prática no país por causa da concepção arraigada de classe, sendo finalizada com a história do voto no Brasil; no capítulo 18, com o tema, Violência, crime e justiça no Brasil, foi apresentado a relação entre pobreza e violência, foi questionado a sociedade brasileira por meio do conceito de sociabilidade violenta e refletido sobre o sistema penitenciário brasileiro.

No capítulo 19, denominado O que consomem os brasileiros?, apresentou-se os padrões de consumo no país por meio da economia de mercado, dos bens culturais, dos hábitos alimentares, do público e das campanhas publicitárias. No capítulo 20, com o tema Interpretando o Brasil, foi apresentado os escritores Oliveira Vianna, Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto DaMatta e suas teorias que refletiram sobre os dilemas e as características do Brasil.

Enfim, o livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* tem potencialidade de ser uma referência para a construção de um plano de curso por ter sido escolhido três vezes para o Programa Nacional do Livro Didático; por ser abrangente nas Ciências Sociais; e pelos seus capítulos terem uma possibilidade de didática de trabalho fo-

cada em temas, teorias e conceitos.

Uma análise sobre o plano de ensino atual de Sociologia no Estado de Minas Gerais

O foco da Sociologia no Ensino Médio para a cidadania tem sido reconsiderado na forma de ensinar em sala de aula. A perspectiva profissional para o mercado de trabalho e a preparação para as próximas etapas educativas apareceram como perspectivas que exigiam linguagens, temáticas, compreensão de culturas diferentes, desnaturalização de temas e do estranhamento por meio da problematização e apontou para amplitude da função da disciplina escolar para os/as jovens.

Como a Sociologia não tem uma organização curricular padrão, ao professor foi possibilitado adequar e recortar a linguagem, principalmente por meio de conceitos, de temas e de teorias, que precisavam ser trabalhados em conjunto. As três dimensões devem ser consideradas para o ensino de Sociologia: “uma explicativa ou compreensiva – teorias; uma lingüística ou discursiva – conceitos; e uma empírica ou concreta – temas” (ORIENTAÇÕES CURRICULARES NACIONAIS, 2006, p. 117).

O eixo norteador para cada série foi importante para a construção de um plano de ensino. No atual modelo proposto pela Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais há uma divisão em três eixos temáticos: primeiro Ano: A Sociologia - disciplina científica autônoma: conhecendo nosso mundo social; segundo ano: Análise sociológica do mundo moderno: a sociedade em que vivemos; terceiro ano: A abordagem sociológica de questões sociais no Brasil contemporâneo.

O plano de ensino atual da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais contemplava temas, teorias e conceitos importantes. Contudo, com lacunas em relação a realidade brasileira e a temáticas sociologicamente presente no cotidiano dos/das discentes, como religião, família, trabalhadores brasileiros, os conceitos de liberdade e de segurança, e a diferença do conhecimento e da cultura. Neste ponto, enfatizei no plano apresentado a seguir uma inserção de conteúdo com o objetivo de aprofundar temáticas mais presentes no cotidiano da juventude mineira: primeiro ano: A Sociologia – ciência das relações sociais; segundo ano: Participação, política e cidadania; terceiro ano: Temas contemporâneos.

A redefinição da proposta atual do plano de ensino de Sociologia do Estado de Minas Gerais visou tornar aplicável na rede estadual a proposta curricular baseada no livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, por meio da inclusão da perspectiva da sociologia, da ciência política e da antropologia.

Nesta perspectiva, os três anos do ensino médio foram divididos em doze bimestres, sendo 4 para cada ano. Em cada bimestre teríamos o número total de 10 aulas, apresentadas mais detalhadamente no próximo tópico por meio de aulas expositivas, seminários, apresentações de trabalho, leitura e análise de textos, cinema, vídeos, fotografias, charges, cartuns e tiras.

Possibilidades educativas: com o plano de ensino e o livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*

A relação entre a implantação do currículo, o conteúdo programático e as aulas elaboradas foi significativo para construção do plano de curso por meio das possibilidades educativas e a centralidade no aprendizado dos/das alunos/alunas.

As Orientações Curriculares Nacionais (2006) afirmaram que não houve na Sociologia um mínimo de conteúdos definidos e proporcionou “uma liberdade do professor que não é permitida em outras disciplinas, mas também importa numa certa arbitrariedade ou angústia das escolhas” (p. 116). A situação de não definição dos conteúdos para o ensino médio ocorreu por causa das intermitências da Sociologia na educação básica e da falta de uma comunidade de professores para “ao menos consensos ou convergências a respeito de conteúdos e metodologias de ensino” (p. 116).

Como complemento a proposta didática apresentada para o trabalho com conceitos, temas e teorias, a pes-

quisa também foi útil como um pressuposto metodológico importante, “pode ser um instrumento importante para o desenvolvimento da compreensão e para explicação dos fenômenos sociais” (p. 126), sendo utilizada como elemento de verificação ou de aplicação por meio de passos e de procedimentos.

Os recursos didáticos e práticas de ensino apresentados nas Orientações Curriculares Nacionais (2006) foram a pesquisa bibliográfica em livros, revistas ou jornais ou de campo; as aulas expositivas; os seminários; as excursões, a visita a museus, a parques ecológicos; a leitura e análise de textos; o cinema, o vídeo ou o DVD, e a TV; a fotografia; as charges, os cartuns e as tiras. Como ponto de partida, com uma orientação para os professores e para superação da rotina e do modismo em sala de aula as propostas descritas foram importantes para a minha atuação em sala de aula.

Ainda na questão didática, a Base Nacional Comum Curricular (2016) apontou para a Sociologia com ordens distinta de compartilhar teorias e conceitos consagrados e de estimular os/as estudantes ao desenvolvimento de valores e atitudes democráticas, do ensino ao estranhamento e a desnaturalização do senso comum, “e com isso a desenvolver leitura crítica sobre fenômenos como intolerância, preconceitos, estereótipos e estigmas” (p. 167).

O documento apresentou uma alternativa como recurso didático, delimitando como principal tarefa “a de fazer com que esta ciência sirva como poderosa e insubstituível ferramenta para o desenvolvimento da reflexividade social, cultural e política dos estudantes” (BRASIL, 2016, p. 168), principalmente por meio do uso da pesquisa. Por fim, os recursos didáticos apontados nos documentos oficiais foram considerados na construção das possibilidades educativas apresentadas neste capítulo.

A concepção dos três anos no ensino médio proporcionou o trabalho de temas, conceitos e teorias que conectadas com a comunidade escolar e a vida em sociedade dos/das discentes enriqueceram o ensino de Sociologia.

Para o primeiro ano, assegurou-se à introdução a ciência da Sociologia como alicerce e dos temas: trabalho e trabalhadores, famílias e religiões. Neste momento, desenvolvemos jogos temáticos sobre o século XV e XVIII, a importância da oralidade com provas orais e apresentações de trabalho, a capacidade de construção crítica por meio de documentários e do uso da internet para pesquisa em dados estatísticos. Por fim, a atividade com foco no Enem e a prova bimestral foram formas de avaliar o saber processualmente e uma correção coletiva. Ao promover múltiplas formas de avaliação pretendíamos possibilitar aos/as alunos/alunas do primeiro construir seu posicionamento diante dos temas e da construção e da assimilação do conhecimento.

Para o segundo ano, foi introduzido a leitura individualizada, o teatro, a música e as imagens para que os/as discentes sejam capazes de perceber como as temáticas podem ser abordadas por meio das diferentes manifestações culturais. A proposta da atividade do Enem e da prova bimestral permaneceu como forma de avaliação processual do conhecimento, com uma correção individual. A recomendação para o trabalho coletivo sobre participação política foi mobilizada para que os/as jovens desenvolvessem atitudes compartilhadas e construídas em grupos, habilidades de protagonizar criatividade e argumentos convincentes e ressaltassem como a construção coletiva do saber por meio de projetos.

Para o terceiro ano, o desenvolvimento da oralidade e do posicionamento crítico foi o principal objetivo a ser trabalhado no ambiente escolar. As apresentações sobre diferenças culturais, tipos de violência e ritmos musicais foram possibilidades para perceber como cada aluno se colocava diante de temáticas sensíveis ao seu cotidiano: nas diferenças culturais, econômicas, políticas, gastronômicas, históricas; na criminalidade, nos fatores externos, como uso de drogas e estímulos sociais, e nos fatores internos, frustração individual e fobias; e nas músicas, a origem do ritmo musical, o contexto de formação do grupo, o uso dos instrumentos para o ritmo da música, e a leitura da letra. Foi desenvolvido a capacidade de construção crítica por meio de documentários e do uso da internet para pesquisa em dados estatísticos sobre as desigualdades no Brasil, principalmente relativa ao negro. A proposta da atividade do Enem e da prova bimestral se consolidou como forma de avaliação processual do saber com a correção sendo realizada pelos colegas em sala de aula.

As atividades propostas perpassaram todos os anos do ensino médio por causa da relevância de uma avaliação inicial e processual e que desenvolveu o amadurecimento e crescimento intelectual dos/das jovens por meio

de uma leitura mais individualizada em monitorando a aprendizagem, de uma leitura mais coletiva em exercitando a imaginação sociológica, da interpretação da arte nas sessões de cinema, no uso da oralidade nas provas orais e nas apresentações de trabalhos, na capacidade de posicionamento argumentativo nos projetos e nas temáticas sobre famílias, religiões, trabalhadores, liberdades / segurança, músicas, diferenças e violências. Neste ponto, a proposta apresentada ampliou as temáticas, as teorias e os conceitos sugeridos pelo governo do Estado de Minas Gerais na proposta curricular do ano de 2011, proporcionou uma participação mais ativa do/da jovem na sala de aula e possibilitou a construção do saber de forma contínua e processual, em que as atividades instigaram o posicionamento dos/das alunos/alunas. Há viabilidade para que o plano de curso baseado no livro didático *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* seja concebido, apresentado e praticado em sala de aula no ensino médio. A obra proporcionou uma reflexão sobre teorias, temas e conceitos cabíveis de serem trabalhados e desenvolvidos por meio de instigantes atividades que mobilizaram os/as discentes para a construção contínua do conhecimento. Os temas no currículo oficial dos três anos do ensino médio foram materializados na proposta de plano de curso com o uso do livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia*, veja:

Tabela 2 – Comparação entre proposta curricular e livro didático

Proposta curricular do Estado de Minas Gerais (2011)	Plano de curso – livro didático <i>Tempos Modernos, Tempos de Sociologia</i>
1º ano	1º ano
A desnaturalização das definições de realidade implicadas pelo senso comum.	O que é Sociologia? O nascimento da Sociologia
Senso comum e conhecimento sociológico.	Quem faz e como se faz o Brasil?
	Brasil mostra a tua cara.
	O Brasil ainda é um país católico?
2º ano	2º ano
Tipos e características: as sociedades tradicionais e a moderna.	O apito da fábrica e tempo é dinheiro.
As grandes mudanças do período moderno: a industrialização, a urbanização, as classes sociais, grupos étnicos e a desigualdade.	Trabalhador uniu-vos!
Valores, normas e a diversidade cultural: identidades, diferenças e tolerância.	Liberdade ou segurança?
Estado de Direito, democracia, cidadania, eleições, participação e representação.	Participação política, direitos e democracia.
3º ano	3º ano
Raça e seus efeitos sobre desigualdade, discriminação racial e mobilidade social.	O saber o que está distante.
Gênero como fator de desigualdade de oportunidades.	As desigualdades em várias ordens.
Delinqüência e criminalidade.	A violência, crime e justiça no Brasil.
As manifestações culturais dos jovens.	Qual é a sua tribo?

Fonte: elaborada pelo autor

Enfim, coube ao professor a capacidade de pensar, refletir e se posicionar diante do saber apresentado e das exigências da comunidade escolar e de si diante do desafio proporcionado pela sala de aula.

Considerações finais

A análise do livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* para a construção do plano de curso de Sociologia para o Ensino Médio na rede estadual de educação de Minas Gerais mostrou as possibilidades e as perspectivas possíveis de serem concretizadas em sala de aula.

A obra examinada apresentou uma diversidade de temas, teorias e conceitos que, se trabalhados pelo professor em sala de aula, principalmente por meio de capítulos que direcionaram para as três áreas das Ciências Sociais – a Antropologia, a Ciência Política e a Sociologia – pode ser enriquecedor para os/as alunos/alunas no ambiente escolar. E de um livro didático que apresentou ao todo 20 capítulos, foi detalhado com mais profundidade 12 capítulos, por meio de autores, conceitos e temas, no âmbito nacional e internacional.

Os apontamentos sobre a proposta curricular da Secretaria de Educação de Minas Gerais direcionaram a construção do plano de curso, especificamente por sugerir temáticas, que no contato com o livro *Tempos Modernos, Tempos de Sociologia* ficaram mais nítidas as possibilidades educativas de serem concretizadas em sala de aula, por meio dos apontamentos de tópicos, das habilidades básicas e dos temas complementares relevantes para que os/as discentes pudessem ter durante o percurso formativo no Ensino Médio. A delimitação da quantidade de aulas e do processo avaliativo foi importante na orientação dos métodos e dos limites do trabalho temático no ambiente escolar.

Enfim, a proposta apresentada teve o objetivo de partir de uma obra didática para aludir as possibilidades de trabalho em sala de aula, por meio de um estudo comparativo com a proposta curricular de Sociologia apresentada pela Secretaria de Educação de Minas Gerais no ano de 2011 por meio de conceitos, temas e teorias no ambiente escolar por meio da participação dos/das alunos/alunas.

Referências Bibliográficas

- BOMENY, Helena; FREIRE-MEDEIROS, Bianca; EMERIQUE, Raquel Balmant; O'DONNELL, Júlia. *Tempos modernos, Tempos de Sociologia*. 3. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2016. v. 1. 384p.
- BOMENY, Helena; FREIRE-MEDEIROS, Bianca; EMERIQUE, Raquel Balmant; O'DONNELL, Júlia. *Tempos modernos, Tempos de Sociologia*. São Paulo: Editora do Brasil, 2010. v. 1. 280p.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular: Educação é a base*. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_-versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2017.
- Curso de especialização em ensino de sociologia: nível médio: módulo 3*. Cuiabá, MT: Central de Texto, 2013.
- LIMA, Natália Oliveira de. O livro didático de sociologia no ensino médio: uma análise na perspectiva da colonialidade do saber. *Mosaico Social*, v. VII, p. 3, 2014.
- MARCON, Carine. Livros didáticos de Sociologia: um estudo a partir de conteúdos presentes no Enem 2016. 2017. 96f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal da Fronteira do Sul, Ciências Sociais, Erechim, Rio Grande do Sul, 2017.
- ORIENTAÇÕES CURRICULARES NACIONAIS. *Ciências humanas e suas tecnologias*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 133p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_03_internet.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- SARANDY, Flávio Marcos Silva. Reflexões acerca do sentido da Sociologia no ensino médio. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, v. 5, p. 1-7, 2001.
- SARANDY, Flávio Marcos Silva. Propostas curriculares em sociologia. *Inter-Legere*, v. 9, p. 61-84, 2011.
- SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS. *Sociologia: proposta curricular (ensino médio)*. Disponível em: <http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/banco_objetos_crv/%7B759CF1BC-DE72-4C1E-934E-9179D96BAADB%7D_PC%20SOCIOLOGIA%202008_reviz2010-07-15.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2019.
- TAKAGI, Cassiana Tiemi Tedesco. *Ensinar Sociologia: análise de recursos do ensino da escola média*. 2007. 277f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

O fenômeno do Santo Daime à luz da teoria das ações simbólicas e da circulação das elites do sociólogo Vilfredo Pareto

The Santo Daime phenomenon in the light of the theory of symbolic actions and circulation of elites of sociologist Vilfredo Pareto



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3179>

Janderson Lopes Brito¹

Mestrando em Sociedade e Cultura na Universidade Federal do Amazonas -UFAM

Email: janderson.brito@seducam.pro.br



<https://orcid.org/0000-0001-9036-2571>

Recebido em: 21/12/2020 – Aceito em 25/01/2021

Resumo: O presente artigo foi embasado em pesquisas bibliográficas que versam sobre a doutrina religiosa do Santo Daime na Amazônia e experiências com a ayahuasca, tecendo análises através do método lógico experimental, no intuito de apresentar baseado nas narrativas das experiências no set subjetivo e do setting material do ritual daimista, como esse fenômeno é captado sob a ótica da sociologia de Pareto dos sistemas simbólicos e da circulação das elites.

Palavras chave: Santo Daime, ayahuasca, ações simbólicas

Abstract: This article was based on bibliographical research on the religious doctrine of Santo Daime in the Amazon and experiences with ayahuasca, weaving analysis through the experimental logical method, in order to present based on the narratives of experiences in the subjective set and setting. Daimist ritual material, how this phenomenon is captured from the perspective of Pareto's sociology of symbolic systems and the circulation of elites.

Keywords: Santo Daime, ayahuasca, symbolic actions.

Introdução

Como estudar esse fenômeno social religioso propôs-se analisá-lo por meio de uma abordagem qualitativa, tendo como base teórica a sociologia de Vilfredo Pareto, seguindo o método lógico experimental pôde-se realizar distinções entre as ações lógicas e não lógicas, bem como visualizar as relações de poder que se processaram na temporalidade do fenômeno pesquisado. Em um primeiro momento buscou-se reconstituir as dinâmicas históricas e mitológicas do Santo Daime na Amazônia, em seguida discorreu-se acerca da sociologia pareatiana, com ênfase nas ações lógicas e não lógicas no desenvolvimento da pesquisa, e por fim elencou-se experiências no contexto ritual do Santo Daime, desde as experiências com a substância ainda não batizada com o nome de daime, aos desdobramentos que perpassaram as questões meta-empíricas até a materialidade observável do fenômeno como a formação da comunidade que deu origem a essa religião brasileira.

Santo Daime: trilhas históricas e mitológicas de uma religião amazônica

O Santo Daime é uma doutrina religiosa brasileira, que surge em 1930 na periferia da cidade de Rio Branco no estado do Acre, fundada pelo negro Raimundo Irineu Serra (1892-1971), maranhense, nascido na cidade de São Vicente de Ferrer, que emigrou para Amazônia em 1912 para extração da borracha, integrou na função de Cabo da Guarda Territorial da Comissão de Limites do governo federal, na qual trabalhou na demarcação das fronteiras do

¹Mestrando em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas -UFAM, Especialista em Africanidades e Cultura afro-brasileira pela Universidade Norte do Paraná - UNOPAR, Graduado em História pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA, pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM e Professor de História do quadro permanente da Secretaria de Educação do Estado do Amazonas - SEDUC/AM. E-mail: janderson.brito@seducam.pro.br.

Acre com Peru e Bolívia, dessa experiência juntamente com a de seringueiro teve seus primeiros contatos com a ayahuasca, nome proveniente de acordo com Luna (2002) da língua quéchua onde *aya*; significa alma, espírito, pessoa morta e huasca; liana, corda, cipó, vinho, podendo ser traduzida como cipó dos espíritos ou vinho das almas para citar algumas possibilidades de tradução para a língua portuguesa, o nome da referida bebida pode variar de acordo com as tradições e as populações indígenas da Amazônia podendo ser conhecida também como kamarampi, nepe, nixi pae, shori, kahi, hoasca, huasca, yage, natéma, yajé, uni, caapi, honixuma, ramino e mais recente, daime. Segundo alguns pesquisadores entre eles MacRae (1992), Irineu Serra teria tido contato com a bebida por intermédio de outros conterrâneos que como ele emigraram para o Acre, e, através do ayahuasqueiro peruano Dom Crescêncio Pizango tiveram suas primeiras experiências com o chá psicoativo.

Os desdobramentos que se seguiram depois do contato de Irineu Serra com a ayahuasca se movimentam em direção ao mito fundador da Doutrina Religiosa do Santo Daime, que se deu diante das visões pessoais sob o estado de expansão da consciência, assim seguindo as informações de MacRae (1992), dentro desse set Irineu teria visto uma entidade feminina com o nome de Clara ou Rainha da floresta, que depois identificou-se como Nossa Senhora da Conceição, a qual lhe deu instruções de como deveria proceder para se tornar um curador, seguindo as recomendações isolou-se na mata durante um determinado período de tempo, o que durou oito dias, não deveria falar com ninguém, obedeceria uma dieta alimentar composta apenas de macaxeira cozida e insossa sem qualquer tempero, também não poderia ver ou pensar em mulheres seguindo uma abstinência sexual rigorosa para obter sucesso.

Tendo cumprido as etapas o qual foi incumbido pela entidade feminina, recebeu os ensinamentos e graduou-se para cumprir sua missão como Mestre espiritual, nasce assim a doutrina religiosa do Santo Daime, na qual seu principal sacramento será a bebida composta pelo Cipó (*Banisteriopsis caapi*), a folha (*Psychotria viridis*) e água, ora conhecida como ayahuasca, passará a chamar-se Daime, que de acordo com Albuquerque (2011) seria referência ao verbo dar, para invocar o espírito do chá da planta professora, como por exemplo, dai-me força, dai-me sabedoria, dai-me amor, aludindo em consonância com aquilo que cada pessoa em sua subjetividade procura na experiência dentro da religião do Santo Daime.

A sociologia de Pareto: entre as ações lógicas e não lógicas

Em sua obra clássica o *Traité de Sociologie Générale*, na qual o sociólogo Vilfredo Pareto (1848-1923) sistematizou suas teorias e escritos, apresenta-se como possibilidade teórico-metodológica para uma abordagem sociológica acerca dos fenômenos sociais alicerçado nas experiências das ações humanas, que aponta em direções divergentes das abordagens positivistas anteriores centradas exclusivamente na racionalidade. Corrêa (2018) apresenta a teoria lógico-experimental paretiana, na qual o início de tudo está centrado na ação, que está orientada em direção a objetivos, transitando por múltiplos caminhos interdependentes guiados por motivos singulares ou plurais, para assim descrever e construir intelectualmente a ação como um objeto-sistema, sendo que o conjunto dessas ações tecidas nas relações humanas, não são lógicas. Estas ações são divididas em duas categorias, a primeira representada pelas ações lógicas que em sua composição maior predomina o raciocínio, e a segunda representada pelas ações não lógicas, composta em grande maioria pelos instintos, subconsciente, sendo que o método lógico experimental opera na distinção dessas ações.

Ao dar destaque às ações não lógicas por considera-las as mais numerosas das ações humanas, Pareto aponta para uma perspectiva interacional entre racionalidade e irracionalidade, num jogo cambiante entre o que ele denominou de derivações (ações lógicas que servem como máscaras psicológicas para esconder as ações irracionais) e os resíduos (as ações não lógicas fruto dos instintos, pulsões, são irracionais e inerentes a todos os seres humanos).

O Santo Daime dentro das análises sociológicas paretianas situa-se enquanto fenômeno social nas ações lógicas e em sua maioria nos dois gêneros de ações não lógicas, que são como descreve Corrêa (2018), as condutas rituais e simbólicas e as ações religiosas de natureza sagrada, o caráter marcado pela subjetividade e intersubjetividade desse fenômeno religioso, movimenta-se de forma interacional entre as ações humanas objetivas (como se apresenta na realidade) e subjetivas (como se apresenta ao espírito humano), assim pode-se filiar com o pensamento de Paeto

1984), Não devemos nos enganar com os nomes dados a estes dois tipos (objetivo e subjetivo). Ambos são, na realidade, subjetivos, pois todo conhecimento humano é subjetivo, e eles se distinguem não por uma diferença de natureza, mas por uma soma mais ou menos grande de conhecimentos de fato” (Pareto:1984).

Nesse aspecto notamos o grau de subjetivismo da teoria sociológica de Pareto que serviu de instrumentos para análises qualitativas que compõem o presente estudo. O campo onde encontramos o conteúdo analisado foi proveniente de pesquisas bibliográficas, em livros que versam sobre a doutrina religiosa do Santo Daime na Amazônia e experiências com a ayahuasca, tecendo análises através do método lógico experimental, no intuito de apresentar baseado nas narrativas das experiências no set subjetivo e no setting material do ritual daimista, como esse fenômeno é captado sob a ótica da sociologia de Pareto dos sistemas simbólicos.

Experiências no contexto ritual do Santo Daime: um caminhar entre o visível e o invisível

Antes de iniciar as análises sobre representações dos daimistas, faz-se necessário delinear uma breve discussão sobre esta bebida considerada sagrada no ritual do Santo Daime, afim de evitar juízos de valor em relação as percepções que advém do uso dessa substância, será substituído o nome alucinógeno que geralmente é atribuído a um estado mental patológico ou mesmo a palavra droga, em substituição usaremos enteógeno (significa Deus dentro e remete ao transcendental) e psicoativo (aquilo que ativa a psique).

Em seu diário de viagem o sociólogo Walter Dias Jr. descreve o primeiro contato que teve no ritual do Santo Daime em Rio Branco capital do estado do Acre, ao usar o enteógeno estruturante desse ritual simbólico Labate (2002):

Já passava da meia-noite quando resolvi tomar mais uma dose da bebida. Até aquele instante, ainda, não tinha sentido nada de diferente ou extraordinário. Desta vez Jurival, que estava no “despacho” do Daime, caprichou. Deu-me um copo cheio. Engoli tudo de uma só vez (...) Senti como se rompendo as barreiras do inconsciente. Minha cabeça, meus pensamentos pareciam totalmente translúcidos. Escorreguei os olhos sobre as luzes e não acreditava no que via. Podia contemplar-me e ao mundo, sintetizando a sensibilidade e a racionalidade de maneira nunca antes experimentada por mim. Na hora eu não me dei conta, mas era como se estivesse ouvindo uma voz em meus pensamentos, conversando comigo. Uma voz que me ensinava a perceber o mundo e a mim mesmo de outra forma. Parecia até loucura tamanha lucidez. Eu não pensava mais através do encandeamento das ideias expressas em palavras ou frases. Eram ideias, emoções e sentimentos que jorravam de um carrossel de imagens primordiais (...) Uma vez concluída a experiência fusional, a tríade (eu, tu, ele) é reposta, agora sobre novas bases, reintroduzindo o indivíduo na ordem simbólica da linguagem (p.451-53-54).

Observa-se a subjetividade dessa ação humana, e recorre-se ao método lógico experimental, para inferir por distinção estar-se diante de uma ação não lógica pelas características que envolvem sentimentos e o subconsciente, constata-se, por conseguinte uma representação objetiva, que serve para colorir de lógica uma ação não lógica, viagem que oscila entre o racional e o irracional, numa transgressão que perpassa em diferentes intensidades e realidades em um plano que tem como base o movimento e a desordem, onde traça-se o caminho para encontrar a ordem, tem como ponto de transição uma espécie de caos ordenado. Essa percepção é nítida nos relatos de Walter Dias, sinalizando em perspectiva para os efeitos práticos observáveis, como mudança de postura em relação a si mesmo e para com o mundo social, num pensamento sistêmico que pode ser traduzido pelos pronomes eu, tu, ele e nós, presente na narrativa analisada e que supostamente configuram o despertar de uma consciência de interdependência antes ignorada.

Ainda seguindo os direcionamentos que trilham rumo aos desdobramento prático dessa ação humana na realidade amazônica MacRae (1992) reflete sobre como os aprendizados que são adquiridos com as experiências induzidos por psicotrópicos como o caso acima mencionado, permanecem na memória biológica e psicológica, mesmo depois de passado o estado de expansão da consciência, tal situação vivida pode ensejar mudanças que poderá afetar toda vida dos usuários, desde as categorias de percepção até a própria visão de mundo.

O antropólogo Jeremy Narby (2018) quando do seu primeiro contato com a ayahuasca relata em seu diário de pesquisa semelhante observação quanto os efeitos duradouros na vida pessoal e social, envolto por um pensamento reflexivo e sistêmico de interdependência, o qual afirma que essa experiência o fez repensar a própria vida

Vi uma dupla de cobras enormes, fluorescentes e assustadoras. Comunicaram-me algo que me abalou e me fez rever de cabo a rabo minha própria imagem: mostraram-me que não passo de um ser humano. É certo que, visto de fora, isso não chega a ser uma grande revelação; porém, naquele momento, correspondia exatamente ao que o jovem antropólogo que eu era precisava aprender. E, sobretudo, um pensamento que eu, sozinho, seria incapaz de ter tido, justamente por causa dos pressupostos antropocêntricos (...) No dia seguinte a sessão de ayahuasca, me senti como um novo ser, conectado com a natureza, orgulhoso de pertencer a essa grandiosa rede de vida que envolve nosso planeta (...) tratava-se de uma perspectiva totalmente nova e construtiva para o humanista materialista que eu era. (p.116).

Constata-se estar diante de ações que possivelmente seriam engessadas por uma análise que somente levasse em consideração os aspectos humanos racionais, visto que, as ações não lógicas parecem ser a marca registrada nessas subjetividades e intersubjetividades apresentadas, demonstrando a importância da teoria simbólica e subjetiva de Pareto, que serve como ferramenta para ajustar a lente e direcionar o foco da pesquisa científica executada nesse contexto cultural da amazônia.

As ações não lógicas estão dispostas em grupos de ações humanas de natureza social, tem com força motriz sentimentos e motivações irracionais, podemos apresentar uma ilustração que define uma ação que não tem uma finalidade aparente como uma proibição externa visível que poderia interferir em realidades internas e invisíveis, MacRae (1992) informa que aquelas pessoas que desejam participar do ritual do Daime, recebem uma palestra que antecede o momento, onde são informados sobre o caráter sagrado do ato e sobre algumas restrições como não tomar bebida alcoólica, não ter relações sexuais, nos três dias anteriores e posteriores à participação no ritual, outra recomendação é que durante o desenvolvimento da sessão não é permitido cruzar os braços ou pernas, pois isso tem o poder de “cortar a corrente” de energia nos trabalhos espirituais.

É imperativo que o setting, ou seja, o meio físico, socioeconômico e cultural, em que se processou o fenômeno estudado seja evidenciado, seguindo os pressupostos da sociologia lógico experimental como objetivo para conhecer a sociedade e que para alcançar este fim tem o dever como observa Corrêa (2018) de “*afastar todas as noções extras ou meta-empíricas, se situar ao exterior ou sob o elemento que é empiricamente observável*” (p.115). Nesse sentido observa-se que o contexto de surgimento da doutrina religiosa do Santo Daime no Brasil, ocorre em um momento que a sociedade brasileira passava por profundas transformações conjunturais da estrutura geral socioeconômica, dentre elas o refluxo da economia gomífera e a conseqüente derrocada dos seringais, desdobrando-se em um processo de urbanização, unindo-se aos elementos culturais que operaram essa metamorfose. E nesse mesmo cenário que ora estava se desintegrando, processava-se movimentos complexos de (re) organização das relações sociais, direcionando múltiplas possibilidades de (re) criação para se ajustar ao novo contexto emergente.

Desse modo coaduna-se com as análises de Goulart (2002) ao destacar os mecanismos de coesão da cultura rústica tradicional brasileira que foram (re) significados, como compadrio, o mutirão e as festas aos santos cristãos, que constituíram-se na tríade embrionária fundamental para composição da nascente religião do Santo Daime.

O agrupamento humano que daria origem aos primeiros daimistas, era formado por ex-seringueiros que depois do declínio do extrativismo do látex, deixaram os seringais e migraram para periferia rural da capital acreana, formando pequenas colônias agrícolas. As festas em devoção aos santos cristãos, como bem nos elucida Galvão (1976), no auge da economia impulsionada pela *Hevea brasiliensis*, definia os papéis que cada indivíduo desempenhava nas relações sociais, os quais podiam ser notados na organização ritual daquela manifestação religiosa. Os donos dos seringais assumiam o papel de festeiro, para organizar e prover a festa, uma espécie

de “padrinho”, os seringueiros seriam seus “afilhados” ou “apadrinhados”, expressando a hierarquia baseada numa dívida de moralidade para com o patrão. Assim para organizar a festa visualizava-se com maior clareza as tessituras de um sistema de interdependência que sustentava uma configuração social que envolvia patrões, trabalhadores, sistemas de parentesco como o compadrio.

No entanto esse contexto histórico e social estava dissolvendo-se, em seu lugar surgiram novas elites e configurações, entre elas Raimundo Irineu fundador da religião do Santo Daime. Observa-se nessa entrevista que Goulart (2002) realizou em 1994 na comunidade daimista “Céu de Mapiá” (município de Pauini – AM), na qual contém informações sobre o referido contexto.

O mestre Irineu foi seringueiro, como eu fui, como muitos desse povo, que hoje é o povo do Daime. Naquele tempo o povo do Daime era um povo que conhecia a seringa (...) E o mestre ajudou esse povo se organizar, quando o negócio com a seringa não dava mais rendimento (...) Quando eu ouvi falar do Daime e do Mestre Irineu, minha família já tava vivendo em Rio Branco, nós não trabalhava mais com a seringa, trabalhava com a terra, nós tinha colônia (p.281)

Nota-se que a transição do antigo sistema dominado pelos patrões nos seringais, para experiências de cooperação como mecanismo de adaptação para manutenção da vida, organizado dentro de colônias agrícolas, onde também vamos identificar sob a condução de um líder carismático, a ressignificação dos mutirões e do sistema de compadrio, como pode-se constatar nesse relato concedido a Goulart (2002)

No começo era pouquinho gente (...) Algumas famílias moravam encostado ao padrinho Irineu. Muitos já conheciam ele. Moravam ali pertinho, tinham suas colônias. O padrinho Irineu também, tinha lá o roçado dele. Era tudo vizinho, compadre né, tinham de se ajudar. O mestre foi reunindo todo esse povo, foi ensinando a gente a se ajudar, a trabalhar junto a terra. Porque a gente tava numa situação que precisava se ajudar mesmo. O trabalho foi ficando mais organizado. Quando era época de colheita ou derrubada, o padrinho Irineu juntava todo mundo e, cada dia, a gente ia trabalhar nas terras de um. Foi assim que começou a comunidade, a irmandade do Santo Daime, com vizinhos trabalhando junto, cada um ajudando seu irmão (...) (p. 283)

Nesse discurso identifica-se as relações materiais de existências ganham novos contornos, que aproximam o agora conhecido como “padrinho” Irineu e sua vizinhança, principalmente diante das tensões como quando esses colonos Goulart (2002), se veem obrigados em 1940 a deixar os bairros onde moravam, pois o governo do Acre comprou as terras onde eles estavam situados, para destiná-las a pecuária que foi alvo de grandes investimentos na época. MacRae (1992) descreve como Irineu valendo-se de suas amizades entre intelectuais e políticos, uma delas com o Governador do Estado do Acre Guiomard dos Santos, equaciona o problema, ao receber do referido governador a doação de uma colônia com o nome de Custódio Freire localizada na zona rural de Rio Branco, para onde se mudou levando consigo seus vizinhos, cerca de 40 famílias com as quais dividiu a terra de modo informal e procedeu sua exploração por meio do sistema de mutirão. Essa colônia passou a ser conhecida posteriormente como Alto Santo, onde foi construída a primeira igreja para sede oficial do grupo daimista, batizada como o nome de CICLU (Iluminação Cristã Luz Universal).

Outro elemento integrador da cultura rústica, citado anteriormente era a devoção aos santos cristãos, fator que dos três anteriormente citados, figura como um dos mais importantes elos de ligação presentes na composição da religião fundada por Irineu Serra, a antiga devoção ao santos foi o ponto de organização do calendário ritual daimista, o que nota-se na entrevista da pesquisa de campo realizado por Goulart (2002)

...Bom, antes de ter o hinário, de ter o bailado, agente já fazia as nossas concentrações, sentado, sem dança, com o Daime (...) Alguém podia querer tomar daime no dia de um santo. Então, a gente se reunia e tomava Daime. O Mestre era muito devoto, quer dizer, cada um tinha as suas devoções, as suas pre-

ferências por esse ou aquele santo (...) Aí, quando entrou o bailado, os hinários, os festivais, como nos chamamos, então muitos daqueles dias em que a gente já se reunia entraram em escala, passaram a fazer parte do nosso festival. O primeiro hinário no dia de São João, na casa de Maria Damião, porque ela gostava de comemorar esse santos. (p.288).

A origem do calendário e até da introdução da festividade no ritual daimista, caracterizado pelo hinário, bailado e canto, foram reinventadas tendo por base a tradição das festas aos santos do catolicismo popular. Percebe-se também um apelo à festividade, que tenta ser apagada, mais que na elaboração do novo culto ressurgir, ficando evidente a relevância do elemento de celebração na entrevista que se segue Goulart (2002)

A nossa Igreja, com nosso bailado e tudo, é a mesma que a outra Igreja, a católica. É uma religião só, né. Agora, a gente toma Daime, baila e canta hino (...) Mas, o baile no dia do santo sempre teve, é antigo. Papai era devoto e ia muito, ele contava. Depois é que parou de ter. Deixou de ser costume. Bom, o mandamento de lá, da Igreja, é o mesmo que aqui. Eu sinto assim que é uma coisa só. Só o que muda é o ritmo do trabalho, que é diferente do nosso. Os hinos da Igreja Católica são diferentes dos nossos, porque não tem ritmo, não tem baile, não tem nada, né? Sim, nós dançamos. Porque a dança não é pecado. Pode até ser que alguns achem que é, né. Não sei, a Igreja não gosta muito, né? Mas, nós não dançamos com maldade (...) Pra nós a dança é coisa de Deus. O nosso bailado é sagrado. (p.289)

Em um primeiro momento dessa narrativa percebe-se quase uma fusão do catolicismo com o Daime, que depois de algumas auto-reflexões no decorrer da entrevista distancia-se, revelando uma fenda aberta que separa sagrado e profano no catolicismo, a qual seria fechada por uma religiosidade hibridizada que não faz tal distinção, onde dança, música e canto, unidos, tecem caminhos sinuosos, servindo de meio indispensável ao estabelecimento de comunicação com o sagrado no culto do Santo Daime, através da celebração.

Com o tempo práticas de outras religiões, também passam a fazer parte do ritual daimista, como a umbanda, o espiritismo kardecista, e os trabalhos de cura evidenciam as ligações com os antigos vegetalistas da Amazônia, mas diferencia-se pela forte conotação simbólica direcionada a vida pessoal dos sujeitos voltada ao plano espiritual interior, e não aos aspectos do exterior, visto como terrenos tratado agora como secundários.

Considerações Finais

Assim na perspectiva da teoria da circulação das elites em Pareto Corrêa (2018), especula-se que Raimundo Irineu Serra ao fundar uma religião hibridizada como o Santo Daime, em um contexto que operavam mudanças socioeconômicas e culturais profundas na sociedade brasileira, apresentou-se como um sujeito capaz de executar o jogo social dos resíduos e das derivações, cujo os resíduos enquadram-se nos comportamentos de inovação, espírito de criação e de desenvolvimento, característico na formação das elites em sociedades hierarquizadas.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. Epistemologia e saberes da ayahuasca. Belém: EDUEPA, 2011.
- DIAS, Walter Jr. Diário de viagem. In: LABATE, Bia & SENA ARAÚJO, Wladimir (orgs.), O uso ritual da ayahuasca, 2 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras. Fapesp, 2002. pp. 445-472.
- FREITAS, Marilene Corrêa da Silva. A sociologia crítica e a questão social. Manaus: Reggo / Academia Amazonense de Letras, 2018.
- GALVÃO, Eduardo. Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. 2. Ed. São Paulo. Editora: Nacional; Brasília, INL, 1976.
- GOULART, Sandra Lúcia. O contexto de surgimento do culto do Santo Daime: formação da comunidade e do calendário ritual. In: LABATE, Bia & SENA ARAÚJO, Wladimir (orgs.), O uso ritual da ayahuasca, 2 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras. Fapesp, 2002. pp. 277-302.

GOULART, Sandra Lucia; MONTES, Maria Lucia Aparecida. Raízes culturais do santo daime. 1996. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

LABATE, B. C.; ARAÚJO, W. S. (Ed.). O uso ritual da Ayahuasca. Campinas, SP: Mercado das Letras/FAPESP, 2002.

LUNA, Luís Eduardo. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e o mundo natural. In: LABATE, Bia & SENA ARAÚJO, Wladimir (orgs.), O uso ritual da ayahuasca, 2 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras. Fapesp, 2002. pp. 181-200.

MACRAE, Edward. Guiado pela Lua: Xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do santo daime. 1 ed. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1992

NARBY, Jeremy. A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NEVES, André Coutinho das. O processo de patrimonialização da ayahuasca no Brasil: conquistas, disputas & tensões. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

PARETO, Vilfredo. Manual de Economia Política. São Paulo, Abril Cultural, Col. Os Economistas, 2 volumes, 1984.

Teaching geometry at the Barcelona Royal Academy of Mathematics (1720-1803) Ensino de geometria na Academia Real de Matemática de Barcelona (1720-1803)



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3094>

Jorge Galindo Diaz

Professor Titular da Escola de Arquitetura y Urbanismo Universidad Nacional de Colombia
Email: jagalindo@unal.edu.co



<https://orcid.org/000-001-8407-8347>

Recebido em: 13/07/2020 – Aceito em 25/07/2020

Abstract: The article constitutes a study on the Teaching of Geometry at the Royal Academy of Mathematics in Barcelona between 1720 and 1803. The contribution seeks to reflect on the research of technique and art in the universe of treatises on Geometry and its circulation with respect to knowledge applied in the construction of buildings. In this sense, the research reflects how mathematical knowledge was fundamental for the architecture of fortifications and, above all, for a culture of knowledge that reflected in the architectural spatial vision of the Hispanic world.

Keywords: Fortification Architecture; Geometry; Royal Academy of Mathematics; B

Resumo: O artigo constitui um estudo sobre o Ensino de Geometria na Academia Real de Matemática de Barcelona entre 1720 a 1803. A contribuição busca refletir sobre a pesquisa da técnica e da arte no universo dos tratados de Geometria e a sua circulação no que tange aos conhecimentos aplicados na construção de edificações. Neste sentido a pesquisa reflete como o conhecimento matemático era fundamental para a arquitetura de fortificações e, sobretudo para uma cultura do conhecimento que refletia na visão espacial arquitetônica do mundo hispânico.

Palavra-chaves: Arquitetura de Fortificações; Geometria; Academia Real de Matemática; Barcelona;

Introduction

The Barcelona Royal Academy of Mathematics was founded on January 22nd, 1700 by virtue of a Royal Decree of the King Felipe V. The Academy operated until October 1705 and then closed for 15 years. It was reopened in 1720 under the direction of Mateo Calabro (1720-1738), an Italian military engineer who was first replaced by Pedro de Lucuze (1738-1779), then by Miguel Sánchez Taramas (1779-1789), and finally by Félix de Arriete (1789-1793). The decline of the Academy became evident during the end of the 18th century, until it reached a crisis that led it to its closure in 1803. However, it was during the second of its opening periods, while directed by Pedro de Lucuze, when the Academy consolidated its role as the sole teaching center for military engineers throughout Spain, coinciding with an intense activity in the construction of fortifications and

the theoretical production of its professors. Overall, the academy was undoubtedly an institution permeable to cultural determinations from other European institutions. At the Academy, scientific and technical knowledge was elaborated and transmitted in accordance with more or less formal spatial and constructive models.

Purely in the academic sphere, the so-called “mathematical course” was rigorously taught during the years when Lucuze directed the institution. This course comprised of eight treatises that must be recorded by the students into manuscript notebooks. These treatises were always assigned in the same order, which can be verified by consulting copies in libraries in Madrid and Barcelona. Through these copies, it is possible to see the influence of authors such as Ozanam (1700), Fernández de Medrano (1708), Tosca (1712), and especially Belidor (1725), who were clear pioneers of the themes related to arithmetic, geometry, static, and civil engineering.

The *Mathematical course* created by Lucuze was constituted by the eight treatises in compliance with a royal ordinance dated 1739: 1. Arithmetic, 2. Elemental Geometry, 3. Practical Geometry, 4. Fortification, 5. Artillery, 6. Cosmography, 7. Static (with an appendix dedicated to optics), and 8. Civil architecture. As an overview, this mathematical course was an initiation for engineers rather than an actual tool in the conception of architectural works. Through the course, a series of problems were formulated with progressive difficulty to provide the engineers with a simplified mathematical knowledge, but enough to allow them to conduct discourse and projects.

Treatises devoted to geometry

In the first treatise of the mathematical course by Lucuze, which was dedicated to arithmetic, the students at the Barcelona Royal Academy of Mathematics learned whole numbers and fractions, basic operations (addition, subtraction, multiplication, and partitioning), rates and proportions, and powers and roots, as well as a brief theory of progressions. Having learned these items, the students would then progress to Elemental Geometry, referred to as “speculative geometry,” which was essentially Euclidian Elements. This was taught through a treatise divided into six chapters and an appendix. The treatise was preceded by an introduction and a set of basic definitions.

Book I dealt with straight lines and types of angles; Book II dealt with the properties of triangles and parallelograms; Book III explained the properties of straight lines in relation to circles; Book IV examined ratios and proportions for flat shapes; Book V dealt with solids on the whole; and Book VI explained platonic solids, such as pyramids, cylinders, and spheres. Finally, an appendix was dedicated to conic sections, such as parabolas, ellipses, and hyperbolas.

This brief treatise dedicated to speculative geometry provides evidence of the relationship between the mathematical course by Lucuze and a book written by B.F. Belidor, entitled *Nouveau Cours de Mathématique* (1725). The first part of this course also dealt with geometry. The course was divided into eight books and included an annex dedicated to conic sections.

Immediately upon completing the study of speculative geometry, students went on to Treatise III, which was devoted to trigonometry and “practical geometry.” This treatise was divided into eight books, following the same order as the *Nouveau Cours* by Belidor. Book I explained the use of the “trigonometric canon” and logarithms with the resolution of triangles and rectangles; Book II explored the construction of flat shapes; Book III focused on the registration and constituency of straight line figures in circles; Book IV dealt with their proportion, increased, decrease, and transformation; Book V explained the use of the most common instruments for longimetry and altimetry; Book VI dealt with surfaces dimension; Book VII examined the calculation of volumes; and Book VIII dealt with levelling. In all tables of contents, the influence of Belidor’s and Ozanam (1700) was evident.

The speculative and practical geometry courses represented 31.3% of the mathematical course devoted to each of the eight treatises.

The pedagogical resources employed by the professors and contained in the manuscript texts were simple, and clear and precise definitions about each of the terms were always at the beginning of each class. Thereafter, and along the lines of Euclid, the theorems were stated prior to their demonstration. To conclude, the class in-

cluded the corollaries and scholia, which students carefully copied into their notebooks. Finally, the professor suggested a series of practical problems that were developed in class.

The images accompanying these two geometric treatises provide clear examples of the practical applications for engineers in training. All students copied these images from their professors with fidelity.

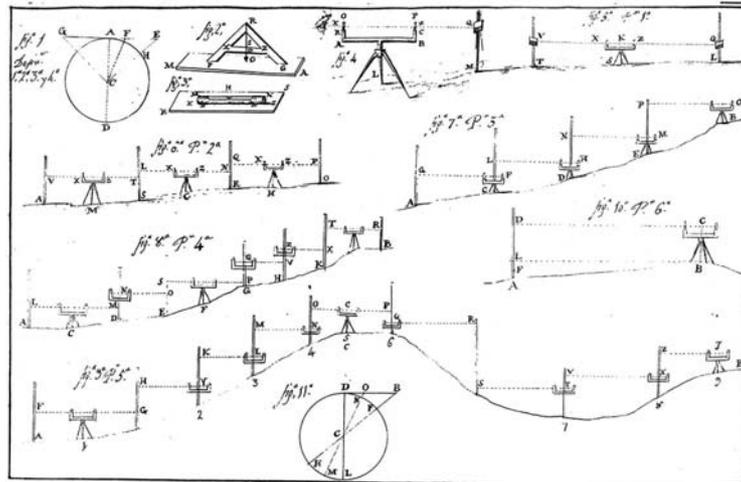


FIGURE 1. Sheet 1 from the 3rd Treatise on Practical Geometry. Mss (not numbered) from the Library at the Montjuic Military Museum, Barcelona.

Figure 1 represents a simple exercise of an altimetry survey of a terrain with simple measuring instruments, reproducing examples previously developed by Belidor in his 1725 book. Figure 2 contains several exercises on determining horizontal and vertical distances from the theorems of triangle proportions. These exercises recurrently appeared in various printed military architecture treatises.

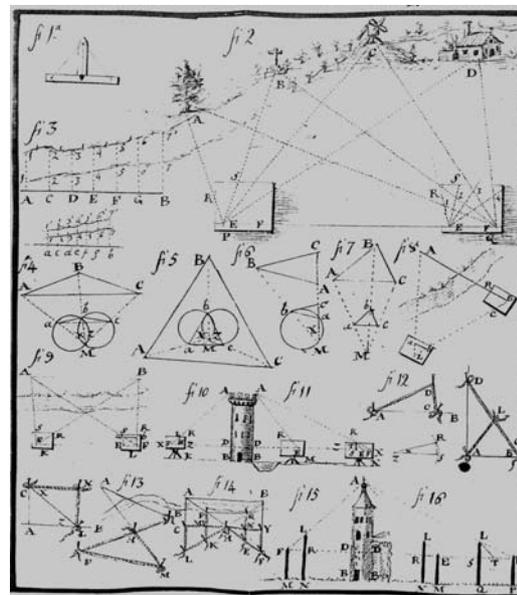


FIGURE 2. Sheet 2 from the 3rd Treatise on Practical Geometry. Mss (not numbered) de la Library at the Montjuic Military Museum, Barcelona.

Once the initial courses were completed, students were introduced to the theory of regular and irregular fortification, offensive and campaign fortification contained in the 4th treatise, where Lucuze was detached from Belidor's authority, because Belidor did not autonomously develop the theme of fortification in any of his books. There are, however, clear references to the work of Vicente Tosca, author of *Compendio Matemático*

(1712), who clearly supported the work of M. Dechaies, *L'art de fortifier* (1677).

Who was responsible for the order of the courses? For centuries, the most empirical treatises in architecture and engineering indicated the importance of mathematics and its role in knowledge. From this point of view, it was common to first read about construction, an arithmetic and geometric introduction to which a brief trigonometric description was added on occasion.

The need for this mathematical support can be explained, in part, by the desire to participate in the prestige of this science to enhance the social estimation of the constructor. Furthermore, as part of the academic world, this link may be understood as a methodological assimilation that adopted the systematic rigor and the theoretical content of arithmetic and geometry, while the doctrine of the construction of arches and vaults was explained within an exposition style that implied demonstrating theorems and corollaries.

In the specific field of military architecture, that relationship was accentuated because the work to be constructed was conceived as a concrete and material verification of an abstract geometric figure. In effect, a building emerged from a geometric figure as a space limited by a structure of lines and surfaces to finally constitute a determined volume. Hence, the drawing of the fortification became a result of scientific reflection more than artistic imagination.

Geometry for the fortification

It is clear that in the mathematical course taught at the Barcelona Royal Academy, geometry was taught through two initial courses subsequent to arithmetic. These courses preserved the already classical division between speculative geometry and practical geometry. The first course was anchored in Euclidean tradition, and the latter sought to encompass operational aspects.

The two geometry courses aimed to construct a knowledge base for students to quickly be able to address the drawing of fortifications through a series of complex exercises related to the geometric construction of its traces, whether they were regular or irregular, explained in detail in the following course dedicated to fortification. This 4th treatise was a practical text and was an exercise on the geometric problems raised by a type of construction that, like military construction, was oversized by a desire for functionality in purpose and performance.

Geometry already determined all polemology, making fortification an experimental and practical science that was kept in the hands of some scholars who received and imparted a regulated science that constituted a domain of knowledge.

Geometry also had to be taken to practice on the terrain and was aided by the instruments that provided its symmetry, planimetry, and stereotomy. However, iconography was the most used representation system for tracing the floors. This was also where the geometry lessons assimilated during the initial courses were put into practice. By carrying out these traces, engineers seem to inherit what it used to be the core of the work for architects, as was pointed out by the Spanish Covarrubias (1611) some years before: “provide the traces of the buildings and make the floor plans, training him first in his understanding (f. 84).”

To clearly understand how the fortified trace exercise put the geometric knowledge of the engineer in training into practice, it is worth reconstructing four of the problems that appeared in one of the treatises as part of the class notes from the mathematical course by Lucuze (6th *Treatise VI, of the Fortification*, Mss not numbered, Library at the Montjuic Military Museum, Barcelona). The purpose of this was to show the increasing degree of complexity with which the exercises were explained, making use only of the compass and set-square and all applied to concrete cases related to floor plan construction of fortifications.

Problem 1: Divide a straight line (AB) into equal parts.

This exercise was considered as introductory in the treatise corresponding to fortification. The purpose of this exercise was that the engineer could establish proportional relationships between different drawings needed to be constructed. Prior to their formulation, there was a mention of the use of a graphic scale (or *petipiê*) that had to accompany the floors and sections of the fortifications. The operation could be fulfilled in five steps, all

through the use of a compass and a ruler.

Operation: Trace an auxiliary line a bit longer than line AB and, by using the compass, divide it into five parts with M and N being its extremes. On the MN line, describe an equilateral triangle, MON. From point O, draw the hidden lines OF and OE which should cut the extremes of the five segments. Thus, we have an instrument that permits dividing a line easily and exactly. Next, take the compass to the given AB line and with the compass opening, place one end of the compass on point O and with the other end indicate points X and Z on the sides OM and ON, extremes of the straight line that would be divided into five parts. If the line to be divided were bigger than the MN line of the instrument, then it would be necessary to extend the lines OM and ON.

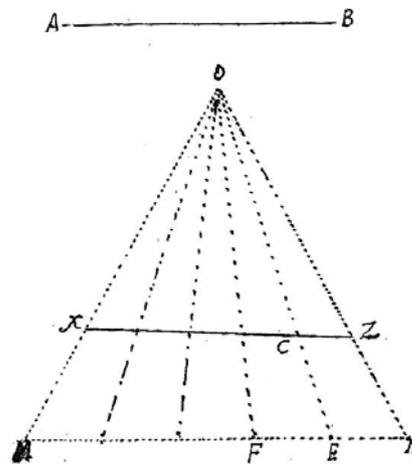


FIGURE 3. Sheet from the 6th *Treatise on Fortification* in which Problem 1 was developed. Mss (not numbered) from the Library at the Montjuic Military Museum, Barcelona.

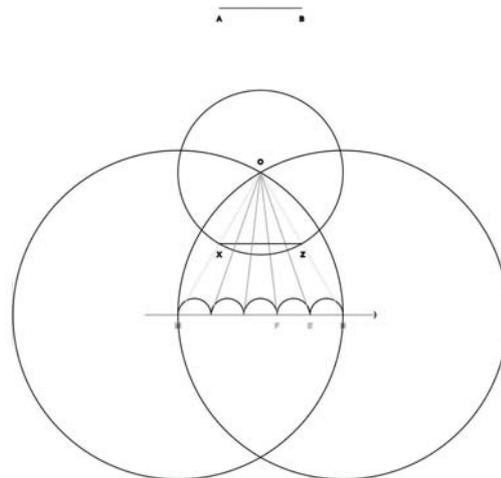


FIGURE 4. Traces of all the graphic operations necessary to develop Problem 1 (author's rendering).

Problem 2: Trace the master or main line for any fortified polygonal whose side is 180 toises.

Herein, Bauban's "Marshal Method" was used. This method seeks to trace the master line of a fortified square polygonal line whose side was previously determined to be 180 Castilian toises. By developing this exercise, the engineer in training was able to make similar traces for fortified constructions of up to 12 sides.

Operation: Line AB is one of the sides to be fortified. Divide it into two equal parts at the point C and, from it, raise the perpendicular CD with a length of 22.5 toises, because AB is the side of a square. If the figure was not a square, then the perpendicular CD would be 25 toises (pentagon) or 30 toises (six sides or more). From points A and B, indeterminate lines are drawn passing through point D and on them are marked the BE

and AF fronts, each 50 toises long. Make the center at point E and with the compass open at EF, indicate point P on line BD. With the same compass opening, making the center at point F, indicate point Q. On line AD, draw the PQ curtain and the QE and PF flanks, along with the BE and AF fronts. The same operation should be done on each of the remaining three sides.

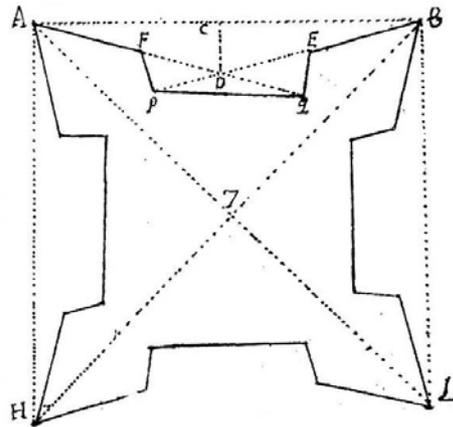


FIGURE 5. Sheet from the 6th *Treatise on Fortification* in which Problem 2 was developed.
Mss (not numbered) from the Library at the Montjuic Military Museum, Barcelona.

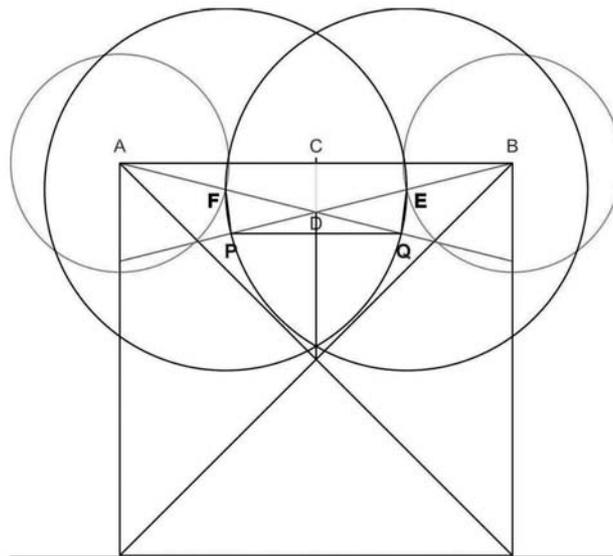


FIGURE 6. Traces of all the graphic operations necessary to develop Problem 2 (author's rendering).

Problem 3: Fortify the ABCD square whose inner side is 115 toises.

Contrary to the previous problem, this problem required a line to be traced starting from the dimension of the inner side. For the 18th century, this was of 115 Castilian toises.

Operation: On the AB side, form the two demigorges AE and FB that, according to fortification tables, must be 19 toises. From points E and F, take the flank angles, each of 95 degrees. Take each of the 20-toise flanks, also according to the tables and trace the defences to vortices V and S.

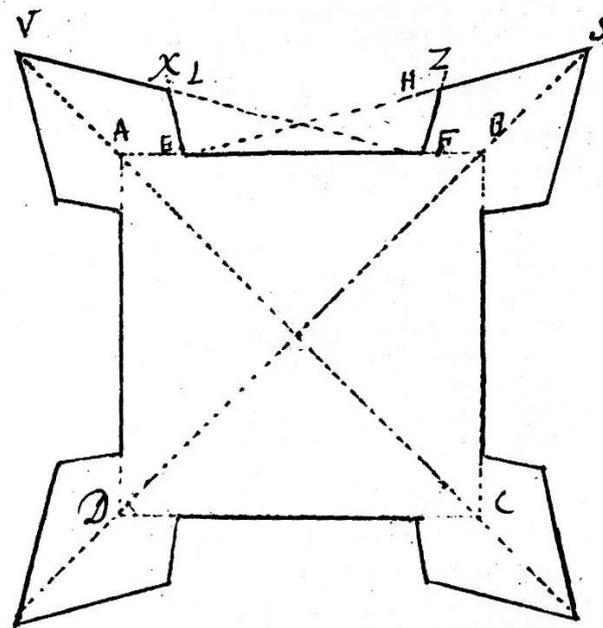
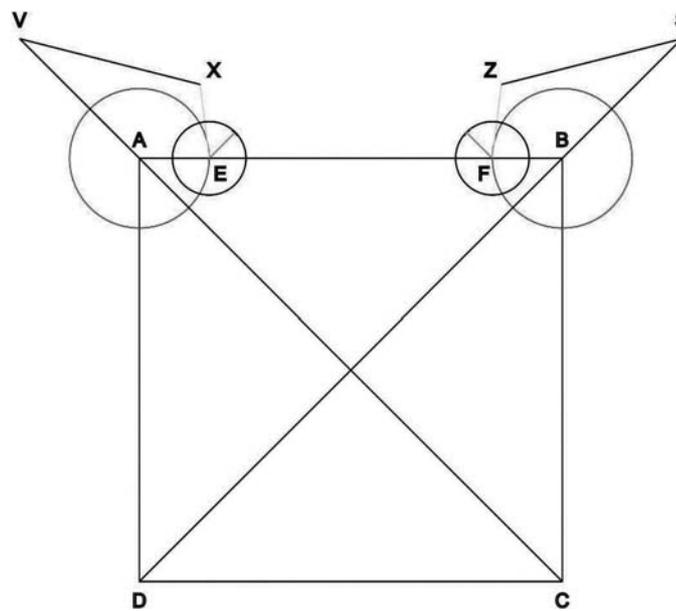


FIGURE 7. Sheet from the 6th *Treatise on Fortification* in which Problem 3 was developed. Mss (not numbered) from the Library at the Montjuic Military Museum,



Barcelona.

FIGURE 8. Traces of all the graphic operations necessary to develop Problem 3 (author's rendering).

Problem: Construct the orillons and the curved flank of a bulwark.

Because Vauban had suppressed straight flanks, Spanish engineers found a way to make them curved from a more complex geometric game than what was developed in previous exercises. In this problem, the orillons protect the curved flanks where canons were placed. In this way, they were protected from direct enemy attack.

Operation: Divide the EF straight flank into three equal parts on the X and Z points. Take the 10-toise to 12-toise BT distance from point B on the BR front. Take the 5-toise FS distance from point T through points X, V and from point F over the BE line of defence. Take the same distance and from the X point go to O over the XV line. Make an equilateral triangle over SO or indicate the N vortex. To form the orillon, divide EX into two equal parts on point L. At point L, raise a long perpendicular line at discretion. On point E and in front

of AE raise another perpendicular that intersects the other one at point G. Make a center on point G and, with the compass open at interval GE, describe the EKX arch and the orillon will be described.

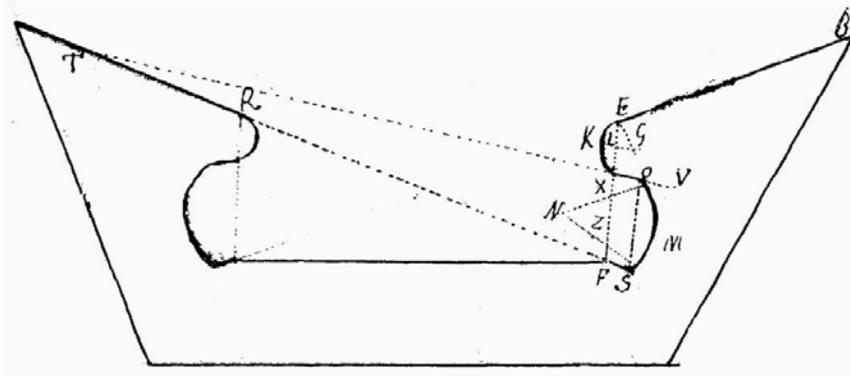
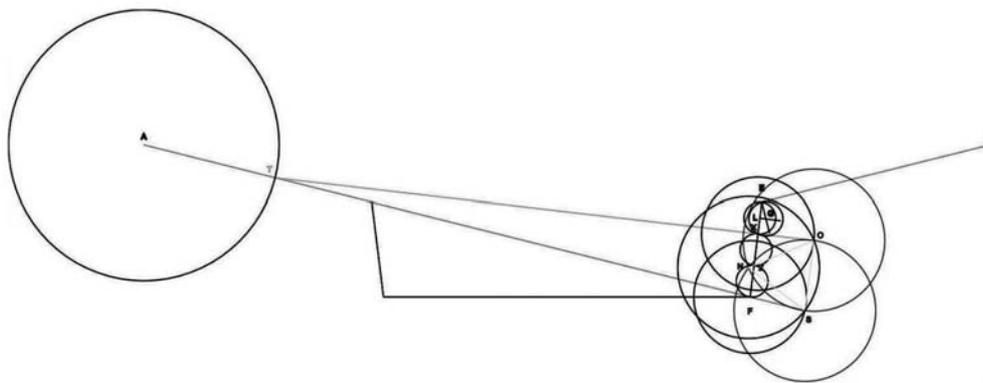


FIGURE 9. Sheet from the 6th *Treatise on Fortification* in which Problem 4 was developed. Mss (not numbered) from the Library at the Montjuic Military Museum,



Barcelona.

FIGURE 10. Traces of all the graphic operations necessary to develop Problem 4 (author's rendering).

Conclusions

In the Barcelona Royal Academy of Mathematics, through the contents of the mathematical course taught, the most diverse fortification treatises printed in Europe during the 16th, 17th and 18th centuries clearly converged. There was the steadfast intention of training a corps of Spanish military engineers in tune with the most recent schools of technical and philosophical thought.

The teaching of geometry at this institution appears stripped of the symbolic character that dominated it for years in the form of guidelines that were simple but, above all, transmissible. However, its application to the utilitarian demands of military engineers and architects, especially the design and construction of fortified establishments, was important and required practical exercises capable of overcoming any degree of abstraction. The use of geometry was therefore confined to the representation of traces with eminently pragmatic purposes by the first Spanish engineers.

Bibliographic References

- ANÓNIMO. *Tratado III, de la geometría práctica*. Mss. *Academia Militar*. Barcelona: Biblioteca del Museo Militar de Montjuic, s.f.
- ANÓNIMO. *Tratado de fortificación o arquitectura militar*. Mss. Barcelona: Biblioteca del Museo Militar de Montjuic, s.f.
- BELIDOR, Bernard Forest. *Nouveau Cours de Mathematique*. París: Chez J.L. Nyon, 1725.

COVARRUBIAS, Marqués de. *Tésoro de la lengua castellana o española*. Madrid: imprenta de Luis Sánchez, 1611.

DECHALES, Milliet. *L'art de fortifier*. Paris: Chez Estienne Michalet, 1677.

FERNÁNDEZ DE MEDRANO, Sebastián. *El Architecto Perfecto en el Arte Militar, dividido en cinco libros*. Bruselas: Lamberto Marchant, 1708.

OZANAM, Jacques. *L'usage du compas*. Paris: Chez Estienne Michallet, 1700.

TOSCA, Vicente. *Compendio matemático*. Valencia: imprenta de Antonio Marín, 1712.

Luca Rossetti e Bernardo Antonio Vittone: modelos de referência e tratados na pintura em quadratura do Piemonte

Luca Rossetti e Bernardo Antonio Vittone: modelli di riferimento e trattatistica nella pittura di quadratura in Piemonte



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3091>

Laura Facchin

Professora Titular da Università degli Studi dell'Insubria - Como

Email: irfacchin@gmail.com



Recebido em: 10/07/2020 – Aceito em 31/07/2020

Astratto: Luca Rossetti (1708-1770), originario di Orta e attivo tra l'area del Cusio e i territori del ducato di Savoia (novarese, canavese e biellese, oggi Piemonte), è noto alla storiografia piemontese e lombarda come pittore di figura, legato a modelli classicisti di derivazione romano-bolognese. Tuttavia, nella sua vasta produzione ad affresco sono rilevabili importanti contributi anche nel settore della quadratura. Il contributo intende indagare i casi più significativi e documentati in considerazione alla possibile attività di collaborazione dell'artista con specialisti in finte architetture e ai modelli di riferimento in questo settore. Una prima disamina delle opere ha rivelato sorprendenti citazioni dalle architetture, in particolare di altari, di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), personalità assai significativa per la storia dell'architettura e della trattatistica alla metà del XVIII secolo ben al di fuori dei confini del Regno di Sardegna in cui è documentata la sua attività. In occasione della pubblicazione *Bernardo Antonio Vittone, la pittura ed i pittori*, in W. Canavesio (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005 è emerso con chiarezza l'interesse e il rapporto forte dell'architetto con i pittori quadraturisti ai quali si intende fornire con il presente intervento ulteriori elementi di riflessione.

Parole chiave: Luca Rossetti, Piemonte arte sec. XVIII, Bernardo Antonio Vittone.

Resumo: Luca Rossetti (1708-1770), originário de Orta e ativo entre a área de Cusio e os territórios do Ducado de Sabóia (Novara, Canavese e Biellese, hoje Piemonte), é conhecido na historiografia piemontesa e lombarda como pintor de figuras, ligada a modelos classicistas de derivação romano-bolonhesa. No entanto, em sua vasta produção de afrescos, contribuições importantes também são detectáveis no setor da quadratura. A contribuição pretende investigar os casos mais significativos e documentados em consideração à possível atividade de colaboração do artista com especialistas em arquitetura falsa e modelos de referência neste setor. Um primeiro exame das obras revelou surpreendentes citações da arquitetura, em particular de altares, de Bernardo Antonio Vittone (1704-1770), uma personalidade muito significativa para a história da arquitetura e dos tratados em meados do século XVIII, bem além das fronteiras do Reino da Sardenha em que a sua atividade está documentada. Por ocasião da publicação de *Bernardo Antonio Vittone, pittura e pittori*, em W. Canavesio (editado por), *O gênio voluptuoso do olho. Novos estudos sobre Bernardo Antonio Vittone*, Torino, Sociedade Piemontesa de Arqueologia e Belas Artes, 2005 mostraram claramente o interesse do arquiteto e a forte relação com os pintores quadraturistas a quem esta intervenção pretende fornecer mais elementos de reflexão.

Palavra-chaves: Luca Rossetti, Piedmont art sec. XVIII, Bernardo Antonio Vittone. temática; Barcelona;

¹ cfr. MATTIOLI CARCANO, Fiorella e VILLATA, Edoardo (a cura di), Luca Rossetti pittore ortese del Settecento tra Cusio e Ducato di Savoia, atti del convegno di studi (Orta San Giulio, 17 novembre 2012). Borgomanero: Associazione Cusius, 2013.

Introdução

Recenti studi sul pittore Luca Rossetti (1708-1770), nativo di Orta, in passato oggetto di una limitata fortuna critica locale, hanno messo in luce una personalità vivace e attiva in buona parte del Piemonte, comprendendo oltre all'area di origine, il Cusio nel parte nord orientale della regione, ove si raccolgono il maggior numero di opere e si concetrò la tradizione artistica familiare, svariate zone: dal novarese al canavese, dal biellese al Monferrato.¹ Il suo profilo è quello di un pittore di figura, per la maggior parte della sua produzione impegnato in cicli su tela e su muro di soggetto sacro eseguiti seguendo la lezione accademica classicista di derivazione romano-bolognese, apprezzata dalla committenza, principalmente ecclesiastica. Tuttavia, nella sua produzione ad affresco sono rilevabili importanti contributi anche nel settore della quadratura che sino ad ora non avevano ricevuto, nella maggior parte dei casi, alcuna attenzione da parte della storiografia che si occupata dello sviluppo tra Sei e Settecento della pittura architettonica illusionistica nel ducato di Savoia², poi divenuto nel secondo decennio del Settecento Regno di Sardegna.

La documentazione sino ad oggi reperita in merito alle commissioni ricevute da Rossetti ha permesso solamente in un paio di casi di reperire il nome dell'autore delle finte architetture, distinto da quello del figurista, elemento che induce a ipotizzare che Rossetti, come avveniva ormai di norma nel XVIII secolo, in una crescente specializzazione degli artisti nei diversi generi pittorici, operasse esclusivamente in questo secondo settore. Non sembra che, diversamente da altri artisti suoi contemporanei, in Piemonte, egli avesse costituito una vera e propria *équipe* o società con professionisti dediti all'esecuzione di architetture illusionistiche che si trasferissi sistematicamente da una sede di lavoro all'altra. Si pensi al rapporto tra Michele Antonio Milocco e i quadraturisti di area lombarda come i valsoldesi Pozzo o l'inteltese Gallo Barelli o all'attività di *équipe* dei diversi membri della famiglia dei Galliari,³ come altrove in Italia, si ricordi la fruttuosa collaborazione tra Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna⁴, o il caso del rodigino Mattia Bortoloni, attivo anche nello stato sabaudo⁵. Sembra di poter desumere che Rossetti, a seconda dell'area geografica in cui si trovava a operare, associasse a sé professionisti rintracciati sul territorio o segnalati e scelti dalla stessa committenza, figurando però il più delle volte come unico titolare del contratto stipulato.



Figura 1 = Luca Rossetti e Giovanni Battista Greggio, *Incoronazione della Vergine*, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, Bioglio. Foto: Simone Riccardi.

Indicativi sono i documenti rintracciati per le opere eseguite nel biellese, ossia a Bioglio e a Mosso rispettivamente nel 1737 e nel 1743, dai quali emerge la presenza di un pittore specializzato in quadrature, Giovanni Battista Greggio, attivo per tutta la prima metà del Settecento in questo territorio⁶. In entrambi i casi, con un grado di complessità crescente,

¹cfr. almeno FILIPPI, Elena. L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibbiena in Piemonte, Firenze: Leo S. Olshchki Editore, 2002; i contributi di Rita Binaghi, Maria Grazia Bosco e Elena Filippi in FARNETI, Fauzia e LENZI, Deanna (a cura di). L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, Palazzina Roma-Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002), Firenze, Alinea Editrice, 2004; FACCHIN, Laura. Protagonisti, famiglie, "scuole" di quadraturisti tra Seicento e Settecento nel Piemonte sabaudo. Prime considerazioni, in Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio/ Architectural Perspective: digital preservation, content access and analytics, primo volume di studi del PRIN 2010-2011, Roma 2015 in corso di stampa.

²FACCHIN, Laura. Protagonisti, famiglie, "scuole" di quadraturisti op.cit. con bibliografia specifica di riferimento.

³DOMENICHINI, Riccardo. Girolamo Mengozzi Colonna, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, 2004 (2005), pp. 169-291.

⁴cfr. DELL'OMO, Marina. Per il percorso di Mattia Bortoloni in Piemonte tra documenti, ipotesi e contesti, in MALACHIN, Fabrizio e VEDOVA, Alessia (a cura di). Bortoloni Piazzetta Tiepolo il '700 veneto, catalogo della mostra (Rovigo, Pinacoteca di Palazzo Roverella, 30 gennaio-13 giugno 2010). Cinesello Balsamo: Silvana Editoriale, 2010, pp. 61-73.

⁵RICCARDI, Simone. Luca Rossetti a Bioglio e a Mosso, in MATTIOLI CARCANO, Fiorella e VILLATA, Edoardo (a cura di). Luca Rossetti op. cit., pp. 60-62. In entrambi i casi, il rinnovamento decorativo interessava l'area presbiteriale e del coro, nei decenni immediatamente precedenti oggetto di interventi di ampliamento e di ricostruzione. Il pittore Greggio è documentato a partire dal 1701-1705; morì nel 1746 mentre stava eseguendo pitture nella chiesa di Montebelluno.

⁶Si pensi in particolare ad alcuni disegni conservati presso la Biblioteca Nacional di Madrid, cfr. PEREDA, Felipe, ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. Colonna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del salón de los Espejos, in FARNETI, Fauzia e LENZI, Deanna (a cura di). L'architettura dell'inganno op. cit., pp. 31-47, ma anche la rilettura data in ambiente fiorentino a cavallo tra Sei e Settecento da Giuseppe Tonelli, cfr. CHIARINI, Marco. Giuseppe Tonelli (1688-1732): alcune novità, in Ivi, pp. 67-70.

l'impianto di decorazione della volta appare caratterizzato da un costruito con limitati elementi architettonici, aperto al centro in grande squarcio di cielo, delimitato da una semplice balaustra, dove trova collocazione la porzione figurata, un tema mariano, nel primo l'*Assunzione della Vergine*, derivata direttamente dalla pala di Carlo Maratti nella cappella Cybo di Santa Maria del Popolo, e nel secondo la sua *Incoronazione*. Ricca è la componente illusionistica che simula l'ornamentazione in stucco, di gusto ancora pienamente barocco, interrotta da nicchie nelle quali trovano posto composizioni floreali. Queste soluzioni, pur in assenza di rimandi diretti, riecheggiano una cultura di seconda metà di Seicento, ispirata dalla grande lezione di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli⁷ e costituiscono un *unicum* nel panorama dell'area geografica in esame, lasciando aperto il problema dell'ambiente di formazione del quadraturista Greggio. (Fig 2)



Figura 2 = Luca Rossetti e Giovanni Battista Greggio, *Assunzione della Vergine*, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, Mosso. Foto: Simone Riccardi.

Nell'intervento svoltosi tra il 1751 e il 1754 per la parrocchiale di Sant'Antonio abate a Murisengo, in Monferrato, ricostruita su progetto dell'ingegnere astigiano Giovanni Peruzzi a partire dal 1743, Rossetti operò in concomitanza, ma senza un rapporto diretto, con i quadraturisti⁸. Al primo venne destinata la decorazione di tre campi di notevoli dimensioni: il catino della cupola ribassata, la specchiatura centrale mistilinea sulla volta del presbiterio e la lunetta sulla parete di fondo del coro. In quest'ultima è rappresentato il santo titolare della parrocchia, *Antonio abate*, sollevato in cielo da angeli che reggono i suoi tradizionali attributi. In corrispondenza dell'altare maggiore è dipinta la *Trinità con angeli*. Nel catino all'incrocio dei bracci è raffigurato *San Candido*, martire tebeo oggetto di particolare venerazione sul territorio, inginocchiato tra gerarchie angeliche, figure dell'Antico e Nuovo Testamento e santi, tra i quali spiccano i titolari delle cappelle laterali, da san Luigi Gonzaga a san Giuseppe. Nei pennacchi sono raffigurati i quattro *Evangelisti* seduti con i loro simboli sullo sfondo di un delicato motivo monocromo verde a *ramages*, i cui cartoni vennero poi reimpiegati da Rossetti in successivi cicli.

Ad un'*équipe* proveniente da Torino, composta dai «Sig.ri Muttone, Bianco e Pietro Piazza» spettò la totalmente perduta decorazione della facciata e il completamento delle pareti interne, restaurate pesantemente nel 1865 e di cui si leggono pienamente solo le architetture nelle due cappelle maggiori centrali, dedicate rispettivamente a Sant'Orsola e alla Madonna del Rosario

⁸FACCHIN, Laura. Un dimenticato ciclo di affreschi di Luca Rossetti nel Monferrato, in «Quaderni Cusiani», 4, 2014, pp. 66-74.



Figura 3 = Luca Rossetti con il pittore Ferraris (lunetta) e società di Carlo Antonio Muttoni, Carlo Felice Bianco e Pietro Piazza, *Altare della Madonna del Rosario*, chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate, Murisengo.

Foto: Marco Traverso.

Si tratta di un gruppo di artisti variamente documentato nei cantieri della capitale, sia per committenze di corte, sia nelle chiese di certa origine valsoldese. Muttoni è riconoscibile in Carlo Antonio⁹, Bianco è identificabile con Carlo Felice¹⁰, mentre il terzo professionista potrebbe riconoscersi in Pietro, documentato nel 1775 per lavori nel Salone degli Svizzeri in Palazzo Reale a Torino e nel 1784 con interventi di restauro negli appartamenti dei sovrani nella stessa residenza, appartenente a una dinastia di artisti originari di Loggion, località dalla quale provenivano anche i pittori Pozzo¹¹. La società di maestri che eseguirono le finte mostre d'altare sulle pareti, combinò la propria attività con quella degli scultori a cui spettò, non solo di modellare le mense in stucco lucido con decorazione a finto marmo, ma anche due statue a tutto tondo che sostituirono, potenziando l'effetto illusionistico delle quadrature, secondo il concetto tipicamente barocco di "equa potestas" tra le tre arti maggiori, pittura, scultura e architettura, la parte figurata dipinta. L'impianto della macchina, con colonne ruotate di quarantacinque gradi, riflette soluzioni, volte a movimentare l'insieme, che si ritrovano applicate già negli ultimi decenni del Seicento dall'ingegnere ducale Michelangelo Garove¹², mentre il coronamento con timpano aperto e baldacchino rimanda piuttosto da vicino a un modello di altare proposto dal torinese Bernardo Antonio Vittone, personalità assai significativa per la storia dell'architettura e della trattatistica alla metà del XVIII secolo ben al di fuori dei confini del Regno di Sardegna in cui è documentata la sua attività¹³. L'opera è illustrata nel volume didattico *Istruzioni Diverse*, pubblicato nel 1766¹⁴, ma riprodotte idee e modelli creati e talvolta portati a compimento nei decenni precedenti di attività. Il fatto potrebbe essere connesso alla presenza dello stesso Muttoni nel cantiere della chiesa di Santa Chiara di Torino, edificio progettato dal medesimo architetto nella prima metà degli anni quaranta del Settecento, senza dimenticare che è attribuito a Vittone uno dei più interessanti edifici sacri eretti nel territorio del paese di Murisengo, l'oratorio di San Luigi Gonzaga della frazione di Corteranzo¹⁵.

Non è noto il quadraturista nei due interventi in cui maggiormente armonico, unitariamente concepito e ricco di suggestioni si presenta il rapporto tra la porzione di figura e di finta architettura. Si tratta di imprese impegnative che interessarono due edifici di culto nel loro complesso, eseguite pur a distanza di un quindicennio, nella medesima città, Ivrea, rispettivamente nella chiesa di San Gaudenzio e in quella della confraternita di Santa Croce¹⁶.

Il primo edificio di culto era stato ricostruito tra il 1716 e il 1724 sulle fortificazioni pesantemente danneggiate durante la guerra di Successione Spagnola, a loro volta erette in un luogo altamente simbolico, essendo ritenuto tradizionalmente il sito nel quale il santo ve-

⁹Figlio dello stuccatore Giuseppe, è documentato in Torino per la prima volta nel 1745 quando esegue la pittura per il coro delle monache della chiesa di Santa Chiara; intervenne nelle residenze sabaude dal 1750 al 1777, cfr. FACCHIN, LAURA, Bernardo Antonio Vittone, la pittura ed i pittori, in CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005, p. 142.

¹⁰Il pittore (?-Torino, 1783), esponente di una famiglia operosa per generazioni in Piemonte, è variamente ricordato nei documenti come quadraturista, «bianchino» e restauratore dagli anni trenta del Settecento in numerosi cantieri di corte. Spesso ricorre il suo nome associato con il figurista Michele Antonio Milocco, come nel caso della perduta chiesa di Sant'Antonio Abate in Torino, i cui lavori, coordinati da Vittone, furono eseguiti a ridosso dell'intervento in esame, cfr. Ivi, p. 139. Interessanti confronti si possono rilevare con le pitture ben conservate della chiesa del Gesù di Moncalieri, realizzate a più riprese tra il 1749 e il 1756.

¹¹Piazza risulta iscritto alla locale Compagnia di San Luca sin dal 1760, cfr. BUOSO, Antonella, ad vocem, in ROGGERO BARDELLI, Costanza e POLETTI, Sandra. Le Residenze Sabaude. Dizionario dei personaggi. Torino, Accolade, 2008, p. 363. Oltre a Pietro sono ricordati anche un Carlo e un Giovanni, cfr. BARRERA, Carlo. Storia della Valsolda con documenti e statuti. Pinerolo: Tipografia Chiantoro, 1864, p. 301.

¹²Per gli altari di Garove (Bissone?, 1648- Torino, 1713), cfr. CANAVESIO, Walter. Rinascimento architettonico e decorativo tra '600 e '700, in CANAVESIO, Walter, CORDERO, Mario e GALANTE GARRONE, Giovanna (a cura di). La Madonna degli Angeli. Cuneo: Agami, 1998, pp. 34-43; FACCHIN, Laura. Novità per il cantiere seicentesco della parrocchiale di San Martino a La Morra, in CORNAGLIA, Paolo (a cura di). Michelangelo Garove (1648-1713), un architetto per Vittorio Amedeo II, atti del convegno internazionale di studi (Venaria Reale, 11-12 dicembre 2009), Roma: Campisano, 2010, pp. 245-264.

¹³I più recenti contributi sull'architetto (Torino, 1704-1770) sono CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit. e MANGOSIO, Marika, Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria ed architettonica di Vittone. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2009, nonché il saggio di OCHSLIN, Werner. Tra due fuochi: Bernardo Antonio Vittone e il «caso Piemonte», in DARDANELLO, Giuseppe (a cura di). Sperimentare l'architettura Guarini, Juvara, Alfieri, Borra e Vittone. Torino: Fondazione CRT, 2001, pp. 281-298.

¹⁴VITTONI, Bernardo. Istruzioni Diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile ed inservienti d'elucidazione, ed aumento alle Istruzioni Elementari d'Architettura già al Pubblico consegnate. Lugano: Per gli Agnelli, e Comp., 1766, tav. 90.

¹⁵CANAVESIO, Walter. Cronologia di Bernardo Antonio Vittone, in CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit. p. 224. I lavori per l'edificio sacro si svolsero tuttavia tra il 1760 e il 1764.

¹⁶FACCHIN, Laura. Luca Rossetti a Ivrea: scelte iconografiche e committenza, in MATIOLI CARCANO, Fiorella e VILLATA, Edoardo (a cura di). Luca Rossetti op. cit., pp. 65-74.

¹⁷Il santo era nato a Ivrea nel 327. La cattedrale aveva annoverato una cappella a lui dedicata, oggetto di considerevole devozione in età basso medievale, soppressa nel 1585 dopo la ricognizione del visitatore apostolico che l'aveva trovata in pessimo stato.

¹⁸Il cantiere dell'edificio, attribuito dalla storiografia a Vittone, presumibilmente a causa di mancanza di denaro, dovette subire ripetuti periodi di ristagno e si poté considerare concluso, da un punto di vista architettonico, solamente nel 1742.

¹⁹I suoi interessi culturali e religiosi sono confermati da un lungo e avventuroso viaggio in Terrasanta, Siria ed Egitto, intrapreso tra il 1719 e il 1721 in compagnia di Agostino Pallavicino, visitatore dei padri teatini, grazie a contatti stabiliti a Roma con il padre francescano Filippo Giovanni da Milano, nominato nel 1719 Custode²⁰Il ciclo ripercorre la vicenda terrena del santo che, lasciata la città utilizzando il corso fluviale della Dora, giunse a Vercelli, ove fu convertito da Eusebio, primo presule della città. Trasferitosi a Milano e venuto in contatto con Sant'Ambrigo, fu consacrato vescovo di Novara nel 398 dal successore Sempliciano e si impegnò a controbattere la diffusa eresia ariana.

sco, originario di Ivrea e poi primo presule di Novara, si era riposato lasciandovi impressa la propria orma¹⁷. Committenti e promotori furono due canonici della cattedrale, Luigi Rambaudi a cui venne affidato il governo della diocesi durante la prima fase di vacanza vescovile, a cui si dovette la scelta dell'architetto e ingegnere ducale e poi regio Luigi Andrea Guibert¹⁸, e Pietro Lorenzo Pinchia, poliedrica personalità e membro di un casato in forte ascesa nella realtà politica e religiosa eporediese¹⁹, ideatore del raffinato piano iconografico²⁰. I lavori pittorici ebbero luogo intorno al 1739, anno nel quale compare il pagamento a Rossetti di 300 lire di Piemonte. La cifra, pur discreta, non appare particolarmente elevata in considerazione dell'intera decorazione dell'edificio; è probabile che l'artista avesse già ricevuto acconti e che questa somma costituisse il saldo per l'intero ciclo eseguito.

Sulla lezione figurativa di Maratti si innestano istanze *rocaille*, basti osservare la svelta pennellata dei medaglioni monocromi e l'adozione di elaborate cornici che simulano lo stucco, non senza un rimando, nel motivo "a pagoda", alla moda dilagante della *chinoiserie* che trova amplissimi termini di confronto, dai motivi ornamentali "in stile" che accompagnano gli allestimenti con pannelli laccati e porcellane originali progettati da Filippo Juvarra per i Gabinetti Cinesi nelle residenze di corte, da Palazzo Reale a Villa della Regina²¹, alle vignette elaborate per la stampa della relazione delle solenni cerimonie funebri per la morte della regina Polissena d'Assia, celebrate nel duomo di Milano nel 1735 durante la temporanea occupazione franco-sarda del capoluogo lombardo, sotto la regia di Francesco Croce²².

La seconda e più significativa commissione fu quella di Santa Croce. Più spazio fu dato alla quadratura, funzionale a una nuova articolazione delle pareti, in considerazione di una architettura preesistente seicentesca assai semplice²³. I lavori ebbero luogo in due fasi: nella prima, risalente al 1753²⁴, il pittore eseguì, nell'arco di circa tre mesi²⁵, l'affresco della cupola, costruita l'anno precedente per favorire, con l'edificazione del soprastante lanternino, un'ulteriore fonte di luce che valorizzasse l'altare maggiore marmoreo recentemente eretto. La pittura è fitta di reminiscenze parmensi, da Correggio a Lanfranchi, nella disposizione delle gerarchie angeliche e di santi per successivi anelli sovrapposti, disegnati dal solo disporsi dei corpi sulle nubi e culminanti, nel loro andamento spiraliforme, con la figura della Vergine assunta. La seconda campagna ebbe luogo nel 1761 e interessò le pareti del presbiterio. (Fig. 4)

²¹ Per una dettagliata disamina si veda MOSSETTI, Cristina. I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti, in CATERINA, Lucia e MOSSETTI, Cristina (a cura di). Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento. Torino-Londra-Venezia-New York: Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 123-152.

²²cfr. FACCHIN, Laura. Clelia Grillo e Carlo Emanuele III di Savoia durante l'occupazione sabauda di Milano (1733-1736). Novità sulla contessa Borromeo e alcune considerazioni sulla politica artistica di Carlo Emanuele III, in SPIRITI, Andrea (a cura di) con la collaborazione di FACCHIN, Laura. Clelia Grillo Borromeo Arese Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica. Tomo II. Sezione di Storia dell'Arte, Storia e Storia della letteratura italiana, atti delle giornate di studio (Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo, 29 novembre-1 dicembre, 2007). Firenze: Olschki, 2011, pp. 51-52.

²³La compagnia del Suffragio, costituitasi nel 1616, costruì la propria sede a partire dal 1623. I lavori di ridefinizione dell'assetto del fabbricato e di ampliamento ebbero luogo per buona parte del XVII secolo e proseguirono nel successivo con l'erezione del campanile nel 1731-1732 e nel 1749 con la costruzione dell'altare maggiore in marmi policromi da parte di Stefano e Franco Maria Buzzi Donelli di Viggiù. Gli affreschi furono oggetto di un intervento di restauro nel 1847 da parte di Domenico Cattaneo e sono stati recentemente ripuliti.

²⁴I lavori per la messa in opera dell'altare maggiore proseguirono sino al 1753.

²⁵La presenza del pittore è documentata dalla fine di settembre alla seconda metà di dicembre 1753, mesi nei quali fu stabilmente ad Ivrea.



Figura 4 = Luca Rossetti e ignoto quadraturista, *Altare maggiore con la Natività della Vergine*, chiesa della confraternita di Santa Croce, Ivrea.

Foto: Laura Facchin.

Il lungo lasso di tempo intercorso non dovette imputarsi necessariamente a problemi finanziari della committenza, sebbene la confraternita stesse affrontando da tempo consistenti interventi di abbellimento dell'edificio di culto, quanto piuttosto alle necessità del pittore, impegnato in altre imprese, come sembrerebbe suggerire l'invio di un «Pedone espresso» nel 1755 a Orta per invitare Rossetti a ritornare a Ivrea per completare l'opera, secondo quanto previsto da un contratto stipulato con i confratelli. Così la preparazione delle pareti nell'area del presbiterio con gli intonaci venne messa in opera l'anno successivo da parte del capomastro Gregorio Bolla, originario della Valle Intelvi, che assistette poi il pittore, montando anche i ponteggi, insieme al fratello Franco e al figlio Lucio nel 1761, quando il lavoro venne finalmente ultimato nell'arco di tre mesi.²⁶

Nuovamente, per i riferimenti figurativi venne preferita la mescolanza di fonti di riferimento diverse, pur mantenendo un generale tono classicista, con riferimenti alla produzione del primo pittore di corte, Claudio Francesco Beaumont e reimpiegando nella *Nascita della Vergine*, dipinta come una illusionistica tela di forma ovale sopra il basamento di una illusionistica macchina d'altare, un cartone già adottato per la confraternita di San Giovanni Battista di Cuorné che riflette un modello arcaizzante, riferibile al tardo cinquecento- inizio seicento.

²⁶Ivi, p. 47.

²⁷Cfr. CANAVESIO, Walter. Rinnovamento architettonico e decorativo op.cit., pp. 34-43.

²⁸Le architetture sono animate da figure di santi e dottori della chiesa latina che discettano in merito alle rappresentazioni mariane dipinte nella parte superiore: l'Immacolata e l'Assunta, i cui rispettivi culti erano ancora oggetto di definizione dottrinarina nel corso del XVIII secolo.

²⁹Fu lo stesso Vittone a dichiarare che suo maestro, insieme a Juvarra che ne aveva favorito anche il soggiorno romano, fosse il teatino. Il trattato venne edito su sollecitazione degli stessi padri di San Lorenzo, cfr. CANAVESIO, Walter (a cura di). Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit., p. 220.

³⁰Cfr. MAMBRIANI, Carlo. I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza, in BENTINI, Jadranka (a cura di). I Bibiena una famiglia europea, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001). Venezia: Marsilio, 2000, pp. 97-108. Fu soprattutto Ferdinando che si radicò nella corte farnesiana, ottenendo nel 1687 la qualifica di pittore del duca e dieci anni più tardi quella di architetto. A Parma che nel 1711 diede alle stampe il suo primo importante trattato, *Architettura civile*, preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, preceduto nel 1701 dalle *Varie opere di prospettiva* del 1701.

³¹DARDANELLO, Giuseppe. Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino, in DARDANELLO, Giuseppe. (a cura di), *Disegnare l'ornato*. Interni piemontesi di Sei e Settecento. Torino: Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007, pp. 175, 189. Si veda, ad esempio, il *Pensiero per luogo* magnifico, datato al 1714-1715 (Biblioteca Reale di Torino).

³²cfr. ERBA, Achille. Parte Prima. La Chiesa dei chierici. Il gli eventi, in ERBA, Achille (a cura di), *Storia della Chiesa di Ivrea secoli XVI-XVIII*. Roma: Viella, 2007, pp. 592-647. Villa venne nominato nel 1741 e resse la diocesi sino alla morte, avvenuta nel 1763.

³³BRUSA TROMPETTO, Silvia. Tardo Barocco in Canavese. Le chiese parrocchiali: un bene di valore storico documentario, in SIGNORELLI, Bruno e USCELLO, Pietro (a cura di). *Archeologia e Arte in Canavese*, atti del convegno di studi (Torino e Ivrea 11-12 settembre 1998), «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 351-373.

³⁴Rilevante fu la presenza del ticinese Pietro Bonvicini a Rivarolo Canavese in «Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana», 25, 1999, pp. 109-130. Si veda il ruolo svolto per la decorazione ad affresco della chiesa della confraternita del SS. Nome di Gesù, tra il 1774 e il 1775, dal figurista Vittorio Amedeo Rapous e dal quadraturista Carlo Felice Bianchi che seguì i disegni fornitigli dall'architetto.

³⁵Nel 1770 Vittone morì lasciando in sospenso i progetti per il complesso di Fruttuaria, proseguiti dall'allievo e collaboratore Mario Ludovico Quarini. Sin dal 1757-58 erano stati avviati quelli per la parrocchiale di Montanaro, feudo abaziale, cfr. CANAVESIO, Walter (a cura di). Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit., pp. 223, 225-226.

Importanti novità si rilevano per le quadrature architettoniche: la finta ancona al di sopra dell'altare maggiore rimanda, quasi con una citazione letterale nella soluzione del timpano spezzato, qui sormontato dalle *Virtù Teologali*, all'altare maggiore della chiesa francescana della Madonna degli Angeli di Cuneo, eretto su committenza dei potenti Caissotti di Chiusano. Benché il progetto della sontuosa macchina marmorea, completata dall'*Assunta* di Ignazio Perucca, si debba a Filippo Juvarra che lo presentò nel 1726, i ritardi per l'esecuzione ne videro curata l'effettiva realizzazione con varianti sotto la direzione di Vittone nel 1750²⁷. Poiché non risulta al momento un'attività di Rossetti nel cuneese, è possibile presumere la circolazione di disegni e modelli vittoniani in considerazione della sua attività nella diocesi eporediese. La scelta delle arcate ad andamento concavo e convesso che creano illusionistiche esedre sormontate da balaustre, dipinte lungo le pareti del presbiterio²⁸, mostra invece la riflessione su almeno due fonti delle quali, al tempo, già circolavano illustrazioni a stampa: l'impianto della Real chiesa di San Lorenzo di Guarino Guarini, pubblicato nel trattato *L'Architettura Civile* del teatino, edito a cura di Vittone nel 1737 con finalità didattiche²⁹, e le prospettive teatrali di Ferdinando Galli Bibiena. Anche le architetture dipinte del bolognese, in particolare quelle dell'oratorio del Serraglio di San Secondo a Parma³⁰, mostrano utili tangenze, né mancano suggestioni dagli schizzi per interni, come quelli del salone di Stupinigi o per scenografie, ideati da Filippo Juvarra e oggi conservati nei taccuini di Palazzo Madama e nella Biblioteca Reale di Torino³¹.

L'attività del pittore a Ivrea si svolse quasi in concomitanza con l'episcopato di Michele Vittorio dei conti Villa di Villastellone, torinese e figura gradita al re di Sardegna³². Vivamente partecipe del clima di moderata riforma promosso da papa Benedetto XIV Lambertini, nonché incline alle posizioni di muratoriana "regolata devozione", aprì una stagione di rinnovamento sia sul piano pastorale che su quello architettonico e artistico, a partire dal riallestimento della cattedrale. Di ancora maggiore respiro fu il piano di ricostruzione, ampliamento e abbellimento delle chiese della diocesi, molte delle quali risalenti per fondazione al XII-XIII secolo e spesso inadeguate a contenere i fedeli, a seguito dell'aumento della popolazione verificatosi tra l'ultimo quarto del Seicento e la prima metà del successivo³³.

Numerosi furono i professionisti coinvolti, ma un ruolo di primaria importanza fu ricoperto da Bernardo Antonio Vittone e dal suo studio³⁴, la cui attività nel Canavese poté essere favorita dal legame instauratosi con un personaggio di assoluto rilievo, il cardinale Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze, abate di San Benigno di Fruttuaria, il cui edificio di culto, di fondazione altomedievale, fu totalmente rinnovato per volontà del prelado³⁵. La scelta di Rossetti di spingersi sino al Canavese poté essere stata influenzata dalla notizia dell'apertura di nuovi cantieri, tramite figure di religiosi o attraverso le maestranze edilizie itineranti, si pensi solo a quelle provenienti dall'area dei laghi lombardo-ticinesi che contribuirono in modo determinante alla definizione della Torino città capitale del Regno di Sardegna, specialmente nella prima metà del Settecento³⁶. La sua presenza fu effettivamente incisiva sulla realtà diocesana, dal momento che l'artista fu impegnato, in una data da accertare documentariamente, con un intervento nel palazzo arcivescovile. Si tratta di una grandiosa e originale pittura su muro ove sono rappresentati al cospetto della Vergine assunta i santi patroni, Savino, Besso, Tegolo e un secondo santo vescovo di definizione incerta, probabilmente Gaudenzio, invocati a protezione della diocesi rappresentata nella grande porzione di parete sottostante, ove a ciascuna sede parrocchiale è associata la raffigurazione stilizzata dell'edificio di culto corrispondente nella fase di riassetto settecentesco, come dimostrato dalla facciata della parrocchiale di Foglizzo, ricostruita in dimensioni grandiose rispetto all'abitato, proprio su progetto di Vittone³⁷. L'estrema precisione nel rilevamento dei dati topografici e nella restituzione di quelli relativi alle sedi religiose, oltre all'assetto urbano delle principali città, da Ivrea a Chivasso, da Favria a Rivarolo, prevede un accurato lavoro di censimento del territorio e di rilevamento che dovette essere eseguito da un professionista, agrimensore o cartografo, secondo un preciso indirizzo di specializzazione nell'ambito delle professioni che ebbe luogo proprio nel corso del XVIII secolo³⁸. Dovette dunque trattarsi, ancora una volta, di un lavoro di collaborazione tra diversi specialisti, condizione di norma per l'attività pittorica almeno sino alla fine dell'*Ancien Régime*.

Riferimenti Bibliografici:

³⁶cfr. I vari contributi in MOLLISI, Giorgio e FACCHIN, Laura (a cura di). *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, numero speciale di «Arte&Storia», 11 2011, 32.

³⁷Nel 1739 il consiglio comunale decretò la necessità di ricostruzione della chiesa di Santa Maria Maddalena. Nel marzo 1741 Vittone fu richiesto per un parere sul progetto presentato dallo zio Gian Giacomo Plantery e alcuni mesi dopo presentò un proprio disegno che trovò esecuzione negli anni successivi; il cantiere si concluse nel 1748 cfr. CANAVESIO, Walter (a cura di). *Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit.*, p. 221. La maggior parte degli edifici di culto illustrati venne ampliata o ricostruita tra il 1740 e il 1780.

³⁸BINAGHI, Rita. *Architetti ed Ingegneri fra professione e arte*, in BALANI, Donatella e CARPANNETTO, Dino (a cura di). *Professioni non togate nel Piemonte di Antico Regime*, «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», VI, 2001, 5, pp. 143-241.

- BARRERA, Carlo. Storia della Valsolda con documenti e statuti. Pinerolo: Tipografia Chiantore, 1864, p. 301.
- BINAGHI, Rita; BOSCO, Maria Grazia e FILIPPI, Elena in FARNETI, Fauzia e LENZI, Deanna (a cura di). L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, Palazzina Roma-Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002), Firenze, Alinea Editrice, 2004.
- BINAGHI, Rita. Architetti ed Ingegneri fra professione e arte, in BALANI, Donatella e CARPANETTO, Dino (a cura di). Professioni non togate nel Piemonte di Antico Regime, «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», VI, 2001, 5, pp. 143-241.
- BRUSA TROMPETTO, Silvia. Tardo Barocco in Canavese. Le chiese parrocchiali: un bene di valore storico documentario, in SIGNORELLI, Bruno e USCELLO, Pietro (a cura di). Archeologia e Arte in Canavese, atti del convegno di studi (Torino e Ivrea 11-12 settembre 1998), «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., L, 1998, pp. 351-373.
- BUOSO, Antonella, ad vocem, in ROGGERO BARDELLI, Costanza e POLETTI, Sandra. Le Residenze Sabaude. Dizionario dei personaggi. Torino, Accolade, 2008, p. 363.
- CANAVESIO, Walter. Rinnovamento architettonico e decorativo tra '600 e '700, in CANAVESIO, Walter, CORDERO, Mario e GALANTE GARRONE, Giovanna (a cura di). La Madonna degli Angeli. Cuneo: Agami, 1998, pp. 34-43.
- CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit. e MANGOSIO, Marika, Tecniche costruttive e magisteri edilizi nell'opera letteraria ed architettonica di Vittone. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2009.
- CANAVESIO, Walter. Cronologia di Bernardo Antonio Vittone, in CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio op. cit. p. 224. I lavori per l'edificio sacro si svolsero tuttavia tra il 1760 e il 1764.
- CANAVESIO, Walter. Pietro Bonvicini a Rivarolo Canavese, in «Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana», 25, 1999, pp. 109-130.
- CHIARINI, Marco. Giuseppe Tonelli (1688-1732): alcune novità, in Ivi, pp. 67-70.
- DARDANELLO, Giuseppe. Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino, in DARDANELLO, Giuseppe. (a cura di), Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento. Torino: Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007, pp. 175, 189. Si veda, ad esempio, il Pensiero per luogo magnifico, datato al 1714-1715 (Biblioteca Reale di Torino).
- ERBA, Achille. Parte Prima. La Chiesa dei chierici. II gli eventi, in ERBA, Achille (a cura di). Storia della Chiesa di Ivrea secoli XVI-XVIII. Roma: Viella, 2007, pp. 592-647. Villa venne nominato nel 1741 e resse la diocesi sino alla morte, avvenuta nel 1763.
- FACCHIN, Laura. Protagonisti, famiglie, "scuole" di quadraturisti tra Seicento e Settecento nel Piemonte sabauda. Prime considerazioni, in Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio/ Architectural Perspective: digital preservation, content access and analytics, primo volume di studi del PRIN 2010-2011, Roma 2015 in corso di stampa.
- FACCHIN, Laura. Un dimenticato ciclo di affreschi di Luca Rossetti nel Monferrato, in «Quaderni Cusiani», 4, 2014, pp. 66-74.
- FACCHIN, LAURA, Bernardo Antonio Vittone, la pittura ed i pittori, in CANAVESIO, Walter. Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernado Antonio Vittone. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2005, p. 142.
- FACCHIN, Laura. Novità per il cantiere seicentesco della parrocchiale di San Martino a La Morra, in CORNAGLIA, Paolo (a cura di). Michelangelo Garove (1648-1713), un architetto per Vittorio Amedeo II, atti del convegno internazionale di studi (Venaria Reale, 11-12 dicembre 2009), Roma: Campisano, 2010, pp. 245-264.
- FACCHIN, Laura. Clelia Grillo Borromeo Arese Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica. Tomo II. Sezione di Storia dell'Arte, Storia e Storia della letteratura italiana, atti delle giornate di studio (Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo, 29 novembre-1 dicembre, 2007). Firenze: Olschki, 2011, pp. 51-52.
- FACCHIN, Laura. Luca Rossetti a Ivrea: scelte iconografiche e committenza, in MATTIOLI CARCANO, Fiorella e VILLATA, Edoardo (a cura di). Luca Rossetti pittore ortese del Settecento tra Cusio e Ducato di Savoia, atti del convegno di studi (Orta San Giulio, 17 novembre 2012). Borgomanero: Associazione Cusius, 2013.
- FILIPPI, Elena. L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2002.
- MAMBRIANI, Carlo. I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza, in BENTINI, Jadranka (a cura di). I Bibiena una famiglia europea, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001). Venezia: Marsilio, 2000, pp. 97-108.
- MOLLISI, Giorgio e FACCHIN, Laura (a cura di). Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi, numero speciale di «Arte&Storia», 11 2011, 32.
- MOSSETTI, Cristina. I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti, in CATERINA, Lucia e MOSSETTI, Cristina (a cura di). Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento. Torino-Londra-Venezia-New York: Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 123-152.
- MATTIOLI CARCANO, Fiorella e VILLATA, Edoardo (a cura di). Luca Rossetti pittore ortese del Settecento tra Cusio e Ducato di Savoia, atti del convegno di studi (Orta San Giulio, 17 novembre 2012). Borgomanero: Associazione Cusius, 2013.
- OECHSLIN, Werner. Tra due fuochi: Bernardo Antonio Vittone e il «caso Piemonte», in DARDANELLO, Giuseppe (a cura di). Sperimentare l'architettura Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone. Torino: Fondazione CRT, 2001, pp. 281-298.
- PEREDA, Felipe, ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. Columna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del salón de los Espejos, in FARNETI, Fauzia e LENZI, Deanna (a cura di). L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, Palazzina Roma-Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002), Firenze, Alinea Editrice, 2004.
- VITTONI, Bernardo. Istruzioni Diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile ed inserienti d'elucidazione, ed aumento alle Istruzioni Elementari d'Architettura già al Pubblico consegnate. Lugano: Per gli Agnelli, e Comp., 1766, tav. 90.

Quadratura in Piemonte nel secondo Settecento La cappella del castello di Rocca Grimalda Quadratura no Piemonte na segunda metade do século XVIII A capela do castelo de Rocca Grimalda.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3087>

Elena Castelli De Angelis

PhD in Storia delle Arti Visive, studiosa indipendente

Email: elena.castelli.ferrara@gmail.com



Recebido em: 09/07/2020 – Aceito em 01/08/2020

Abstract: This paper presents an unpublished example of quadratura relevant to the second half of the 18th century: the Rocca Grimalda castle chapel in Piedmont. It focuses on a central-plan-environment. The space dilatation is obtained by painted architectural structures that combine elements of late baroque, rococo and classical elements. The continuity of the walls is obtained by the choice of pastel tones, although each wall represents its own individual theatrical scene without a unique point of view. The only element not consistent with the rest of the decoration is a Gothic building painted on the chapel's left wall. It was supposed to have been added at a later time. The archival research also revealed the name of the artist who created the ornamentation: Angelo Maria Perucchetti. His life and activity are difficult to reconstruct because of fragmentary information and the absence of surviving works, if one excludes the aforementioned frescoes. They are, in fact, the only evidence of an activity which took place mainly in the scenography and ephemeral field. The Savoia family entourage was the cultural context in which the painter mainly operated. His work in Rocca Grimalda, made for a Genoese noble named Battista IV Grimaldi, seems to be explained by the insertion of decorative intervention in the macrocosm of power games and feudal investiture. It is precisely in the 18th century that we see this special link that binds the lord of the village where the chapel is located to the family of Piedmont.

Key Words: Scenography, baroque, rococo.

Resumo: Esta contribuição apresenta um exemplo inédito de quadratura relativo à segunda metade do século XVIII: a capela do castelo de Rocca Grimalda no Piemonte. É uma sala de planta central caracterizada pela expansão do espaço através de arquiteturas pintadas em que se misturam elementos do barroco tardio, do rococó e clássicos. Os tons pastel unificam as paredes tratadas individualmente como cenografias teatrais, sem um único ponto de vista. O único elemento inconsistente com o resto da decoração é o edifício gótico pintado na parede esquerda da capela. Este parece ser resultado de uma intervenção subsequente. A pesquisa em arquivo também revela o nome do artista responsável pela decoração, Angelo Maria Perucchetti. Sua figura é de difícil reconstrução devido a informações fragmentárias e à ausência de obras conservadas, com exceção dos afrescos apresentados. Eles são, de fato, a única evidência de uma atividade que se deu sobretudo no campo da cenografia e das decorações efêmeras. A esfera cultural em que o pintor se moveu foi principalmente a Sabóia, e a obra de Rocca Grimalda, realizada por um nobre genovês, Battista IV Grimaldi, pode ser explicada inserindo esta intervenção decorativa no macrocosmo dos jogos de poder e das investidas feudais, que, justamente no século XVIII, ligam o senhor da vila onde se encontra a capela à família piemontesa.

Palavra-chaves: Cenografia, Barroco, Rococo.

La cappella del castello di Rocca Grimalda, in provincia di Alessandria, costituisce un esempio inedito di pittura di quadratura da collocarsi nella seconda metà del Settecento. Questo contributo, oltre a rendere noto questo luogo, presenta anche i risultati delle ricerche che hanno portato a svelare l'identità dell'artista responsabile degli ornati e a conoscerne l'attività. Si discute inoltre della collocazione di questa figura nell'ambito culturale di un territorio di confine quale è quello di Rocca Grimalda e, più in generale, della zona cosiddetta dell'Oltregiogo; in essa, nel corso dei secoli e ancora oggi, Piemonte e Liguria si incontrano in un complesso meccanismo di scambi e sovrapposizioni¹.

L'ambiente della cappella, a pianta centrale, presenta una decorazione di finte architetture che rendono lo spazio ampio e solenne per mezzo di maestosi edifici classicheggianti posti in prospettiva frontale o di scorcio. I colori lievi e leggeri rendono l'impressione di una calda profondità atmosferica che si fa particolarmente intensa quando, nelle giornate di sole, tale intonazione si accorda con quella della luce naturale che entra copiosa dal grande finestrone centrale in facciata (fig. 1).

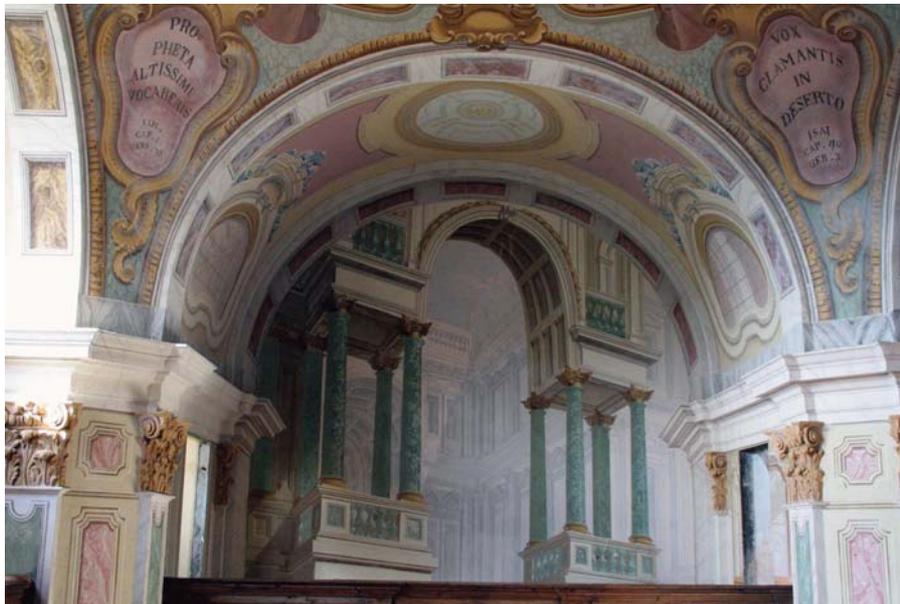


FIGURA 1: Rocca Grimalda, cappella del castello, parete sinistra

Non ci sono figure a popolare questi spazi, è solamente l'osservatore a riempirli con la propria presenza e il proprio sguardo e ad entrare nella finzione che si fonde con la realtà in un continuum tra pittura e stucco, tra veri aggetti e finte profondità, con indugi su elementi decorativi come i vasi di fiori che impreziosiscono i piedistalli delle balaustrate. Degni di nota sono particolari come la rappresentazione pittorica delle chiavi degli archi o la credibile resa mimetica di preziosi marmi i cui toni più decisi rendono efficacemente gli effetti di percezione di una maggiore vicinanza al fedele che si trova nell'aula rispetto ai corpi architettonici illusoriamente più arretrati e, per questo, resi con tenui gradazioni pastello (fig. 2).

¹Un ringraziamento particolare va a Giovanna Rotondi Terminiello e a Francesca De Rege. Sono inoltre riconoscente verso Carlo Bianchi, Carlo Bitossi, Alberto Blandin Savoia, Francesca Cacciola, Daniele De Angelis, Mari Haley, Roberta Jenkins, Roberto Livraghi, Valeria Moratti, Gilda Pastore, don Claudio Pistarino.



FIGURA 2: Rocca Grimalda, cappella del castello, parete destra

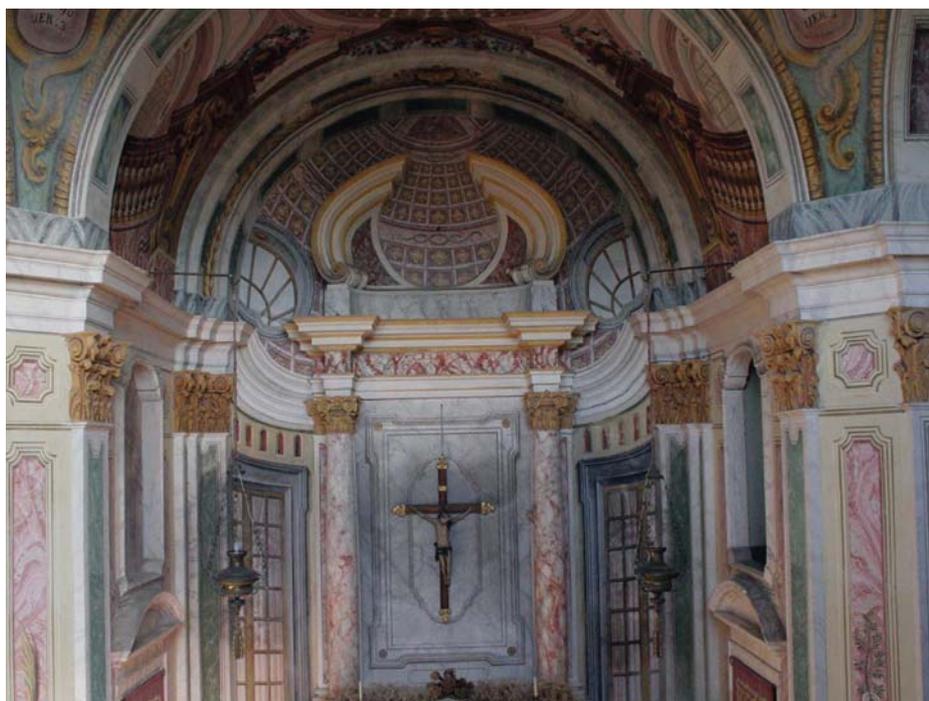


FIGURA 3: Rocca Grimalda, cappella del castello, zona presbiteriale

Se in particolar modo nelle due pareti laterali della cappella lo spazio si dilata fortemente attraverso un susseguirsi di edifici che portano lontano lo sguardo dell'osservatore, più contenuta è l'apparente espansione della zona absidale in cui colori più marcati e decisi descrivono più misurati vani voltati con cupole a lacunari o a finti stucchi e delimitati da balaustre (fig. 3).

L'unico svago concesso all'occhio in quest'area della decorazione è la presenza di altri finti ambienti al di là delle altrettanto finte finestre che si aprono sulle pareti di fondo, nello spazio dell'arcone che inquadra la zona dell'altare e, ancora, negli arconi delle pareti laterali. Da notare, inoltre, l'abilità con cui è reso pittoricamente l'effetto traslucido dei vetri attraverso cui quegli spazi si svelano, con vedute ad angolo che tanto ricordano quelle teorizzate da Ferdinando Galli Bibiena.²

2GALLI DI BIBIENA, Ferdinando. L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Parma: per Paolo Monti, 1711, pp. 137-140. Appare interessante notare che, tra i libri posseduti dal committente della cappella, figurassero alcuni disegni del Bibiena e il volume "Direzioni per l'architettura: e prospettiva unite da Ferdinando Galli Bibiena, t. II. Stampate in Bologna 1764": Archivio Pallavicini, fondo Grimaldi Oliva, 179, s.n.

Le ingannevoli architetture che costituiscono lo spazio decorativo sono sovrapposte a formare un doppio ordine corrispondente alla suddivisione dello spazio reale che un tempo era occupato nella parte inferiore dai fedeli del borgo che potevano assistere alle funzioni religiose e nella parte superiore dai membri della famiglia Grimaldi. Questi ultimi accedevano alla cappella direttamente dal castello, percorrendo una sorta di matroneo che segue su tre lati il perimetro di questo piccolo spazio sacro reso più ampio proprio grazie alla quadratura. Interessante e ancora da risolvere un particolare: in corrispondenza delle aperture che permettono di muoversi lungo questo corridoio sopraelevato, come suggerito dai cardini ancora esistenti dovevano esserci porte che si può supporre fossero anch'esse dipinte per non fermare il gioco della finzione. Un gioco che oggi, proprio a causa dell'assenza di esse, è di fatto interrotto. Il dato interessante su cui occorre riflettere è rappresentato dallo spazio della porta di sinistra: esso è stato tamponato con una muratura su cui è dipinto un arco in scorcio che inquadra, a sua volta, una chiesa dalle chiare sembianze gotiche (fig. 4).



FIGURA 4: Rocca Grimalda, cappella del castello, parede sinistra

Un inserimento che non appare coerente con il resto della finta decorazione architettonica della cappella in cui elementi tardo barocchi e leggiadre decorazioni di gusto rococò si inseriscono in uno spazio illusorio dominato da architetture di concezione classica. Si tratta, dunque, di un divertissement del responsabile della decorazione di cui si parlerà a breve o forse, più probabilmente, di un intervento successivo? Le ricerche d'archivio non hanno permesso di reperire una planimetria antica della cappella che possa svelare se tale tamponatura fosse già presente in origine o se sia il frutto di una modifica posteriore. Tuttavia, vista la coerenza che caratterizza tutto l'ambiente ad eccezione di questo particolare, appare più plausibile la seconda ipotesi; in mancanza di riscontri, resta da chiedersi quando questa decorazione sia stata aggiunta. Solo una suggestione può venire dal fatto che si ha testimonianza che nel 1860³ il castello fu visitato da Alfredo d'Andrade, architetto e pittore, responsabile di restauri di castelli in Valle d'Aosta, Piemonte e Liguria e della costruzione del Borgo del Valentino a Torino e del castello d'Albertis a Genova, puri revivals medievali.⁴ Le notizie riguardo al sopralluogo a Rocca Grimalda si riferiscono solo al coronamento della torre dell'edificio fortificato e non ad un intervento sulle decorazioni della cappella. Quindi si può solo immaginare, senza che tale supposizione sia suffragata da prove documentarie, che il d'Andrade abbia operato anche sull'apparato pittorico del piccolo spazio di culto, non limitandosi ad un ripristino degli affreschi originali, ma esprimendo in questo ambiente la propria inclinazione verso l'architettura medievale. O, al limite, si può supporre che tale gusto possa aver ispirato qualche altro pittore chiamato a compiere nella cappella lavori di recupero di cui non esistono, comunque, comprovate testimonianze.⁵

Il dato su cui si vuole concentrare l'attenzione in questo contributo è, tuttavia, l'identità del responsabile dell'originaria decorazione pittorica a quadratura: il nome dell'artista viene qui pubblicato per la prima volta. A questo proposito, se l'Archivio Storico del Comune di Rocca Grimalda e il fondo relativo a tale borgo conservato presso l'Accademia Urbense⁶ di Ovada non forniscono informazioni utili, interessante si è rivelata la documentazione

³Alfredo d'Andrade, Rocca Grimalda – Castello, esterno, 1860, matita, mm. 262x173, inv. fl/12064 (LT 3886), Torino, GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo d'Andrade.

⁴CERRI, Maria Grazia; BIANCOLINI FEA, Daniela; PITTARELLO, Liliana (org.). Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro. Firenze: Vallecchi, 1981.

⁵Né le Soprintendenze del Piemonte, né la famiglia attualmente proprietaria del castello, né il Fondo d'Andrade (conservato presso la Soprintendenza torinese), né i diversi archivi consultati, citati nel corso del contributo, conservano documentazioni relative a restauri pittorici della cappella. L'ottimo stato conservativo degli affreschi lascia tuttavia supporre che si siano verificati interventi di recupero.

⁶Il fondo relativo a Rocca Grimalda riporta solo notizie relative a questioni giudiziarie o di natura agraria e patrimoniale.

dell'Archivio Grimaldi Oliva oggi confluito nell'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova.

Va prima di tutto chiarito che la cappella con la sua decorazione è il frutto dell'ampliamento del già esistente castello, intervento voluto da Battista IV Grimaldi e avvenuto nell'ottavo decennio del Settecento.

I libri dei conti e le lettere di corrispondenza tra il committente e il suo agente a Rocca Grimalda⁷ permettono di seguire le fasi di costruzione delle nuove strutture architettoniche e il loro progressivo completamento ed ornamento, ma soprattutto svelano il nome dell'artista che ha eseguito la decorazione della cappella: Angelo Maria Perucchetti,⁸ citato in un resoconto di pagamento del 1778 a saldo delle decorazioni portate a termine proprio in tale ambiente.⁹

Su questa figura fornisco le poche informazioni disponibili, ricostruite attraverso più ampie ricerche. Da un censimento del 1776 si dice che Perucchetti era pittore d'architettura nativo di Como e che abitava da dodici anni ad Alessandria,¹⁰ città in cui prevalentemente svolse il proprio lavoro, senza che siano rimaste opere a testimonianza di esso, come si vedrà. Le carte d'archivio permettono di assegnare al Perucchetti un ruolo di pittore scenografo, la cui attività si dovette concentrare soprattutto su apparati effimeri creati per occasioni civili o religiose, con incarichi talvolta modesti, altre volte più prestigiosi.

Nel 1765, insieme al pittore di figura Felice Andrietti, egli eseguì ad Alessandria l'arco trionfale effimero che accolse, insieme a fuochi artificiali, l'arrivo dei duchi di Savoia nella città che dal 1713, con il trattato di Utrecht, era stata annessa al regno piemontese. Di quella "macchina" effimera resta un'incisione corredata da una legenda che spiega la complessa iconografia dell'apparato.¹¹

Il cattivo stato di conservazione dei tomi relativi alle spese della Fabbriceria dell'antica cattedrale alessandrina non ha permesso, invece, di verificare il giustificativo di spesa, già pubblicato,¹² relativo alla realizzazione da parte di Perucchetti, del piacentino Francesco Siliprandi e, ancora, di Andrietti di due cartelloni per la festa di San Pietro, ossia due apparati utilizzati nel giorno in cui si festeggia il santo dedicatario del duomo cittadino andato distrutto in epoca napoleonica.

Dalle ordinazioni del Comune di Alessandria¹³ risulta anche che l'artista eseguì "diverse pitture" nel Salone del Palazzo del Governo, ossia in quello che oggi è noto come Palatium Vetus. Esso, nella sua secolare funzione di edificio pubblico, a partire dal Medioevo ha visto stratificarsi interventi e decorazioni che sono stati valorizzati nei diversi ambienti nel corso dei restauri conclusi nel 2012.¹⁴ Nello spazio che si identifica con il cosiddetto salone, oggi è riconoscibile una matrice chiaramente medievale con tracce di affreschi ascrivibili ad un'epoca ben precedente al XVIII secolo.¹⁵ In altre sale del palazzo, diverse da quello che è corrisponde al cosiddetto "salone", esistono decorazioni architettoniche con spazi illusori; il loro aspetto e la loro impostazione sembrano potersi, tuttavia, assegnare ad un'epoca più tarda rispetto a quella in cui operò Perucchetti e, quindi, non pertinenti alla sua attività. Va tuttavia specificato che l'indicazione generica contenuta nel documento citato non consente di distinguere se si trattò di pitture permanenti o di apparati effimeri.

Continuando nella disamina delle scarse informazioni relative a questo artista, i convocati del Comune di Alessandria del 29 dicembre 1775 riportano l'indicazione del fatto che egli, quale pittore e architetto, fu incaricato di compiere, ancora insieme al già citato Siliprandi, l'estimo delle scenografie e del sipario del teatro municipale, apparati eseguiti pochi anni prima dai fratelli Galliani.

Nello stesso 1775 Perucchetti lavorò anche a Torino, a servizio dei Savoia: nei conti camerali della Tesoreria della Real Casa si parla di "vari lavori di pittura fatti sopra ornamenti di legno dorati servienti all'Ill.ne della Capella della S.ma Sindone";¹⁶ nel medesimo anno, sono registrati i pagamenti per diversi ornati compiuti, insieme al pittore Pietro Piazza, nel Salone degli Svizzeri in occasione del grande ballo organizzato per il matrimonio del principe

⁷Archivio Durazzo Giustiniani Genova (ADGGe), Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 226 e 240.

⁸BAUDI DI VESME, Alessandro. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1968, 4 voll., qui vol. III, pp. 814-815, 1009. Enciclopedia Alessandrina. I personaggi. Alessandria: Industria Grafica Editoriale, 1990, p. 197. LEVI, Marcello. Catalogo dei pittori in Piemonte dal XIV al XX secolo. Torino: Bolaffi, 2003, p. 171.

⁹ADGGe, Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 193 s. n. Nel resoconto di pagamento del 23 gennaio 1778 viene riportato che in data 29 novembre 1777 furono "pagate al pittore Angelo Perucchetti per saldo di suoi lavori in fare gli ornati della sud.a Capella Lire 850". Queste carte sono state trovate da Francesca Cacciola (tesi di laurea Io Battista Grimaldi cittadino genovese, relatori E. Poleggi, E. De Negri, Facoltà di Architettura, Anno Accademico 1999/2000).

¹⁰Per il censimento: Archivio di Stato di Alessandria (ASAI), ASCAL, serie II, 552, vol. IV, c. 57 v. Era usuale in Piemonte l'afflusso di quadraturisti lombardi: COPPA, Simonetta.

¹¹"Considerazioni sul quadraturismo del Settecento in Lombardia. Quadraturisti monzesi noti e meno noti". In FAR-NETI, Fauzia; LENZI Deanna. Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Firenze: Alinea editrice, 2006, pp. 241-252, qui pp. 241-242. FILIPPI Elena. L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte. Città di Castello: Olschki Editore, 2002, pp. 55-60.

¹²ASAI, ASCAL, serie I, 790, fasc. 33.

¹³BARBERIS, Agata. Protagonisti della pittura ad Alessandria nel XVIII secolo. Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, n.s., XLIII, 1989, pp. 343-364, qui p. 360. IENI, Giulio. "Dall'Ecclesia Maior al rifacimento del S. Marco". In SPANTIGATI Carlenica. La cattedrale di Alessandria. Torino: Il Quadrante, 1988, pp. 7-48, qui p. 14. ASAI, ASCAL, serie III, 1767, confessi n. 170 e 171. Per una contesa che coinvolse il pittore: Archivio Curia Vescovile di Alessandria, VII. I. 9, tomo III, cc. 7 r.-12 r.

¹⁴ASAI, ASCAL, serie III, 52, f. 201.

¹⁵Alle radici di Alessandria. Alessandria: Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, 2011, pp. 18-21.

¹⁶Il restauro totale del palazzo è stato occasione di approfonditi studi sulla sua storia e la sua conservazione. Tali ricerche sono state pubblicate in un volume [MAROTTA Anna (org.). Palatium Vetus. Il broletto ritrovato nel cuore di Alessandria. Roma: Gangemi Editore, 2016] che tuttavia non riporta alcun riferimento ad Angelo Maria Perucchetti.

¹⁷Archivio di Stato di Torino (ASTO), Conto Camerale del 1775, Tesoreria Reale Casa, cap. I, c. 56.

di Piemonte. Anche in tal caso si trattò di apparati effimeri di cui non è rimasta testimonianza.¹⁷

Non resta traccia materiale neppure di interventi compiuti presso il convento di San Francesco, sempre ad Alessandria: nel Libro delle spese per conto del Legato Dolchi risulta che in data 4 maggio 1781 furono pagate “al signor Angelo Perrucchetti lire otto per aver segnato i caratteri e dipinto il coppolino della scaletta”.¹⁸ Si dice ancora al primo settembre 1782 che fu “... pagato al pittore Angelo Perrucchetti un testone per l’iscrizione fatta al Cartello dell’Inconà”.¹⁹

Non rimane nulla neppure di una decorazione compiuta dal pittore nella città di Acqui Terme: i dati in nostro possesso anche in tal caso sono troppo generici per discernere se si fosse trattato di opere effimere o durevoli. Da un documento conservato presso l’Archivio Bosio di Torino²⁰ risulta, infatti, soltanto che egli ornò, nuovamente con Siliprandi, il salone dell’aula consolare in cui fu posto il busto di Vittorio Amedeo III di Savoia realizzato dallo scultore Domenico Stella. E non è stato possibile trovare maggiori specificazioni né conferma di tale lavoro nei convocati del Comune della cittadina piemontese in quanto mancano le carte riferite al periodo in esame.

Nessun riscontro documentario nelle ampie ricerche archivistiche compiute ha trovato, infine, la notizia delle pitture che Perucchetti²¹ avrebbe eseguito nel 1760 attorno all’orologio della torre civica che coincideva con il campanile²² dell’antica cattedrale di Alessandria andata distrutta, come già accennato, nei primi anni dell’Ottocento.

A quanto emerge dalla panoramica delle notizie relative a questo pittore è possibile asserire che, sia in termini cronologici che di tipologia di operato, l’Angelo Perucchetti che lavorò ad Alessandria, ad Acqui e a Torino sia l’autore anche della decorazione di Rocca Grimalda. Inoltre, allo stato attuale delle conoscenze, quest’ultima è l’unica testimonianza materiale rimasta della sua attività.

Emerge chiaro che egli fu un artista operante nell’ambito sabauda, legato, quindi, ad un contesto culturale di matrice nettamente piemontese. Tuttavia, i Grimaldi, che lo chiamarono a lavorare a Rocca Grimalda, erano genovesi, come genovesi erano le maestranze e gli operai coinvolti nei lavori di ampliamento del castello di cui si sta parlando.²³ Perché allora, scegliere un artista estraneo al contesto genovese? Per cercare di dare una risposta a questo è necessario contestualizzare la questione da un punto di vista storico-geografico.

Rocca Grimalda si trova in un territorio di “frontiera”, il cosiddetto Oltregiogo, ossia quell’area al di là dei monti che circondano la città di Genova e la separano dalla Pianura Padana: un territorio di importanza cruciale che nel corso dei secoli fu conteso soprattutto tra Milano, Genova e il ducato del Monferrato e si trovò inserito in giochi di potere di respiro, oggi diremmo, internazionale. In questo panorama il borgo assunse un’importanza strategica particolarmente rilevante: la scoscesa rocca – il toponimo “Rocca Grimalda” non è affatto casuale – su cui esso sorge rappresentò un luogo privilegiato per la costruzione di una fortificazione a scopi difensivi, ma anche di controllo delle vie commerciali (tra cui quella, importantissima, del sale) che dal mare si dirigevano verso l’entroterra. Queste caratteristiche determinarono un profondo interesse da parte dei mercanti genovesi votati a sviluppare la loro attività verso nord. Inversamente, Rocca Grimalda e tutta la zona dell’Oltregiogo costituirono un territorio molto ambito soprattutto per lo stato di Milano, intenzionato ad avere uno sbocco sul mare.²⁴

Va ancora aggiunto un fattore importante: queste contese si inseriscono nell’ambito di investiture feudali che ebbero il loro peso a partire dal 1164 (anno in cui Rocca Grimalda divenne feudo di Federico Barbarossa) sino al periodo di nostro interesse, per terminare, poco dopo, con l’era napoleonica. Nei secoli si alternarono signori legati ora alla cultura lombardo-piemontese, ora alla cultura ligure²⁵ che ha finito poi per prevalere: a partire dal 1570, il feudo

¹⁷, Conto Camerale del 1775, Tesoreria Reale Casa, cap. III, cc. 97, 98. Di tali informazioni si trova conferma nel Libro Cassa Tesoreria Real Casa 1775, 142, alle date 25 e 28 agosto e nel Registro ordini di pagamento in Tesoreria Generale, tomo III, c. 440. In quest’ultimo viene specificato anche il nome di battesimo dell’artista “Angelo Ma”, notizia che conferma l’identità di questo artista con quello che operò a Rocca Grimalda.

¹⁸ ASTo, Regolari di diversi paesi per A e B, mazzo 1, Alessandria, Minori Conventuali, Libro delle spese per conto del Legato Dolchi, c. 22 v.

¹⁹ ASTo, Regolari di diversi paesi per A e B, mazzo 1, Alessandria, Minori Conventuali, Libro delle spese per conto del Legato Dolchi, c. 26 r.

²⁰ Archivio Bosio Torino, sez. Paesi, mazzo 1, fasc. 2, sottofasc. 2/7 (Acqui Terme). Nel documento in questione non è presente alcuna data, tuttavia in BAUDI DI VESME, Alessandro. L’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. op. cit., p. 1009 si dice che tale intervento si colloca presumibilmente tra il 1785 e il 1790.

²¹ Enciclopedia Alessandrina. I personaggi. op. cit., p. 197. Oltre all’indagine archivistica, neppure un’indagine bibliografica sulle vicende dell’antica cattedrale ha permesso di ritrovare riferimenti a questa informazione. PANIZZA, Gian Maria; LIVRAGHI, Roberto. Tornare alla luce. Le fondamenta di San Pietro. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2005 con bibliografia.

²² La costruzione nella parte inferiore custodiva l’Archivio del Comune di Alessandria, nella parte superiore ospitava le campane ed era di pertinenza della cattedrale.

²³ ADGGe, Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 240.

²⁴ DORIA Giorgio. Nobiltà e investimenti a Genova in età moderna. Genova: Istituto di storia economica, 1995, p. 59.

²⁵ Senza che sia qui il caso di ripercorrere in dettaglio le vicende di Rocca Grimalda, basta menzionare che essa, tra i secoli XIII e XIV passò nelle mani dei marchesi Malaspina, liguri, e poi dei marchesi del Monferrato e fu conquistata nel XV secolo da Francesco Sforza in nome di Filippo Maria Visconti. Costui la cedette alla famiglia alessandrina dei Trotti, legata allo stato milanese. Dal 1570 il borgo con il suo castello passò nelle mani dei Grimaldi che ne mantennero il dominio sino alla Restaurazione. PISTARINO, Geo. Castelli del Monferrato Meridionale nella Provincia di Alessandria. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, 1970, pp. 75-80.

venne acquistato dalla famiglia genovese dei Grimaldi, da cui il nome del luogo ancora oggi in uso. Il castello, il cui primo nucleo con la torre fortificata risale al XIII o XIV secolo, nel tempo si accrebbe di altri corpi di fabbrica adeguandosi a nuove esigenze e aggiornandosi a mutate necessità difensive. Con i Grimaldi il complesso architettonico fu poi progressivamente trasformato in residenza signorile, dotata di ampio porticato, scalone, salone di rappresentanza al piano nobile, a discapito di un ruolo di protezione via via meno importante. In questa ottica si colloca il consistente intervento che interessò l'intera struttura nella seconda metà del Settecento per volere di Battista IV Grimaldi: lo dimostra chiaramente la creazione di un panoramico giardino terrazzato proprio sul lato di quello sperone roccioso a strapiombo sulla pianura sottostante che costituiva l'elemento difensivo per eccellenza del luogo. Il castello, quindi, si andava aprendo verso la valle, e, sul lato opposto, anche verso il borgo, con il corpo di fabbrica che comprende la cappella; essa fu, come già detto, resa accessibile alla popolazione di Rocca Grimalda attraverso un ingresso che ancora oggi interrompe il muro fortificato che circonda l'edificio, ormai a tutti gli effetti trasformato in una villa. Il lato del castello verso l'abitato mostra tutte le caratteristiche settecentesche, con le finestre ovate lungo tutto il fronte del corpo architettonico e quella a fagiolo in corrispondenza della cappella; il prospetto addolcisce con il fastigio l'aspetto più austero del resto della struttura e fa da controcanto alla torre circolare, elemento dichiaratamente collegato alla condizione di fortezza difensiva.²⁶

Tornando al discorso delle investiture feudali è importante segnalare il fatto che dal 1164 al 1713 Rocca Grimalda fu un feudo di pertinenza imperiale, il che significò una certa libertà ed indipendenza, vista la lontananza dal centro del potere di riferimento. Con il trattato di Utrecht,²⁷ invece, il borgo divenne un feudo dei Savoia che attuarono una politica fortemente accentratrice. Le conseguenze di questa situazione furono, inevitabilmente, più strette relazioni tra i feudatari locali e i sovrani a cui essi erano legati. Non va infine dimenticato il fatto che i Savoia, tra XVII e XVIII secolo, furono raffinati mecenati in grado di fare di Torino non più solo una città a forte vocazione militare, ma una aggiornata ed elegante capitale europea. Tale vivace clima di rinnovamento investì tutto il Piemonte che visse una stagione artistica estremamente feconda con esiti di profonda rilevanza per qualità e diffusione. Anche Alessandria, in cui molto lavorò Perucchetti, nel XVIII secolo andò incontro ad una radicale trasformazione in campo edilizio e decorativo i cui risultati ancora oggi connotano la città e ne rappresentano uno dei più importanti e caratteristici aspetti.²⁸

In questo quadro di mecenatismo e relazioni feudali, il contatto con l'ambiente sabauda potrebbe aver spinto Battista Grimaldi a chiamare a lavorare nel suo castello un artista esperto di quadratura proveniente da quella cultura legata al Piemonte e ai Savoia, in un momento in cui, tra l'altro, a Genova la pittura di quadratura era ormai in declino.

Osservando l'unica testimonianza al momento nota dell'attività di Perucchetti, certo non possiamo dire di trovarci di fronte ad un maestro eccellente, ma almeno di fronte ad un pittore capace di lavorare di prospettiva per rendere efficacemente l'impressione di uno spazio illusoriamente più ampio e grandioso. Un pittore che, abituato a lavorare soprattutto nel campo dell'effimero, trattò ogni parete come una vera e propria scenografia teatrale senza un punto di vista unico, ma che, al contempo, seppe rendere la sua decorazione armonica per mezzo di una delicata intonazione luminosa. Essa, già evidente in tutta la cappella, si fa ancora più ariosa e leggiadra nella cupola in cui, al di sopra di un'architettura dall'altezza vertiginosa, in un fulgore raggianti campeggia la colomba dello Spirito Santo.

In conclusione, in assenza di notizie sulla formazione di Perucchetti e di ulteriori testimonianze della sua attività, il caso della cappella di Rocca Grimalda appare importante per il fatto che va ad aggiungere un tassello fondamentale nella lacunosa ricostruzione del lavoro di questo artista altrimenti noto solo per mezzo di citazioni archivistiche. Esso, inoltre, rappresenta un esempio inedito appartenente ad un'area, quella alessandrina, di cui ancora mancano un censimento ed uno studio sistematico delle pitture di quadratura: un lavoro auspicabile che andrebbe a completare il panorama più ampio e decisamente significativo, soprattutto per il Settecento, di questo tipo di decorazione nel Piemonte sabauda.

²⁶CONTI, Flavio; TABARELLI, Gian Maria. Castelli del Piemonte. Alessandria e Asti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1978, pp. 54-55, 89.

²⁷CERINO BADONE, Giovanni. "Le progressive acquisizioni sabauda (1713-1796)". In LUSO, Enrico (org.). Atlante storico dell'Alessandrino. Novara: Deaprinting, 2013, pp. 96-97. TIGRINO, Vittorio. "Giurisdizione e transiti nel Settecento. I feudi imperiali tra il Genovesato e la Pianura Padana". In CAVALLERA, Marina. Lungo le antiche strade. Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2007, pp. 45-94, qui pp. 45-65.

²⁸DAMERI, Annalisa; LIVRAGHI, Roberto. Il nuovo volto della città. Alessandria nel Settecento. Alessandria: SO.G.ED., 2005 con bibliografia.

Riferimenti Bibliografici:

- ADGGe, Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 240.
- ADGGe, Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 193 s. n.
- Archivio Bosio Torino, sez. Paesi, mazzo 1, fasc. 2, sottofasc. 2/7 (Acqui Terme).
- Archivio Curia Vescovile di Alessandria, VII. I. 9, tomo III, cc. 7 r.-12 r.
- Archivio di Stato di Torino (ASTo), Conto Camerale del 1775, Tesoreria Reale Casa, cap. I, c. 56.
- Archivio Durazzo Giustiniani Genova (ADGGe), Archivio Pallavicini, cc. Grimaldi Oliva, 226 e 240.
- Archivio di Stato di Alessandria (ASAI), ASCAL, serie II, 552, vol. IV, c. 57 v.
- Alle radici di Alessandria. Alessandria: Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, 2011, pp. 18-21.
- ASAI, ASCAL, serie III, 1767, confessi n. 170 e 171. Per una contesa che coinvolse il pittore: ASAI, ASCAL, serie III, 52, f. 201.
- ASAI, ASCAL, serie I, 790, fasc. 33.
- ASTo, Regolari di diversi paesi per A e B, mazzo 1, Alessandria, Minori Conventuali, Libro delle spese per conto del Legato Dolchi, c. 22 v.
- ASTo, Regolari di diversi paesi per A e B, mazzo 1, Alessandria, Minori Conventuali, Libro delle spese per conto del Legato Dolchi, c. 26 r.
- ASTo, Conto Camerale del 1775, Tesoreria Reale Casa, cap. III, cc. 97, 98.
- BAUDI DI VESME, Alessandro. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1963-1968, 4 voll., qui vol. III, pp. 814-815, 1009. Enciclopedia Alessandrina. I personaggi. Alessandria: Industria Grafica Editoriale, 1990, p. 197.
- BARBERIS, Agata. Protagonisti della pittura ad Alessandria nel XVIII secolo. Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, n.s., XLIII, 1989, pp. 343-364, qui p. 360.
- CACCIOLA, Francesca. (tesi di laurea Io Battista Grimaldi cittadino genovese, relatori E. Poggi, E. De Negri, Facoltà di Architettura, Anno Accademico 1999/2000).
- CERRI, Maria Grazia; BIANCOLINI FEA, Daniela; PITTARELLO, Liliana (org.). Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro. Firenze: Vallecchi, 1981.
- CERINO BADONE, Giovanni. "Le progressive acquisizioni sabaude (1713-1796)". In LUSSO, Enrico (org.). Atlante storico dell'Alessandrino. Novara: Deaprinting, 2013, pp. 96-97.
- CONTI, Flavio; TABARELLI, Gian Maria. Castelli del Piemonte. Alessandria e Asti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1978, pp. 54-55, 89.
- COPPA, Simonetta. "Considerazioni sul quadraturismo del Settecento in Lombardia. Quadraturisti monzesi noti e meno noti". In FARNETTI, Fauzia; LENZI Deanna. Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Firenze: Alinea editrice, 2006, pp. 241-252, qui pp. 241-242.
- DAMERI, Annalisa; LIVRAGHI, Roberto. Il nuovo volto della città. Alessandria nel Settecento. Alessandria: SO.G.ED., 2005 con bibliografia.
- DORIA Giorgio. Nobiltà e investimenti a Genova in età moderna. Genova: Istituto di storia economica, 1995, p. 59.
- FILIPPI Elena. L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte. Città di Castello: Olshki Editore, 2002, pp. 55-60.
- GALLI DI BIBIENA, Ferdinando. L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Parma: per Paolo Monti, 1711, pp. 137-140.
- GALLI DI BIBIENA, Ferdinando. t. II. Stampate in Bologna 1764": Archivio Pallavicini, fondo Grimaldi Oliva, 179, s.n.
- IENI, Giulio. "Dall'Ecclesia Maior al rifacimento del S. Marco". In SPANTIGATI Carlenrica. La cattedrale di Alessandria. Torino: Il Quadrante, 1988, pp. 7-48, qui p. 14.
- LEVI, Marcello. Catalogo dei pittori in Piemonte dal XIV al XX secolo. Torino: Bolaffi, 2003, p. 171.
- MAROTTA, Anna (org.). Palatium Vetus. Il broletto ritrovato nel cuore di Alessandria. Roma: Gangemi Editore, 2016.
- PANIZZA, Gian Maria; LIVRAGHI, Roberto. Tornare alla luce. Le fondamenta di San Pietro. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005 con bibliografia.
- PISTARINO, Geo. Castelli del Monferrato Meridionale nella Provincia di Alessandria. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, 1970, pp. 75-80.
- ROCCAGRIMALDA, Alfredo d'Andrade – Castello, esterno, 1860, matita, mm. 262x173, inv. fl/12064 (LT 3886), Torino, GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo d'Andrade.
- TIGRINO, Vittorio. "Giurisdizione e transiti nel Settecento. I feudi imperiali tra il Genovesato e la Pianura Padana". In CAVALLERA, Marina. Lungo le antiche strade. Busto Arsizio: Nomos Edizioni, 2007, pp. 45-94, qui pp. 45-65.

Estudo Crítico

Thomas Mathews - The Clash of Gods

MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i2.3113>

Cláudio Monteiro Duarte¹

Professor Titular do Centro Universitário UNA
Email: claudiomonteiroduarte@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-0579-0737>

Recebido em: 27/07/2020 – Aceito em 15/08/2020

Resumo: Este estudo crítico trata da contribuição do livro de Thomas Mathews, *The Clash of Gods*, para as discussões iconográficas a respeito da figura de Cristo na arte e na arqueologia paleocristã, enfatizando seu papel historiográfico.

Palavra-Chave: iconografia paleocristã, representações de Cristo, arte tardo-antiga

Abstract: This critical study deals with the contribution of Thomas Mathews' book, *The Clash of Gods*, to the iconographic discussions about the figure of Christ in early Christian art and archeology, emphasizing his historiographic role.

Keywords: early Christian iconography, representation of Christ, late Antiquity art

Introdução

Hoje, para bem refletir sobre a representação de Cristo na arte paleocristã e sua interpretação, tornou-se difícil não considerar o livro do historiador da arte norte-americano Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods* – “a guerra dos deuses”, que abriu uma discussão polêmica, ao desafiar abertamente a leitura predominante na historiografia há décadas. Thomas Mathews já foi jesuíta, mas abandonou a ordem. Foi aluno de Richard Krautheimer, especializou-se na questão das relações entre liturgia e arquitetura bizantina, e hoje ocupa a cátedra de História da Arte na *New York University*. Seu polêmico livro foi lançado originalmente em 1993, e ganhou uma segunda edição ampliada em 1999, na qual incluiu mais um capítulo. Apesar de ter sido lançado ainda nos anos 90, ele permanece inédito no Brasil, e ainda levanta polêmicas. Portanto, acredito que um estudo crítico da obra ainda possa ser bem vindo.

O livro vai contra a tese de que a iconografia paleocristã, especialmente a figura de Cristo, derive da arte oficial e da iconografia imperial, e defende que a representação de Cristo se deu a partir dos antigos deuses, tendendo, com o tempo, a substituí-los, e também a partir da imagem tradicional dos filósofos. Apesar da recepção negativa inicial, o livro aos poucos ganhou projeção, influenciando uma nova geração. A historiadora norueguesa Bente Kiilerich (2015: 118-20), num balanço sobre os estudos da iconografia paleocristã nesse início de século, sintetiza bem o lugar da obra no debate atual:

¹Esta pesquisa foi parte do Doutorado Sanduíche executado na Itália em parceria com o Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e financiado pela CAPES.

²“Regarding the origins and development of the image of Christ, in the late twentieth century *The Clash of Gods* was regarded as the most controversial contribution to the discussion. The author's basic claim was that rather than being dependent on imperial iconography – ‘the emperor mystique’ stressed by early to mid-twentieth-century scholars – the image of Christ took its point of departure mainly from representations of pagan gods such as Asclepius and, to a lesser extent, Jupiter. This revision of the orthodox view met with heavy opposition. Today most scholars accept a compromise solution: since the Gospels fail to mention – perhaps deliberately – physiognomic characteristics of Jesus Christ, images had to draw their inspiration from many sources, including pagan divinities and, from Constantine onwards, imperial representations” (KIILERICH, 2015: 118-20). Tradução nossa.

A respeito das origens e do desenvolvimento da imagem de Cristo, no final do século XX *The Clash of Gods* foi considerado a mais controversa contribuição à discussão. A tese básica do autor era que, ao invés de depender da iconografia imperial – a “mística imperial” enfatizada pelos estudiosos do início até meados do século XX – a imagem de Cristo teve seu ponto de partida principal das representações de deuses pagãos como Asclépio ou, em um grau menor, Júpiter. Essa revisão da ortodoxia encontrou forte oposição. Hoje, a maioria dos especialistas aceita uma solução de compromisso: uma vez que os evangelhos não mencionam – talvez deliberadamente – características fisionômicas de Jesus Cristo, as imagens tiveram que buscar inspiração de muitas fontes, incluindo as divindades pagãs e, de Constantino em diante, as representações imperiais.²

A tese que Mathews chama de “mística imperial” ganhou terreno no segundo quartel do século XX, e ainda hoje tem muitos defensores, embora tenha perdido algo de sua força nos últimos vinte anos, em parte graças ao livro de Mathews, mas também pela ampliação do escopo das pesquisas iconográficas e arqueológicas. Sua argumentação clássica se baseia, em parte, na consideração das grandes mudanças no Estado romano a partir das reformas de Diocleciano, nas quais o culto imperial foi grandemente incentivado, e um grande ritualismo foi introduzido na corte, mudança que se refletiu em grandes obras comemorativas oficiais, como o *Arco de Constantino*, de 315, que mostra o imperador sentado no meio de sua corte a distribuir dádivas e benesses. O estudo de obras como essa encorajou uma tendência em ver uma iconografia imperial no fundo de toda iconografia cristã, especialmente a partir de Constantino. O tema da *Entrada de Cristo em Jerusalém*, por exemplo, tem sido interpretado como uma derivação da iconografia do *Adventus*, a cerimônia de recepção do imperador quando em visita a uma cidade, geralmente bem grandiosa, uma tradição com raízes helenísticas e que perdurou, segundo Kantorowicz (1965), por toda a Idade Média. Mathews afirma que todo esse aparato pouco tem a ver com a simplicidade do que é mostrado na maioria dos sarcófagos policênicos e outros relevos, nos quais Cristo cavalga um asno, e é recebido por algumas poucas pessoas. Ele argumenta que, além de mais condizentes com o relato bíblico, essas representações se assemelham muito mais às obras que mostram os aristocratas romanos pagãos retornando às suas propriedades rurais após uma longa ausência, ou após a atividade da caça, como em alguns sarcófagos biográficos e mosaicos pavimentais em *villae* pelo império afora. Mas, além disso, o autor argumenta que o asno também aparece em várias outras obras cristãs daquele período, em afrescos do Antigo Testamento nas catacumbas, e até isolado em amuletos, vidros dourados, etc., e sugere que o animal possuía um valor simbólico de grande impacto, que não se percebe com facilidade hoje em dia:

A imagem de Deus montado num asno é uma imagem de extraordinária força. [...] Ademais, no domínio da arte cristã, o asno tem uma proeminência surpreendente, para além de seu uso na Entrada em Jerusalém. [...] Em todas essas múltiplas participações do asno, pode-se detectar algo do prazer especial que os cristãos tinham em acreditar que Cristo os tinha guiado a uma espécie de mundo espelhado, no qual todos os valores tradicionais foram virados do avesso e de cabeça para baixo. [...] [Que] imagem poderia ser mais adequada a essa inversão que um asno lentamente carregando a salvação do mundo? Símbolo de estupidez teimosa, o asno reconheceu o Verbo divino [...]. O que é nítido é que o asno não era apenas um elemento casual dessas imagens, mas trazia uma pesada carga de associações poderosas, que foram totalmente obliteradas na tentativa de se ler a cena como se ela

³ “The image of God riding on an ass is an image of extraordinary power. [...] In the realm of Christian art, moreover, the ass has a surprising prominence aside from its use in the Entry into Jerusalem. [...] In all of these manifold appearances of the ass one detects something of the special pleasure that Christians took in believing that Christ had led them into a kind of looking-glass world in which all traditional values were turned inside-out and upside-down. [...] [What] more suitable image of this inversion than a plodding ass carrying the salvation of the world? Symbol of stubborn stupidity, the ass recognized the divine Logos [...]. What is clear is that the ass was not just incidental to the imagery but carried a heavy load of powerful associations, all of which have been washed out in the attempt to read the scene as if it were an imperial adventus. In the world of Late Antiquity the gods came mounted on magic beasts of extraordinary power: stags, eagles, bulls. The new rival God rides an unexpectedly wise donkey” (MATHEWS, 2003: 45-50 passim). Tradução nossa em citações de Thomas F. Mathews.

fosse um *Adventus* imperial. No mundo da Antiguidade Tardia, os deuses chegavam montados em animais mágicos com poderes extraordinários: cervos, águias, touros. O novo deus rival cavalga um burro inesperadamente sábio (MATHEWS, 2003: 45-50 *passim*).³

Vemos aqui, portanto, um exemplo da metodologia de argumentação de Mathews. Contra aquela tradição historiográfica, para ele a figura de Cristo foi inspirada nas figuras dos antigos deuses, com as quais concorreu e acabou por suplantar, e nas tradicionais representações de filósofos e poetas. Além disso, afirma ele, na fase dos sarcófagos policênicos, cheios de narrativas de milagres, mais comuns na era pré-constantiniana e nas primeiras décadas do século IV, o que era enfatizado era a capacidade de Jesus de operar maravilhas e realizar curas, ou seja, o seu aspecto de “mago”, e ao usar essa palavra e até nomear assim um dos capítulos, ele atraiu uma grande oposição ao livro, devido, em parte, à tradicional repulsa cristã à magia. Mas a preponderância dos milagres na arte paleocristã é um fato, que nunca foi bem estudado, e ele enfatiza que não havia essa tradição na iconografia dos deuses pagãos; até mesmo Asclépio, o deus da medicina, era mostrado preferencialmente na postura solene da estatuária clássica, mas nunca, ou quase, exercendo uma cura. A produção e multiplicação de imagens mostrando Cristo curando problemas de saúde, de pessoas comuns como a hemorroíssa, o paralítico ou o cego foram, para Mathews, um dos segredos da vitória da nova religião, e do sucesso dessa nova imaginária. Ele diz que as imagens não mostram Cristo como um deus que se posiciona contra a magia que existia no mundo pagão, mas antes como um mago superior, mais eficiente.

Mas, para ele, nas imagens de Cristo o que se tentava fazer era mostrá-lo principalmente como um deus, não como um imperador, especialmente após o início das discussões a respeito do arianismo, quando as obras passaram a enfatizar cada vez mais a sua divindade, equiparando-o cada vez mais a Deus Pai. Nessa altura, as formas iconográficas não seriam somente não imperiais, mas anti-imperiais, uma vez que vários imperadores (principalmente Constantino, Constâncio II e Valentiniano) foram adeptos e promotores do arianismo.

A edição italiana do livro traz, como prefácio, um ensaio do arqueólogo e historiador Eugenio Russo, da Universidade de Bolonha, no qual ele passa em revista todas as resenhas do livro publicadas até aquela data (2005). Embora em algumas passagens do ensaio se possa perceber claramente a adesão do historiador italiano à tese de Mathews, ele expõe de forma bastante acurada todas as críticas e elogios, apontando as que ele considera bem fundamentadas. Pode-se perceber, por exemplo, que as reações ao livro podem ser divididas em três grupos: há uma minoria de autores que aceitaram a obra sem reservas, ou quase, como P. C. Finney; há outra minoria daqueles que a rejeitaram completamente, sendo que, entre eles, o caso mais extremo é o de Johannes Deckers, da Universidade de Munique, que escreveu críticas ferozes tanto contra a primeira quanto contra a segunda edição do livro. O historiador alemão basicamente repete os argumentos tradicionais da historiografia anterior, e acusa Mathews de insuficiência de evidências e de anacronismo.

Finalmente, o maior grupo dos críticos de Mathews é o dos que consideraram a tese principal de Mathews interessante, mas apontaram insuficiências, propuseram relativizações ou fizeram críticas pontuais. Muitos aceitaram, por exemplo, que a iconografia paleocristã pudesse não ser imperial, mas rejeitaram a ideia de que pudesse ter um conteúdo anti-imperial. Como exemplo desse último tipo, a mais importante manifestação foi, sem dúvida, a longa resenha do historiador irlandês Peter Brown, que, publicada em setembro de 1995 na revista *The Art Bulletin*, foi a única à qual Mathews respondeu, na mesma revista, em março de 1996. Brown fez críticas pesadas, mas ao mesmo tempo reconheceu que

ninguém pode negar que esse é um livro que precisava ser escrito. [...] O livro fala a legítimos descontentes, de longa data. Os estudiosos da tradição clássica, tanto na literatura quanto na arte, claramente não estiveram dispostos a permitir aos cristãos do período pré-constantiniano e imediatamente pós-constantiniano a criação de nada de original. [...] A tendência a reduzir grande parte da arte pós-constantiniana

⁴ “What no one can deny is that this is a book that needed to be written. [...] The book speaks to legitimate and long-felt discontents. Scholars of the classical tradition, both in literature and in art, have been notoriously unwilling to allow the Christians of the pre-Constantinian and the immediately post-Constantinian periods to create anything new of their own. [...] The tendency to reduce so much of post-Constantinian art to imperial models also assumed a claustrophobically centralized world, where all pomp and ceremony centered on the emperor alone. The later Roman empire was not like that” (BROWN, 1995: 499-500). Tradução nossa em citações de Peter Brown.

a modelos imperiais também pressupôs um mundo claustrofobicamente centralizado, no qual toda a pompa e o cerimonial giravam somente em torno do imperador. O Império Romano tardio não era assim (BROWN, 1995: 499-500).⁴

A crítica mais séria de Brown foi contra a tendência de Mathews a um dualismo exacerbado, que deixa o leitor sempre com a sensação de estar diante de um “ou isto ou aquilo”: cada uma das representações de Cristo é, ou um espelho das cerimônias da corte, e, portanto, um canal das mensagens subjacentes a tais associações imperiais, ou então o seu exato oposto, ou seja, uma mensagem anti-imperial, ou anti-imperial por ser anti-ariana. Foi isso o que mais incomodou Brown (1995: 501): Segundo o historiador irlandês,

[o] século IV não era uma época organizada. Os contrastes nunca eram tão agudos como Mathews sugere. É possível partilhar do ceticismo de Mathews acerca de uma interpretação por demais “imperial” das representações da Entrada de Cristo em Jerusalém sem concordar com a alternativa que ele apresenta. [...] Pois, infelizmente, no Império Romano tardio [...] o poder geralmente significava proteção e o poder absoluto significava proteção absoluta. Cristo, segundo Atanásio, veio a um mundo que precisava da sua presença, do mesmo modo que uma cidade da fronteira precisa de um *adventus* imperial [...]. Num mundo em situação tão séria, consciente de tantos perigos, inversões irreverentes dos rituais básicos do poder, embora possam agradar a nós, modernos protegidos, não passariam tão facilmente pela cabeça das pessoas daquela época. (BROWN, 1995: 501).⁵

Assim, para Brown a obra de Mathews é, “na melhor das hipóteses, anacrônica, ou, na pior, um exercício de *wishful thinking*”,⁶ e, numa passagem bastante, irônica, comenta:

Para o homem moderno, é um entusiasmo perdoável, afinal, o cristianismo antigo de Mathews é tão legal. Os imperadores, todo mundo sabe, estavam longe de ser legais. Eles tendiam a ter personalidades autoritárias. Sua arte era rígida e arrogante. [...] Cristo, portanto, seria imaginado como um deus e nunca como um imperador – ou, se não como um deus, pelo menos como um filósofo, que, ao contrário do imperador, é um cara legal (BROWN, 1995: 501).⁷

Na esteira dessa discussão, percebe-se que uma das maiores contribuições do livro foi no terreno metodológico: discutindo sobre a interpretação do mosaico a partir de uma chave imperial, Mathews cita o clássico estudo de André Grabar, no qual se lê que,

apesar da ausência de qualquer exemplo de uma *imago sacra* do imperador entronizado, é certo que o retrato do imperador em majestade, certado de seus servos, estava entre as fórmulas usadas para as efígies oficiais do monarca romano, e também para a imperatriz, no tempo do Império cristão (GRABAR *apud* MATHEWS, 2003: 100).⁸

Seguindo a grande influência que Grabar exerceu na historiografia, outros estudiosos fazem a mesma associação, como Christa Ihm e Yves Christe; este último “explica o mosaico como um ‘Kaisertriumph’ cristianizado, derivado de composições do imperador cercado por seus *amici*, embora nenhuma composição desse tipo tenha chegado a nós” (MATHEWS, 2003: 100).⁹ Então Mathews faz um paralelo disso com um famoso artigo do arqueólogo

⁴“The 4th century was not a tidy age. The contrasts were never as sharp as Mathews implies. It is possible to share Mathews’s skepticism of an overly ‘imperial’ interpretation of representations of Christ’s entry into Jerusalem without subscribing to the alternative that he suggests. [...] For, alas, in the later Roman empire [...] power often meant protection and absolute power meant absolute protection. Christ, wrote Athanasius, came to a world that needed his presence in much the same way as a frontier city needed an imperial *adventus* [...]. In so serious a world, aware of much danger, playful inversions of basic rituals of power, though they might delight us sheltered moderns, were less well thought of than we might suppose” (BROWN, 1995: 501). Logicamente, nenhum soberano antigo tinha condições de oferecer “proteção absoluta”, e nem nós, modernos, estamos tão protegidos assim.

⁶[At] best anachronistic, at worst an exercise in wishful thinking” (BROWN, 1995: 499).

⁷For modern persons, it is a pardonable enthusiasm, Mathew’s Early Christianity is so very nice. Emperors, as we all know, were usually far from nice. They tended to have authoritarian personalities. Their art was rigid and overbearing. [...] Christ, therefore, must have been thought of as a god and never as an emperor – or, if not as a god, at least as a philosopher, who, unlike the emperor, is a nice person” (BROWN, 1995: 499-501).

⁸Este é o trecho de Grabar citado por Mathews: “[Despite] the absence of a single example of an *imago sacra* of the emperor enthroned, it is certain that the portrait of the emperor seated in majesty surrounded by his attendants was among the formulas used for official effigies of the Roman monarch as well as for the empress, at the time of the Christian Empire” (GRABAR, 1980: 79).

⁹Yves Christe explains the mosaic as a Christianized ‘Kaisertriumph’, dependent upon compositions of the emperor surrounded by his amici, although no such composition has survived” (MATHEWS, 2003: 100).

¹⁰“Like Grabar’s thesis about enthroned emperors, Lehmann’s argument runs into a conspicuous gap in the surviving evidence, and like Grabar, Lehmann appeals to his hypothesis as if it in fact supplied the missing evidence. The circular nature of the logic seems not to have bothered him or his readers. Decorated Roman domes or ceilings are extremely scarce, and to fill this void Lehmann invokes a wide variety of material from other media, from floor mosaics to jewelry. But this requires prior acceptance of the unproven hypothesis that such objects reflect real dome decoration” (MATHEWS, 2003: 144).

Karl Lehmann, no qual se afirma que as imagens de cúpulas e abóbadas paleocristãs teriam sido derivadas de esquemas pagãos de decoração de cúpulas, e que, por um processo gradual, conteúdos cristãos foram inseridos nessas fórmulas, mas o caráter cosmológico original e a presença de referências astrológicas às divindades celestes pagãs teriam permanecido intactos. Lehmann também faz uma forte associação dessas fórmulas com o culto imperial:

Como a tese de Grabar sobre os imperadores entronizados, o argumento de Lehmann se depara com uma lacuna flagrante nas evidências disponíveis, e como Grabar, Lehmann apela para a sua hipótese como se ela, de fato, suprisse a evidência ausente. A natureza circular da lógica parece não perturbá-lo, nem a seus leitores. Cúpulas ou tetos decorados romanos são extremamente raros, e para preencher esse vácuo Lehmann invoca uma grande variedade de materiais de outros meios, de mosaicos de piso à joalheria. Mas isso exige uma aceitação prévia da hipótese, não provada, de que tais objetos refletem a decoração real das cúpulas (MATHEWS, 1999: 144).¹⁰

Ora, essas “pontes” metodológicas são realmente problemáticas, e o risco de um reducionismo é grande quando se interpreta uma obra ambígua e multifacetada como o mosaico de Santa Pudenciana como mais uma mera derivação do Arco de Constantino, mais uma “cópia” do tema do imperador entre seus conselheiros.

Jean-Michel Spieser, em seu artigo sobre as representações de Cristo nas absides paleocristãs, também concorda, no geral, com Mathews, mas, no caso de Santa Pudenciana, aponta que alguma relativização é necessária:

A tarefa do artista cristão era representar Cristo, não como um imperador romano, mas de uma maneira que garantisse que os fiéis entenderiam sua soberania, sem incorrer em ambiguidade; o espectador tinha que saber se estava diante de uma imagem de Deus ou do seu imperador terreno.¹¹ Esse objetivo só poderia ser atingido através de um jogo sutil de semelhanças e dessemelhanças. [...] Procedendo dessa maneira, pode-se manter todos os argumentos de Mathews acerca da ausência de signos imperiais nas imagens de Cristo, sem ser preciso aderir a todas as suas conclusões. Cristo é realmente mostrado como um soberano, mas de uma maneira a evitar confusão com um imperador meramente humano (SPIESER, 1998: 66).¹²

Os argumentos de Spieser são interessantes, mas mesmo essa posição intermediária, bem sensata, seria muito difícil de ser expressa alguns anos atrás, quando a tese imperial ainda era um paradigma sufocante. É inegável que aspectos de soberania apareçam em algumas imagens, como a presença de Urano ou *Coelus* aos pés de Cristo em alguns dos sarcófagos de meados do século IV. Por outro lado, é forçoso reconhecer que Mathews tem razão ao apontar que a interpretação imperial pode não ser a única possível.

Já no que diz respeito à identificação de Cristo como um mago, Brown invoca a autoridade de Santo Agostinho, que condenava peremptoriamente qualquer associação de Cristo com os magos, para afirmar que dificilmente as autoridades da Igreja fomentariam uma política de imagens anti-imperiais, ainda que fosse para uma causa nobre como a luta contra o arianismo, se as mesmas levassem à identificação de Cristo como um mago, esse personagem tão questionável. Mathews também consegue replicar bem a essa crítica, bem como aquelas a respeito da Entrada em Jerusalém, e aproveita para nos lembrar que a análise dos textos antigos e a pesquisa das realidades sociais não bastam para fundamentar a interpretação de imagens, sendo fundamental a leitura das próprias obras:

¹¹ Embora seja difícil imaginar que haveria, por parte dos fiéis, uma confusão desse tipo.

¹² “The task of the Christian artist was to represent Christ not as a Roman emperor but in such a way as to ensure that believers understood his sovereignty, without incurring ambiguity; the spectator had to know whether he stood before a picture of God or one of his terrestrial emperor. This goal could be achieved only through a subtle play of similarities and dissimilarities. [...] Proceeding in this manner, we can retain all of Mathews’s comments on the absence of imperial signs from pictures of Christ, without adhering to all of his conclusions. Christ actually is represented as a sovereign, but in such a way as to avoid confusion with a merely human emperor” (SPIESER, 1998: 66).

¹³ “The business of art history, however, is images, and inconveniently for Brown the images in question studiously avoid the imperial allusions found in the texts. [...] No tricks of rhetoric can make a boy on an ass into an emperor riding in his chariot. [...] Concerning Christ the magician, Brown invokes an interesting text in which Augustine sought to refute accusations that Christ was a magician. From this he argues that if Bishop Augustine disapproved, it is not likely that Christians would have depicted Christ as a magician. Notwithstanding, the wand is Christ’s most frequent attribute after the scroll of his teaching. Repeatedly in Early Christian art he is shown touching loaves and amphorae or raising the sick and the dead with his miraculous wand. Augustine’s disapproval could not make the magician vanish” (MATHEWS, 1996: 178).

A matéria-prima da História da Arte, contudo, são as imagens, e, infelizmente para Brown, as imagens em questão evitam cuidadosamente as alusões imperiais encontradas nos textos. [...] Nenhuma manobra de retórica pode transformar um rapaz montado num jumento num imperador em sua carruagem. [...] A respeito de Cristo como mago, Brown invoca um interessante texto no qual Agostinho buscou refutar acusações de que Cristo era um mago. A partir daí ele argumenta que, se o bispo Agostinho tinha uma opinião desfavorável, é pouco provável que os cristãos tivessem representado Cristo como um mago. No entanto, o bastão é o mais frequente atributo de Cristo depois do rolo de seu ensinamento. Na arte paleocristã, Ele é repetidamente mostrado tocando os pães e as ânforas ou erguendo os doentes e os mortos com seu miraculoso bastão. A desaprovação de Agostinho não podia fazer o mago desaparecer (MATHEWS, 1996: 178).¹³

Com efeito, as relações entre a cultura figurativa e a cultura escrita na Antiguidade geralmente não recebem a atenção que deveriam nos estudos sobre a arte antiga e paleocristã. Os estudiosos da arte e da iconografia citam obras e mais obras, até de cantos longínquos do ecúmeno cristão, mas pouco se debruçam sobre a Patrística, como se os artesãos e encomendantes nunca lessem nem ouvissem sermões, enquanto que os estudiosos da filosofia e da literatura antiga, incluindo os da Patrística, por sua vez, simplesmente ignoram totalmente, ou quase, o universo visual e figurativo em que viviam os escritores, filósofos e os prelados e fiéis cristãos. Por outro lado, pode-se colocar a seguinte reflexão: se não havia, como Mathews afirma, uma iconografia anterior que desse ênfase em milagres ou feitos mágicos, isso quer dizer que a própria noção de mago era problemática também para os pagãos, e os cristãos estavam criando algo novo nessas imagens de milagres, e resta saber como elas seriam lidas na época. Se nenhum deus ou mago havia sido mostrado antes usando o bastão, quando muito apoiados numa espécie de bengala, isso quer dizer que o elemento era, a bem dizer, inédito na iconografia; esse Jesus “fazedor de milagres” foi, portanto, uma invenção cristã; podemos incorrer em erro ao interpretá-lo automaticamente como um “bastão de mago”.

Mathews também responde bem às críticas sobre suas afirmações acerca dos afrescos e sarcófagos que mostram Cristo como “um deus do homem comum”, um “deus das bases”¹⁴, e reafirma seus argumentos:

[Brown] pode criticar minhas metáforas, mas como podemos chamar um deus que é mostrado abraçando gentilmente um leproso ou colocando uma mão quente e benfazeja numa mulher com problemas menstruais [...]? Nenhum dos deuses da Antiguidade, e com certeza nenhum imperador, foi mostrado tão intimamente envolvido nos problemas humanos, e essa, proponho, é a razão da imensa popularidade dessas imagens (MATHEWS, 1996: 178).¹⁵

Mas, como apontado por Russo, Mathews não respondeu a todas as críticas. A respeito da observação de Brown de que ele teria exagerado enormemente a influência da controvérsia ariana, que teria direcionado a atitude dos cristãos para com o imperador, e contribuído para o surgimento de uma arte “autônoma”, ele nada diz. Do mesmo modo, ficaram sem resposta os comentários de Brown (1995: 500) sobre aquilo que ele considerou “um interlúdio desnecessariamente deslegante, porque demasiado duro”,¹⁶ sobre os afamados historiadores que, nos anos 30, propuseram e divulgaram a tese imperial – nesse trecho do livro Mathews se aventura pela História intelectual, e propõe que, por trás da “mística imperial”, estaria uma nostalgia pelo passado de glória dos estados imperiais em que aqueles estudiosos viveram na sua juventude. O que Brown mais critica é justamente essa argumentação que conecta a rejeição de uma teoria ao passado político ou social de seus proponentes, como se um estudioso não pudesse ter dado uma contribuição à sua disciplina por ter, na juventude, acreditado numa ou noutra corrente política. Além do mais, talvez a “nostalgia” não seja a única, ou a

¹⁴As expressões usadas por Mathews são *little man* e *grass-roots*. Esta última foi traduzida na edição italiana como *radici*, mas para nós a palavra *raízes* não traz a mesma ideia que a expressão inglesa transmite, qual seja, a das bases de um partido, de um sindicato ou de um movimento.

¹⁵“[Brown] may fault my metaphors, but what are we to call a god who is shown gently embracing a leper or placing a warm, healing hand on a woman with menstrual problems [...]? None of the gods of antiquity, and certainly no emperor, was shown so intimately involved in human problems, and this, I submit, is the reason for the immense popularity of these images” (MATHEWS, 1996: 178).

¹⁶“[An] unnecessarily unattractive, because ungenerous, interlude [...]” (BROWN, 1995: 500).

melhor, forma de explicar que toda uma geração de estudiosos aderisse à interpretação imperial. Até o início do século XX, a maioria dos arqueólogos fazia parte do clero católico ou convivia de perto com o alto clero católico, e o resultado foi uma tendência a perceber, nas obras paleocristãs, dogmas em demasia. Nos anos 20 já se esboçava uma reação contra essas formas de leitura; em seu artigo na *Strena Buliciana*, o arqueólogo e historiador protestante Victor Schultze (1924: 331) criticava o predomínio de uma historiografia “dogmática”. Pois bem, na década seguinte apareceram estudiosos que propunham uma interpretação eminentemente política da arte paleocristã; pareceu-lhes, provavelmente, o melhor caminho para a criação de uma historiografia mais laica nesse campo. Na época, a História política ainda possuía bastante prestígio, mesmo que as narrativas meramente factuais e concentradas na diplomacia começassem a declinar; lembremo-nos que Marc Bloch se considerava basicamente um historiador político, e acreditava estar fazendo nada mais que História política com *Os reis taumaturgos*. No entanto, como o terreno da História da arte, especialmente a paleocristã, é um campo mais conservador, o que ocorreu foi que uma abordagem de cunho bastante eclesiástico foi substituída por uma abordagem política, mas com um viés ainda muito baseado na historiografia oitocentista, quando a História política ainda era centrada somente nas cortes, na diplomacia e na guerra. Por isso, talvez não seja realmente correto dizer que Grabar, Kantorowicz e Alföldi tenham sido simplesmente nostálgicos, pois na época eles atuaram, na verdade, como inovadores, mesmo que não adotassem as mais modernas concepções históricas. Além disso, mesmo tendo suas crenças religiosas, como homens do século XX poderiam achar que as explicações políticas fossem mais “profundas” que as “meramente” religiosas; é típica do mundo contemporâneo a ideia de que tudo “se resume” à política, ou à economia, dependendo do espectro teórico, e as crenças religiosas e fenômenos culturais em geral seriam apenas bobagens, quando muito epifenômenos; muitas vezes, esse ponto de vista não é explicitamente formalizado, mas não deixa de estar presente. Esse influxo laicizante foi importante, em sua

época, para trazer aos estudos paleocristãos uma abordagem mais neutra. Assim, Bovini, um dos organizadores do *Repertorium der christliche-antiken Sarkophage*, publicou, com patrocínio pontifício, vários livros sobre os sarcófagos paleocristãos, mas que já são obras plenamente inseridas na mesma tradição de isenção e objetividade das outras áreas da Arqueologia, e ele nos alerta contra os dois extremos nos quais a Arqueologia cristã poderia cair (1949: 3): de um lado, um “excesso de simbolismo” sempre em busca de intenções dogmáticas, do outro uma redução do estudo a “simples interpretações de caráter puramente histórico ou decorativo”¹⁷, caso em que poderíamos inserir a interpretação exclusivamente política. Mas, agora, depois de décadas de aproximação da História com a Antropologia, é novamente possível analisar, com um novo olhar, o(s) significado(s) religioso(s) dessas obras, e o apego intransigente à explicação política baseada somente na influência de um Estado supostamente todopoderoso se tornou, ao invés de uma ferramenta útil, tão somente um obstáculo à investigação. Até mesmo a concepção do que seja História política já se transformou bastante nas últimas décadas: não podem ser ignoradas as contribuições, por exemplo, de Foucault, com sua noção da “microfísica do poder”, que mostra como o poder político se fragmenta em células menores, gerando pequenos poderes que, às vezes, buscam objetivos contrários e acabam por se entrecortar; Pierre Bourdieu, com sua noção de *campo*, nos mostra como os artesãos especializados tinham suas próprias convenções profissionais, tradições que às vezes remontavam a séculos, independentes dos poderes políticos vigentes em cada época; e Norbert Elias, que partilha com Bourdieu o conceito de *habitus*, convida-nos a ver, na própria formação social das pessoas (ou dos “agentes”), a origem de sua especificidade individual, de seus talentos, inclinações e opiniões, o que equivale a dizer que, dentro do campo dos escultores de sarcófagos, por exemplo, por mais rígidas que fossem as convenções herdadas, cada artesão tinha uma margem de liberdade e de decisão, não sendo jamais proveitoso vê-los como meros executores, seja das tradições, seja de influxos do poder político ou das autoridades religiosas.

No final das contas, apesar de tantas críticas, Brown diz que o livro é bem vindo por re-

¹⁷ “[Semplici] interpretazioni di carattere puramente storico o decorativo” (BOVINI, 1949: 3).

¹⁸ O livro de Leo Steinberg, não publicado no Brasil, se chama *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Nova York: University of Chicago Press, 1983. No Brasil, Steinberg é mais conhecido por seu livro *Outros critérios*, publicado pela Cosac & Naify.

¹⁹ “No subject is more taboo in art history than the sexuality of Christ. In Renaissance art, Leo Steinberg has documented the tactful evasions by which art historians have traditionally avoided dealing with imagery that unashamedly put the genitalia of Christ on display. Steinberg has advanced a very plausible explanation for explicit sexual imagery in the Renaissance based on sermon literature of the period. Christ’s male sexuality was the guarantee of his full Incarnation; unless he assumed all of human nature he could not redeem all of human nature. [...] But as a whole, the issue of Christ’s sexuality is conspicuously absent from scholarly discussion; in the literature concerning the Early Christian period it is never mentioned” (MATHEWS, 2003: 119-21).

²⁰ “But alongside his virile manifestations, Christ in Early Christian art often showed a decidedly feminine aspect which we overlook at our own risk” (MATHEWS, 2003: 121).

novar a historiografia, mas sem deixar de criticar mais uma vez a dureza para com os historiadores precedentes.

Mas foi ao discutir sobre o “Cristo camaleão”, ou seja, a variedade de representações atribuídas a Cristo, e relacioná-las às imagens tradicionais dos deuses, que Mathews atraiu mais polêmica e oposição, pois ele discute, direta e francamente, a questão da sexualidade de Cristo na arte paleocristã, a exemplo do que já vem sido feito para outros períodos:

Nenhum tema é um tabu maior, na História da arte, do que a sexualidade de Cristo. A respeito da arte renascentista, Leo Steinberg fez um levantamento das táticas pelas quais os historiadores da arte evitam lidar com as imagens que colocam a genitália de Cristo à mostra.¹⁸ Steinberg propôs uma explicação muito plausível para essas imagens renascentistas explícitas, baseando-se na literatura sermônica do período. A masculinidade de Cristo era a garantia de sua plena Encarnação; a não ser que ele assumisse a natureza humana em sua inteireza, ele não poderia redimi-la em sua inteireza. [...] Mas, como um todo, a questão da sexualidade de Cristo é conspicuamente ausente das discussões especializadas; e na literatura a respeito do período paleocristã ela nunca é mencionada (MATHEWS, 2003: 119-21).¹⁹

A partir da percepção dessa lacuna, ele afirma, surpreendentemente, que, “além de suas manifestações viris, as imagens paleocristãs de Cristo tinham geralmente um aspecto decididamente feminino que não podemos desconsiderar sem mais nem menos” (MATHEWS, 2003: 121).²⁰

Entre as imagens nas quais ele afirma encontrar esse Jesus “andrógino”, estão obras de um amplo período, do século IV ao VI. Em algumas delas, o autor sugere até mesmo a existência de seios, como, por exemplo, na estatueta do Museo Nazionale Romano; o mosaico na cúpula do Batistério dos Arianos, em Ravena; o mosaico absidal da Igreja paleocristã de Hosios David, em Tessalônica, uma visão apocalíptica com os quatro seres vivos da visão de Ezequiel. Há também alguns sarcófagos de Ravena do século V. Ele afirma que essa possível androginia não era gratuita, mas fruto de um simbolismo teológico que remontaria aos tempos apostólicos, expresso, por exemplo, na Carta aos Gálatas (3: 27-8): “Todos vós que fostes batizados em Cristo, vos revestistes de Cristo. Já não há judeu nem grego, nem escravo nem livre, nem homem nem mulher, pois todos vós sois um em Cristo Jesus”. Mas muitos consideraram essas afirmações exageradas, gratuitas e anacrônicas, uma mera projeção das identidades sexuais mais fluidas da nossa época. Realmente, cabem aqui algumas comparações: no que diz respeito aos seios, é possível encontrá-los em outros lugares: Bovini (1949: 80) já chamava a atenção para o seio de um dos dois homens do famoso Sarcófago dos Dois Irmãos, do Museu Pio Cristiano (Figura 146):

Pode-se ver muito bem que os dois bustos esculpidos, dentro da concha do medalhão que os emoldura, foram, na origem, preparados para um casal de esposos; sendo necessário, ao contrário, empregar o sarcófago para dois homens, provavelmente dois irmãos, o escultor tentou transformar o busto feminino em masculino, tendo sucesso no que diz respeito ao rosto, mas não para o seio, que permaneceu ainda evidentemente feminino.²¹

E, para discutir sobre a semelhança de Cristo com os filósofos, Mathews também mostra um dos bustos encontrados na êxedra de uma casa de Afrodísias, Turquia, onde funcionava uma das últimas escolas filosóficas da Antiguidade. Esse busto parece representar o mestre da escola; Mathews comenta sobre os seus cabelos e sua barba, mas nada diz sobre seus “seios”, claramente visíveis. Por esses dois exemplos, pode-se perceber que uma figura masculina com o peito proeminente, nas estátuas e nos relevos dos sarcófagos antigos, aparentemente não significava necessariamente que tivesse seios. Porém, isso não quer dizer que a discussão de Mathews seja desprovida de valor, pois se a afirmação sobre os seios podem ter sido fruto de um excesso de imaginação, ele foi o primeiro, depois de Gerke, a levantar novamente a questão dos cabelos de Cristo:

²¹ “Si vede cioè benissimo che i due busti ricavati entro la valva di conchiglia che li racchiude erano stati in origine preparati per una coppia di sposi; dovendosi invece impiegare il sarcofago per due uomini, probabilmente due fratelli, lo scultore ha cercato di trasformare in maschile il busto femminile, riuscendovi per quanto riguarda il volto, ma non per il seno che è rimasto ancora evidentemente femminile” (BOVINI, 1949: 80).

Embora os especialistas pareçam considerar o penteado de Cristo algo tão trivial que não merece atenção, é óbvio que os estilos de cabelos eram muito importantes para os artistas. O cabelo de Cristo sempre o destaca dos outros participantes. [...] Há muitas variações nos tipos de cabelos, mas ele é geralmente longo e solto, e sempre tem o efeito de distanciá-lo daqueles em torno. [...] A extravagância, a sensualidade, a exuberância dos cabelos de Cristo eram claramente intencionais e não podem ter sido ignorados pelos espectadores contemporâneos. A questão é o que eles significam. No mundo antigo, como aliás em todos os períodos da história humana, houve uma linguagem dos cabelos. Os cabelos são uma das maneiras pela qual nos apresentamos ao mundo. O penteado de Cristo claramente não tem nada a ver com o imaginário imperial. Nenhum imperador, e na verdade nenhum homem romano usaria cabelos desse jeito. [...] Os filósofos transgrediam a norma como um gesto de desafio aos padrões do mundo. [...] Embora Cristo se vista e se apresente como um filósofo, seu rosto e seus cabelos dizem algo mais. [...] Na arte grega e romana, os cabelos longos eram uma marca de divindade. [...] [Assim], quando Cristo ganha um rosto jovem e imberbe, e cachos longos e soltos, ele é colocado na companhia de Apolo e Dionísio. [...] É significativo que esses dois deuses jovens e com longos cabelos tenham importantes aspectos andróginos. [...] Em outras palavras, ao deixar os cabelos de Cristo longos, isso lhe dá uma aura de divindade que o distancia dos discípulos e observadores que são representados com ele. Ao mesmo tempo, da mesma forma que ele assume a postura de Apolo ou Dionísio, ele ganha algo de seu aspecto feminino também (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).²²

Assim, mesmo se a “androginia” percebida por Mathews possa ser um exagero, talvez tenha havido de fato um esforço para representar Jesus de maneira mais delicada, como um filósofo consumado, sereno, e ao mesmo tempo como um deus vitorioso, mas cuja vitória não “esmaga” o fiel com a potência de um Júpiter, por exemplo. O homem de interesses intelectuais já figurava nos sarcófagos pagãos há muito tempo, mas na arte monumental o que continuava sendo valorizado era o guerreiro, o governante autocrata. Agora, nessa arte cristã nascente, é o mestre delicado e atento que vai ganhando mais espaço, numa valorização mais pronunciada dos valores intelectuais e espirituais, em detrimento dos tradicionais valores bélicos e agonísticos que haviam caracterizado a cultura clássica.

Em suma, o livro de Mathews tem bons argumentos, com alguns exageros, mas o seu mérito fundamental foi ter aberto uma brecha para que novas abordagens tenham mais espaço; aos poucos, ele ganha maior aceitação, e se começam a perceber as novas possibilidades.

Referências Bibliográficas

- ANDALORO, Maria. Dal ritratto all'icona. ____ e ROMANO, Serena (orgs.). *Arte e iconografia a Roma: dal Tardoantico alla fine del Medioevo*. Milão: Palombi Editori; Jaca Book, 2002.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art* (1990). Trad. inglesa: Edmund Jephcott. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1996.
- BÍBLIA SAGRADA*. CASTRO, O.F.M., Frei J. J. Pedreira de (org.). Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Mardsous, Bélgica (1957). São Paulo: Ave Maria, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. Grandes cientistas sociais, 39.
- BOVINI, Giuseppe. *I sarcofagi paleocristiani: determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1949. Monumenti di Antichità Cristiana, serie II, V.
- BRANDENBURG, Hugo. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione. BISCONTI, Fabrizio e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali: atti della Giornata Tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana*. École Française de Rome, 8 de maio de 2002. Cidade do Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana,

²² “Though scholarship seems to have regarded the coiffure of Christ as too trivial to be worth attention, it is clear that hairstyles were very important to the artists. Christ’s hair always sets him apart from his companions. [...] There are many variations to Christ’s hairstyle, but it is generally long and loose and always has the effect of distancing him from those around him. [...] The extravagance, the sensuality, the voluptuousness of Christ’s hair was clearly intentional and cannot have been missed by contemporary viewers. The question is what it all means. In the ancient world, as indeed in all periods of human history, there was a language of hairstyles. Hair is one of the ways we have of defining how we present ourselves to the world. Clearly Christ’s coiffure has nothing to do with imperial imagery. No emperor, in fact, no Roman male would wear his hair like this. [...] Philosophers violated the norm as a gesture of defiance of the standards of the world. [...] Though Christ dresses and poses as a philosopher, his face and hair say something more. [...] In Greek and Roman art loose, long hair was a mark of divinity. [...] [So] when Christ is given a youthful, beardless face and loose, long locks it assimilates him into the company of Apollo and Dionysus. [...] It is significant that both of these youthful, long-haired gods had important androgynous aspects. [...] In other words, in letting his hair down Christ took on an aura of divinity that set him apart from the disciples and onlookers who are represented with him. At the same time, insofar as he copied the look of Apollo or Dionysus, he assumed something of their feminine aspect as well” (MATHEWS, 2003: 123-8 *passim*).

2004.

BROWN, Peter. *O fim do mundo clássico: de Marco Aurélio a Maomé*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

BROWN, Peter. The Clash of Gods. Resenha. *The Art Bulletin*. Vol. 77, No. 3, Nova York: The College Art Association of America, setembro de 1995, pp. 499-502.

CHRISTIE, Yves (texto) e BONDROIT, Thierry (desenhos). El mundo cristiano hasta el siglo XI. *Historia ilustrada de las formas artísticas*, volume 5 (1982). Trad. espanhola: Jesús Villaverde e Pablo Martín. Madri: Alianza Editorial, 1987.

CRUZ, Marcus Silva da. A vida monástica nas cartas de São Jerônimo. *Revista do Departamento de História*, n.º 7. Belo Horizonte: UFMG, 1988, pp. 116-20.

CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Reimpressão fac-similar: Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966. Ed. original: Paris: Geuthner, 1942.

DEICHMANN, Friedrich Wilhelm (editor-chefe); BOVINI, Giuseppe e BRANDENBURG, Hugo (orgs.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo um: Rom und Ostia. Deutsches Archäologisches Institut. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1967.

DOBSCHÜTZ, Ernst von. *Immagini di Cristo* (1899). Trad. italiana: Giuseppina Giuliano e Giulia Rossi. Milão: Medusa, 2006.

EBERLEIN, Johann Konrad. *Apparitio regis – revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 1982.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Michael Schröter (Org.). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOLETTI, Ivan e QUADRI, Irene. Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Opuscula Historiae Artium*, 62. Brno: Universidade de Masaryk, 2013, pp. 16-37. Supplementum.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 3: o cuidado de si (1984). Trad.: Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: studies in the history of response* (1989). Chicago, Londres: Chicago University Press, 1992.

GERKE, Friedrich. *Christus in der spätantiken Plastik*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1948.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História* (1986). Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONZÁLEZ, Justo L. *The Story of Christianity*. Vol. 1: The early Church to the dawn of Reformation. Nova York: Harper Collins, 2010.

GRABAR, André. *Christian Iconography: a study of its origins* (1961). Princeton: Princeton University Press, 1980. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961. Bollingen Series, XXXV, 10.

HARMLESS, William, S.J. *Desert Christians: an introduction to the literature of early monasticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HELLEMO, Geir. *Adventus Domini: eschatological thought in 4th century apses and catecheses*. Leiden: Brill, 1989. Supplements to Vigiliae Christianae, 5.

HOEK, Annewies van den. Anicius Auchenius Bassus, African Red Slip Ware, and the Church. _____ e HERRMANN JR., John J. (orgs.). *Pottery, Pavements, and Paradise: iconographic and textual studies on Late Antiquity*. Leiden; Boston: Brill, 2013, pp. 133-47. Supplements to Vigiliae Christianae, 122.

HVALVIK, Reidar. Christ Proclaiming His Law to the Apostles: the traditio legis-motif in early Christian art and literature. FOTOPOULOS, John (org.). *The New Testament and Early Christian Literature in Greco-Roman Context: studies in honor of David E. Aune*. Leiden: Brill, 2006. Supplements to Novum Testamentum, 122.

JENSEN, Robin Margaret. *Face to Face: portraits of the divine in early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

KANTOROWICZ, Ernst. The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina (1944). *Selected Studies*. Nova York: J. J. Augustin, 1965.

KIILERICH, Bente. The State of Early Christian Iconography in the Twenty-first Century. *Studies in Iconography*, 36. Princeton: The Index of Christian Art, maio de 2015; pp. 99-134.

KITZINGER, Ernst. *Byzantine Art in the Making: main lines of stylistic development in Mediterranean art: 3rd-7th century* (1977). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

KOORTBOJIAN, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus* (1961). Trad.: Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1996.

LAMPE, Geoffrey W. H. *A Patristic Greek Lexicon* (1961). Oxford: Clarendon Press, 1968.

LEE, George Mervyn et al (org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

LEMERLE, Paul. *História de Bizâncio* (1960). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIDDELL, Henry e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon: with a revised supplement*. 9a. edição. Oxford: Clarendon Press, 1996.

- MARROU, Henri-Irénée. *MOYCIKOC ANHP: étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Reimpressão fac-similar: Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1964. Edição original: Grenoble: Didier & Richard, 1938.
- MATHEWS, Thomas F. Reply to Peter Brown. *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1. Nova York: The College Art Association of America, março de 1996, p. 178.
- MATHEWS, Thomas F. *The Clash of Gods: a reinterpretation of early Christian Art* (1993). Revised and expanded edition (1999). Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003.
- McNARY, Bernadette. *Pre-Theodosian Ascetic Piety in Fourth-Century Egypt: a study of the ascetical letters of bishops and monks*. Tese de doutoramento. Toronto: University of Toronto, 1997.
- MENEGHINI, Roberto e REA, Rossella (orgs.). *La biblioteca infinita: i luoghi del sapere nel mondo antico*. Catálogo da exposição no Coliseu de Roma: março a outubro de 2014. Verona: Electa, 2014.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, no. 45. São Paulo: ANPUH/USP, 2003, pp. 11-36.
- MUZJ, Maria Giovanna. Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano: aspectos problemáticos. *Cuadernos monásticos*, ns. 142-143. Rengo (Chile): Conferencia de Comunidades Monásticas del Cono Sur, 2002, pp. 387-435.
- MUZJ, Maria Giovanna. La Veronica e i temi della visione faccia a faccia. FROMMEL, Ch. e WOLF, Gerhard (orgs.). *L'immagine di Cristo: dall'acheropita alla mano d'artista*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 91-116. Studi e testi, 432.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (1955). Tradução: Maria Clara Kneese e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RASMUSSEN, Mikael Bøgh. Traditio legis? *Cahiers Archéologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 47. Paris: Editions Picard, 1999, pp. 5-37.
- RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano* (1955). Tomo 1: volume 2: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano* (1955): Tomo 1: volume 1: Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RODENWALDT, Gerhart. Cortinae: ein Beitrag zur Datierung der antiken Vorlage der mittelalterlichen Terenzillustrationen. *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: philologiesch-historische Klasse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1925.
- RUBENSON, Samuel. *The Letters of St. Antony: origenist theology, monastic tradition and the making of a saint*. Lund: Lund University Press, 1990. Biblioteca Historico-ecclesiastica lundensis, 24.
- RUSSO, Eugenio. Per leggere «The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art» di Thomas F. Mathews. Prefácio para MATHEWS, Thomas F. *Scontro di dei: una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*. Milão: Jaca Book, 2005.
- SAUER, Josef. Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 303-29.
- SCHOOLMAN, Edward M. Reassessing the Sarcophagi of Ravenna. *Dumbarton Oaks Papers*, 67. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013, pp. 49-74.
- SCHULTZE, Victor. Christus in der frühchristlichen Kunst. *Strena Buliciana: commentationes gratulatoriae Francisco Bulić*. Zagreb; Split: 1924, pp. 331-6.
- SHERIDAN, Mark. Early Egyptian Monasticism: ideals and reality or the shaping of the monastic ideal. *Journal of the Canadian Society for Coptic Studies*, 7. Toronto: 2015.
- SPIESER, Jean-Michel. Invention du portrait du Christ. BAGLIANI, Agostino P., SPIESER, Jean-Michel e WIRTH, Jean (orgs.). *Le portrait: la représentation de l'individu*. Florença: Sismel ; Edizioni del Galluzzo, 2007.
- SPIESER, Jean-Michel. The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. *Gesta*, Vol. 37, No. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 63-73.
- TKACZ, Catherine Brown. *The Key to the Brescia Casket: typology and the early Christian imagination*. Paris: University of Notre-Dame Press; Institut d'Études Augustiniennes, 2001. Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité, 165.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); CHRISTERN-BRIESENICK, Brigitte (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo três: Frankreich, Algerien, Tunesien. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2003.
- ULBERT, Thilo (editor-chefe); DRESKEN-WEILAND, Jutta (org.). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. Tomo dois: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt. Deutsches Archäologisches Institut. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.
- VELMANS, Tania. Le prime icone. In: _____ (org.). *Il viaggio dell'icona* (2002). Milão: Jaca Book, 2008.
- VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão: 312-394* (2007). Trad.: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- WILPERT, Giuseppe. *I sarcofagi cristiani antichi*. Cinco volumes. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1929-36. Mon-