

CINTILAÇÕES SOBRE O ANJO NA ARTE COLONIAL LUSO-BRASILEIRA

Fernanda Maria Trentini Carneiroⁱ

Na arte religiosa cristã, o anjo se fez necessário como mediação entre o divino e o profano. Muitas das imagens aladas foram construídas tendo como referência modelos artísticos passados e de diferentes culturas, com propósito de representarem vícios, virtudes e estados da vida utilizados como alocação em um verificado contexto. Principalmente nos Séculos XVI e XVII, a chamada *Iconologia*, estudo da imagem, tornou-se alusão na execução de desenhos, gravura, esculturas e pinturas, bem como literatura. Dentre essas referências, estão as alegorias estudadas por Cesare Ripa, que se preocupou em explicar os significados de cada detalhe figurado. Para o autor, existem dois tipos de conceitos possíveis de alegorias: os acontecimentos naturais, sendo criadas imagens dos deuses pelos antigos e aqueles inerentes aos homens, como virtudes, vícios, entre outros (RIPA, 1909)ⁱⁱ. Nisso, muitas das alegorias dotadas de asas simbolizam a agilidade, a espiritualidade, a vontade, o intelecto pelo pensamento estendido ao alto para melhor compreensão dos saberes celestiais, a presteza, o desapego, enfim, muitos dos significados estão relacionados ao tempo e às virtudes.



Figura 1 - Cesare Ripa. Alegoria da Ambição (séc. XVI).
Fonte: RIPA, 1909.

Os anjos, seres de significado religioso, possuem a função determinante de serem os mensageiros de Deus e que “ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos, etc., [...] e também o papel de sinais de advertência do Sagrado”. Em sua maioria, a figura do anjo, aparece como seres do bem, aquelas que fazem boas ações, “que formam o Exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo”, como anjos da guarda e acompanhantes (CHEVALIER, 2003, p. 60-61). Os anjos da guarda, na teologia cristã, são aqueles “[...] que Deus encarregou de cuidar de nós e de guardar-nos, e estes espíritos bem-aventurados, esquecidos de que nos são superiores, desempenham estas funções com a mais terna solicitude” (GUILLOIS, 1878, p. 134). Entretanto, a forma do anjo foi criticada pelo catecismo cristão, pois o significado dado ao anjo como mensageiro de Deus não seria por sua natureza, mas como ministério de ofício, espíritos puros (Figura 2).

Representam os anjos sob figuras humanas, porque effectivamente as tomaram algumas vezes semelhantes para apparecer aos homens, e executar com relação a elles as ordens de Deus. Representam-os com azas, já para mostrar a incrível rapidez com que se transportam em um instante, d’uma a outra extremidade do mundo; já porque os prophetas, em sua sublime e figurada linguagem, nos fallan das azas com que se cobrem com respeito em presença de Deus. Mas o que se deve crêr sobre este assumpto, é que os anjos não teem corpo, que lhes seja proprio, e quando para dar a conhecer sua presença, revestem, por ordem de Deus, uma figura humana, esta figura humana é-lhes inteiramente estranha; não lhe estão substancialmente unidos, como nossas almas o estão aos nossos corpos; e não é n’este estado, que apparecem diante do throno de Deus.ⁱⁱⁱ (GUILLOIS, 1878, p. 129).

Ainda assim, nas Sagradas Escrituras, a construção figurada apresentada nas passagens serve para demonstrar a amplitude de Deus e sua potência diante das criaturas e da natureza. Como o ser divino incorpóreo não se faz presente, é por meio das aparições de símbolos instantâneos e duradouros que se comete mostrar diante dos olhos mundanos. Assim, para a compreensão do incompreensível, para ensinar e projetar mensagens confusas à visão humana, “[...] a imagem impressiona mais facilmente o espírito que a palavra”. (BOAVENTURA, 2004, p. 47).



Figura 2 - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
Detalhe da talha. Florianópolis, SC, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Dessa maneira, as Sagradas Escrituras contribuem, por meio de símbolos e analogias, para a construção obscura das coisas invisíveis, como Deus e os anjos, pois a construção divina requer a referência visual das formas incorpóreas como necessidade de preenchimento de um vazio contemplativo. Mesmo descrevendo suas formas, a imagem construída para tais seres informes constitui-se como espelho humano, tornando-se familiarizada, pois tais seres são indizíveis e destituídos de visibilidade, sob impossibilidade de serem notados. A própria Escritura Sagrada apresenta a revelação das coisas divinas através das coisas mundanas, como representação. A contemplação das imagens construídas da invisibilidade divina só é dada como referência no momento que se acredita nela, mesmo sendo aparência de algo escrito e passado. É o crédito dado a uma verdade invisível (LICHTENSTEIN, 2004).

A imagem do anjo teve grande predomínio na arte cristã, principalmente nas construções decorativas cenográficas da Sagrada Escritura no interior das instituições religiosas. Dentro das igrejas e das capelas, a inserção das imagens divinas deu-se visando à educação, principalmente para aqueles que desconheciam as Escrituras Sagradas por não saberem ler. Retomavam-se atitudes sagradas como referência para as atitudes humanas, pois as imagens são mais bem compreendidas e gravadas pela memória, sendo lembradas posteriormente. Assim, as imagens introduzidas e produzidas, principalmente nas igrejas, são para recordar as ações divinas e as atitudes esperadas pelos homens na terra. O que

contribuiu para o aprofundamento e mobilização de novas formas de representações simbólicas foi a instauração persuasiva da Contra-Reforma, possibilitando à Igreja Católica a construção de um repertório vasto e rico da iconografia cristã, principalmente no período dos séculos XVI e XVII, originariamente na Europa, na ocasião das divergências quanto às questões éticas, sociais e morais e especialmente religiosa.

À tensão ocorrida neste período deu-se o nome de Barroco. Termo este que se caracterizou como resposta a algumas instigações ocorridas durante esse tempo, enfatizadas na história e história da arte. O Barroco é um conceito vasto e estudado por muitos teóricos, exigindo-se o manuseio de um considerável número de informações profundas.

O aspecto dado no barroco religioso teria como motivo expressar e propagar características repletas de signos, símbolos e significados, e o interior dos templos religiosos, como igrejas e capelas, foram palco e cenário de enorme execução artística no entrecruzamento de linguagens, como escultura, pintura e arquitetura, caracterizando um espaço que enfocasse a suntuosidade da casa do Senhor Deus. Nessa ocasião, precisava-se apelar para as emoções frente aos fiéis que pudessem provocar temeridade à religião e, ao mesmo tempo, o envolvimento com ela.

As ocorrências das estruturas históricas na Europa atingiram o Novo Mundo, a colonização das Américas, no reflexo das características artísticas, principalmente entre as portuguesas e espanholas. Cabe ressaltar que os aspectos predominantes da arquitetura religiosa no Brasil são provenientes do conhecimento artístico português (Figura 3):

Muito simples no exterior, que praticamente só exhibe ornamentação na fachada, as igrejas possuem interiores forrados de talha dourada, que em geral cobre por inteiro as paredes e o teto. Esse tipo de ornamentação adquiriu extraordinária exuberância [...] caminhou para a unidade e a harmonia sob a influência do rococó. (BAZIN, 1993, p. 235).



Figura 3 - Igreja do Nosso Senhor do Bonfim (1754).
Salvador, Bahia, 2009. Fonte: Fotografia da autora.

O Brasil, na condição de colônia portuguesa, teve grande diversidade cultural de extensão europeia, que pode ser encontrada nas construções religiosas, como igrejas e capelas, difundidas para representar e inserir na construção social a ordem e os mandamentos da Igreja Católica. As igrejas trouxeram, além da religião, uma forma de iniciar o povoamento local e os aspectos artísticos da época, sendo apresentados em seu interior e seu exterior.

Esses novos condicionamentos da arte estiveram presentes na construção de igrejas e de mosteiros que, embora havendo escassez de materiais encontrados no Brasil, utilizaram-se da matéria-prima regional. A maneira artística no Brasil caracterizava-se por múltiplas unidades estéticas e ideológicas, tornando-se uma arte colonial luso-brasileira, devido ao seu domínio católico do poder político português. Como referência artística no período colonial do Brasil o termo arte colonial luso-brasileira, na perspectiva de Hansen, “é uma técnica – não uma “estética” – que regula os efeitos, [...] argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia” (HANSEN, 1995, p. 40).

Hansen explica que a arte colonial dos séculos XVII e XVIII “ultrapassa os cem anos convencionais”, e a construção era baseada na teologia neo-escolástica, ou seja, considerava a retórica na construção vinculada à produção de sentido a um corpo previamente legitimado de modelos jamais esquecidos ou omitidos. De tal modo, era uma “sociedade baseada fundamentalmente na idéia de representação seiscentista [...],

genericamente falando, sistemas retóricos [...], referências históricas de durações muito diversas, [...] que define a arte como mimese ou imitação de modelos” (HANSEN, 2005, p. 183).

No século XVII [...] a apropriação católica da Retórica, da Ética, da Política, da Poética propõe, então, que, ao imitar os modelos, a consciência dos artesãos, poetas e escritores é aconselhada ou originada pela luz natural da Graça inata [...]. Logo, a imitação seiscentista luso-brasileira é feita segundo a doutrina teológica neo-escolástica, que regula o uso retórico dos signos. (HANSEN, 2005, p. 183).

No conjunto representativo da arte colonial luso-brasileira, Hansen considera como “um teatro de princípios teológico-políticos [...], *theatrum sacrum*, [cuja] hierarquia do corpo político do Estado é dada a ver como um espetáculo sagrado e natural, místico e histórico”. Assim, “a coisa, pessoa ou evento comemorados são dados a ver nas imagens como modelos de ação heróica e virtuosa já vivida por varões ilustres, recicláveis na memória coletiva para a experiência do presente e do futuro” (HANSEN, 1995, p. 43-44).

Como centro irradiador e construtor cultural e histórico da sociedade nesse período, a Igreja esteve submissa aos domínios do poder político português. Ricamente ornamentada, a Igreja cumpria seu papel de disseminadora das ideias persuasivas da religião, e como local explorado pelo reinado português como difusor de normas sociais, possibilitando-nos ver em algumas obras a presença figurada da imagem do rei. Nisso, no contexto colonial luso-brasileiro, o Padroado português era tido como referência fundamental da vida religiosa do período.

A relação entre a religião e a fundação de vilas não se limita, porém, aos patrimônios: Igreja e Estado, no período colonial, formavam um só poder; tendo o rei a autoridade – a ele concedida pelo papa, mediante um tratado denominado ‘Padroado’ – de instituir bispos, padres e demais membros do clero secular. Ao rei de Portugal, e unicamente a ele, cabia, também, desde a concessão das fundações das vilas até a salvação da alma dos vassalos. (TIRAPELI, 2005, p. 16).

A preocupação da Igreja na construção, conservação e controle por parte dos fiéis com base nos preceitos religiosos, principalmente na relação dos fiéis com a igreja, tanto espiritual quanto estrutural, ou seja, administrativa e arquitetônica, fez com que houvesse uma responsabilidade ainda maior na construção arquitetônica e ornamentação das igrejas aplicadas sob regulamentos eclesiásticos. Por meio do decoro (Figura 4 A e B), pressupunha-se como costume, como constância, o uso correto dos modelos reconhecidos

e adequados para o desenvolvimento conveniente na construção, execução e imitação da arquitetura e artes (BASTOS, 2009). O decoro foi responsável pela conformidade dogmática da Igreja Católica. Essa orientação caberia para que os fiéis pudessem imitá-lo e, assim, seriam conduzidos à moralidade e compostura religiosa católica.



Figura 4 (A e B) - Igreja e Convento de São Francisco (1782).
Salvador, Bahia, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

O decoro nesse período foi o cerne na execução das artes nas igrejas, e alguns artistas foram criticados, pois suas obras não eram adequadas às exigências decorosas, tidas como critério para a decência das artes efetuadas em espaços sacros. Norbert Elias explica que “o decoro regia praticamente todos os atos e representações, a composição das artes e da arquitetura, os protocolos e as cerimônias que teatralizavam todos os diferentes ‘aspectos exteriores da vida’” (BASTOS, 2009, p. 25).

A representação das imagens era “orientada pela prudência, de modo que o decoro dos estilos evidencia o decoro ético-político da subordinação”. Nas artes visuais, “o decoro ficou resumido à aplicação correta, justa e rigorosa de uma iconografia autorizada aplicada às imagens e cenas” (BASTOS, 2009, p.56).

[...] o decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é *adequado* e *conveniente*, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções,

ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução, característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação aos aspectos e circunstâncias a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários. (BASTOS, 2009, p. 39-40, Grifo do autor).

Cada imagem instituída pelo decoro procura apresentar uma aparência exemplar tanto na figuração em si quanto no propósito que procura mostrar. São as partes e o todo tendo base no decoro que contribuem como referência e modelos para a formação visual e o comportamento, atitudes e ações humanas.

A presença do anjo no decoro encontra-se na construção da composição artística das instituições religiosas, como ser divino que aproxima o homem do divino, do celeste, de Deus. O repertório para a inserção dos anjos na proposição decorativa é encontrado em gravuras, em livros, em catálogos da época ou anteriormente a ela, de forma a seguir os preceitos exigidos no momento. A utilização do anjo no decoro foi como elemento decorativo, plástico-artístico e persuasivo de um espaço sacro. A imagem do anjo como corpo persuasivo aos ideais exigidos foi construída como corpo sedutor e sagrado, mediador do celeste ao terreno, e vice-versa. A utilização do anjo procurou direcionar o olhar do espectador para o espaço e o cenário sagrados. Encontrados nas construções religiosas, os anjos seguiram composições próximas, sendo localizados em ascensão à imagem sagrada, adorando-a ou guardando-a, entre nuvens, ou posicionados como guardiães. Eles aparecem frequentemente em torno do padroeiro, como mediador entre sagrado e profano, carregando objetos religiosos e divinos, como alegoria no cenário sacro.

Dessa maneira, a preocupação com o decoro instaurada em Portugal também refletiu na execução decorosa em suas colônias, mesmo auxiliada pelos modelos trazidos da Corte com a limitada elaboração artística e arquitetônica pelos materiais regionais, repertório local e desenvolvimento econômico.

Inicialmente, a arte religiosa colonial luso-brasileira deu-se no litoral em função da colonização, principalmente Nordeste e Sudeste, em que grande parte da imponência dos materiais preciosos era originada da extração do ouro (Figura 4). Assim, em meados dos Séculos XVII e XVIII, com o ciclo do ouro, a decoração interior de igrejas e capelas, como talhas e objetos, foram suportes e palcos para a suntuosidade do poder ocasionado pelo material precioso.

Na Região Sul, o desenvolvimento da arte colonial luso-brasileira, entre os séculos XVII e XVIII, havia uma limitação para o desenvolvimento, devido ao fato de sua

economia estar voltada para a agricultura, pois a extração de ouro e o ciclo da cana-de-açúcar eram ausentes na região.

O Sul foi pobre, e o eco das minas de ouro e diamante talvez nem tivesse chegado até lá. O sul foi o grande enjeitado do Brasil-colônia; medrou na luta contra os castelhanos e manteve-se em pé de guerra para se sustentar. Não teve possibilidade alguma de uma fuga da realidade monótona, em busca de um ideal religioso. Tudo era rotina e isolamento. O barroco que nos legou foi esporádico, frio e tranqüilo. Existiu, por certo, até mesmo belo na sua modéstia, mas sem emoção. Frio e calculado, mas nem por isso menos barroco. A religião e a forma de governo foram as mesmas, mas não houve condições econômicas para qualquer tipo de exaltação coletiva. Houve um ideal no Sul, mas, por exceção, não foi religioso, foi político: o ideal das pátrias, pois seus habitantes, portugueses, defenderam para suas pátrias, e para nós, a terra que ocupavam. O élan político sobrepujou o religioso. (ETZEL, 1974, p. 56).

Uma das consequências para essa ausência de investimento cultural no Sul foram os conflitos ocorridos entre espanhóis e portugueses. Os investimentos estavam voltados à segurança do espaço, por meio do povoamento das terras. Dessa forma, foram pouquíssimos os recursos investidos nas edificações e decorações, e as que foram erguidas e decoradas possuem certa singeleza e simplicidade, mas continuaram com as características devocionais da fé do povo.

As igrejas acompanharam o homem do barroco; nelas ele deixou a marca de suas angústias, representadas por uma arquitetura cheia de profunda fé, opulenta em ouro e arroubos plásticos, que marcou esta época frenética da nossa história, perpetuando e como que desmentindo a dura realidade do mundo exterior, o fim da opulência da época do ouro do Brasil - colônia. (ETZEL, 1974, p. 48).

Destacamos a fundação da Póvoa de Nossa Senhora do Desterro, atual cidade de Florianópolis (1673). Inicialmente, a ilha permanecia deserta e, em consequência das invasões e necessidades em povoá-la, executaram procedimentos enérgicos para o povoamento da região. A colônia portuguesa enviou a Póvoa famílias açorianas, que tiveram grande contribuição na formação urbana, na história, na cultura e nos costumes.

Ausente o progresso, faltavam o dinheiro e o alento, promotores das grandes realizações artísticas. [...] podemos compreender o porquê dos raros remanescentes barrocos do Sul, presentes, belos, embora modestos, em plena harmonia com a história do Brasil-colônia. Outras, completamente alteradas na sua feição exterior e, sobretudo na interior,

com acentuada mistura de estilos e até figuras antropomorfas de sabor missioneiro. (ETZEL, 1974, p. 237).

Os carpinteiros e artesãos açorianos, movidos pela religião católica, construíram dessa forma igrejas, capelas e retábulos. Pela falta de especialização, a execução nem sempre obedecia às especificidades exigidas, mas a iconografia cristã permanecia na representação da iconografia da Contra-Reforma, destacando a motivação pela fé cristã (Figura 5 A e B).



Figura 5 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
Nave lateral com sacrário. Florianópolis, Santa Catarina, 2008.
Fonte: Fotografia da autora.

O material regional propiciava a exploração da madeira no interior das igrejas, sendo elaboradas as talhas com detalhes. Ao contrário da parte externa, pela carência de amplos recursos e de materiais apropriados, a decoração tornou-se mais simples e singela. Algumas dessas características são apontadas por Etzel, que utiliza o termo barroco, ao contrário de Hansen, que utiliza colonial luso-brasileiro como significação à prática arquitetônica e artística do Sul.

Em contraposição, temos que reconhecer que nem sempre o barroco no Brasil foi assim representado, pois houve regiões onde as condições socioeconômicas determinaram outro tipo de construções. Neles, teve expressão modesta, sem ouro; a talha, ambiciosa na sua pobreza, manifesta-se em alguma coluna salomônica, em raras volutas simétricas, em linhas curvas, numa que outra folha de acanto, em raros e grosseiros anjos. O intuito na fé foi o mesmo, os recursos é que foram mínimos. (ETZEL, 1974, p. 29).

O interior das igrejas e capelas apresenta-nos uma preciosidade de detalhes, pois sua execução requereu destreza e qualificação na utilização dos materiais corretamente. Os elementos alegóricos e signos encontrados tiveram como modelo reproduções ou representações de materiais propagadores dessas imagens, como pinturas e gravuras. A partir desses exemplares, criavam outras formas das partes de um todo, apresentando diversos jogos de composição.

Dentre esses elementos, podemos observar a presença de anjos. As figuras antropomórficas são formas de aproximar o homem ao semelhante, tornando-se assim um caminho mais estreito à chegada ao paraíso. Os anjos nas talhas e pinturas luso-brasileiras muitas vezes possuem corpos sedutores, olhares sensuais e delicados, formas angulosas, movimentos e gestos sinuosos. Parecem dançar e voar entre os veios da madeira, em poses delicadas e sensuais ao mesmo tempo. A presença do anjo na época seiscentista, e disposto da maneira talhada que se apresenta, é apontada por Hansen como o anjo que conhece a Deus (Figura 6 A e B):

Aqui, um lugar-comum muito corrente no século XVII é o do pensamento do Anjo. Pergunta-se, então, como diz Santo Tomás de Aquino na Suma Teológica, se o anjo usa representações quando pensa e a conclusão é a de que o intelecto angélico vê diretamente a Deus, por isso não pode usar imagens para representar o que vê. A discussão do intelecto humano, que é qualitativamente diferente. O anjo não conhece a representação porque vê diretamente a Deus; por definição, como a mente humana é finita, ou seja, incapaz de conceber Deus sem imagens, todo conhecimento humano é indireto, ou teórico ou analógico, feito sempre mediante representação ou imagens dos conceitos, ou seja, por meio de metáforas. (HANSEN, 2005, p. 183).



Figura 6 (A e B) - Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (1780).
Retábulo do altar-mor e detalhes. Florianópolis, Santa Catarina, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

Percebemos que nas igrejas onde foram executadas intensas ornamentações a presença do anjo torna-se um símbolo figurativo e decorativo, como um figurante nesse cenário do teatro sacro, quase desaparecendo entre outros elementos nos veios das talhas e cenas alegóricas de pinturas. No entanto, apesar do imenso número de elementos compositivos em uma mesma igreja, os anjos são executados com detalhes, harmonia e destreza. Nisso, confere uma imagem doce, sinuosa e delicada, mesmo apresentando muitas vezes um semblante envelhecido e um corpo desproporcional. Muitas vezes, esses anjos estão ao redor de uma imagem, não identificada, mas que podemos interpretar como uma figura de santo, Virgem, Jesus ou padroeiro da Capela, que está sendo adorado ou acompanhado na sua ascensão pelos anjos. Em algumas pinturas do período colonial luso-brasileiro, alguns anjos velam ou carregam a imagem central “sobre nuvens encapeladas e querubins apinhados em torno dela, como enxames de insetos em redor de uma vela acesa” (KITSON, 1966, p. 46). Entretanto, ao observarmos o interior das igrejas, principalmente aquelas do período colonial, que dispõem de anjos na composição decorativa, existem repetições em seu arranjo, porém contidas com certa singularidade (Figura 7 A e B)



Figura 7 (A e B) - Capela de Nossa Senhora das Necessidades (1755).
Altar-mor e escudo. Florianópolis, Santa Catarina, 2009.
Fonte: Fotografia da autora.

A forma do anjo sugere uma potência além de sua figurabilidade em si. O anjo possui a função de ser mensageiro de Deus, e isso não está em sua natureza, mas em seu

encargo. Desse modo, assim como Deus é considerado o criador do Universo, dos seres corporais e incorpórais, celestes e mundanos, isto é, possui o domínio universal e original sob todas as coisas, o anjo, de certa forma, traz consigo uma relação de poder. Essa característica dada no cristianismo supõe o modelo e imitação que o homem necessita para viver sob meta da divinização (COCCIA, 2010).^{iv}

Os anjos não existem para conhecer Deus ou para tornar possível o conhecimento de Deus aos homens [...], nem simplesmente para transmitir a Deus as preces humanas. [...] são descritos literalmente como *os magistrados celestes do poder sagrado*. [...] se no universo desenhado pela teologia cristã existem anjos é porque eles exprimem a necessidade de articular o poder na relação entre homem e Deus. [...] que se distinguem simultaneamente de Deus e do homem, mesmo mantendo características de ambos. (COCCIA, 2010, grifo do autor).

De certa forma, esse poder existente nos anjos consolida-se por serem os seres abaixo do Senhor, em contato direto com Deus. São intermediários entre o céu e a terra, os mensageiros divinos, em comunicação direta com Deus, o criador, a causa das coisas, e os anjos como consequência dessa causa, assim como o Filho, imagem e semelhança de Deus (DAMACENO, 2004).

As imagens, por meio da arte, na representação dos símbolos e pela iconografia cristã, aproximam o mundo opaco dos símbolos de Deus às formas visíveis aos homens. Mas essa aproximação de Deus à perfeição não caracteriza a totalidade dada à imagem, pois esta desconhece o contexto completo que só Deus pode ter e caracteriza a obra como execução do presente construído nas bases do passado e projeções do futuro (GROULIER, 2004). A aparição de Deus aos homens continuamente teve relação com os objetos materiais e visíveis, com os símbolos, “já que a Deus é mesmo impossível de se representar, porque é incomensurável, incircunscrito e invisível [...]” (DAMACENO, 2004, p. 30).

Assim, os seres alados, como os anjos, são fonte de referência e modelo ao ser humano. Os anjos encontrados no interior de igrejas e capelas sugerem não apenas uma imagem com caráter decorativo e aproximação do ser humano ao espaço celeste. Esses anjos são o lado invisível que o homem tem de si diante de sua história e, “como o conceito a ser figurado é, antes de tudo, um pensamento, a alegoria torna-se uma invenção, ou seja, uma técnica artística de dar forma a um pensamento numa matéria por meio de ‘imagens’” (HANSEN, 2006, p. 180). Desta forma, as características permanecem vivas

quando se observa a presença de figuras carregadas de elementos alegóricos, como os anjos, e que sua presença tornou-se um símbolo figurativo e decorativo, como um figurante nesse cenário do teatro sacro. Tanto na arte quanto na arquitetura colonial luso-brasileira, tendo o decoro como o cerne na execução das artes nas igrejas, ou seja, o uso correto dos modelos reconhecidos e adequados, a representação dos símbolos pela iconografia cristã, os seres alados, como os anjos, são fonte de referência e de modelo como espelho humano.

Referências:

BASTOS, R. A. **A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)**. 2009. 437 f. Tese (Doutorado Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Núcleo de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2009.

BAZIN, G. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOAVENTURA, S. O livro das sentenças. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 2004. p. 47-50.

CHEVALIER, J. E. A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 19. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 2003.

COCCIA, E. **Anjos**. Pensamento do Século XXI. Conferência. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). 2010.

DAMACENO, J. Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 2004. p. 26 – 46.

ETZEL, E. **O barroco no Brasil. Psicologia - remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

GROULIER, J.-F. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: LISCHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 2, p. 9-15.

GUILLOIS, A. A. **Explicação histórica, dogmática, moral, litúrgica e canônica do Catecismo: com a resposta às objeções extrahidas das sciencias contra a religião**. Tomo I. Tradução de Francisco Luiz de Seabra. 2. ed. Porto: Internacional Ernesto Chardron, v. 1, 1878.

HANSEN, J. A. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. **Revista do IFAC**, Ouro Preto, p. 40-54, dez. 1995.

_____. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo; Campinas: Hedra; Editora UNICAMP, 2006.

KITSON, M. **O mundo da arte: O barroco**. Tradução de Álvaro Cabral e Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1966.

LICHTENSTEIN, J. **A teologia da imagem e o estatuto da pintura**, 2. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

RIPA, C. **Iconologia. Tomo I**. Tradução de Juan Barja e Yago Barja. Madrid: Akal, 1909.

_____. **Iconologia. Tomo II**. Tradução de Juan Barja e Yago Barja. Madrid: Akal, 1909.

TIRAPELI, P. **Arte sacra: barroco memória viva**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2005.

ⁱ Mestre em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Artigo resultante do trabalho de dissertação “Sobre anjo e suas asas na arte” (2010). Email: fetrentini@gmail.com

ⁱⁱ O autor Cesare Ripa desenvolveu esse estudo da *Iconologia* entre os séculos XVI e XVII. A edição utilizada neste trabalho foi traduzida por Juan Barja e Yago Barja, em Madri, no ano de 1909. Preservou-se a tradução dessa edição utilizada.

ⁱⁱⁱ Preservou-se a grafia da referência da época.

^{iv} Esclarecemos que o pensamento de Emmanuele Coccia, nesta conferência, esteve relacionado à questão da relação do poder do anjo à política. Neste trabalho apropriamos parte de seu pensamento, sem mensurar a questão política e sim a relação de poder do anjo como imagem, de ser mensageiro e mediador entre céu e terra. Da relação do poder como ser de referência para as ações e os pensamentos humanos.