

**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA – UNIMEP
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**EXPERIÊNCIAS BARROCAS: HISTÓRIA,
ARTE E EDUCAÇÃO**

ANDRÉ DELA VALE

PIRACICABA, SP

2016

EXPERIÊNCIAS BARROCAS: HISTÓRIA, ARTE E EDUCAÇÃO

ANDRÉ DELA VALE

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ MARIA PAIVA

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNIMEP como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

PIRACICABA, SP

2016

Ficha Catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNIMEP
Bibliotecária: Marjory Harumi Barbosa Hito CRB-8/9128

Vale, André Dela

V149e Experiências barrocas: história, arte e educação / André
Dela Vale. – 2016.
207 f.: il.; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. José Maria de Paiva

Tese (doutorado) – Universidade Metodista de Piracicaba
Educação, Piracicaba, 2016.

1. Barroco - Educação. 2. Barroco - História. I. Paiva, José
Maria de. II. Título.

CDU – 7.034

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. **José Maria de Paiva** (Orientador)
Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP

Prof. Dr. **Bruno Pucci** - PPGE-UNIMEP
Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP

Prof. Dr. **Célio Juvenal Costa** – UEM
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. **Edivaldo José Bortoleto** – UNOCHAPECÓ
Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ

Prof. Dra. **Josiane Maria de Souza** - UNIMEP
Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP

À **Thais**, pelo diário sorriso sincero.
À **Antonella**, pela certeza de gargalhada diária.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. **José Maria de Paiva**, pelos conselhos, ensinamentos, indicações e, principalmente, pela paciência com minhas dúvidas e perguntas. Meus sentimentos para com o professor José Maria são da mais profunda reverência.

Ao Professor Dr. **Bruno Pucci**, pelas trocas acadêmicas, pelas indicações de leituras, pela possibilidade de discutir e conversar sobre arte e estética. Sou bastante grato pelas contribuições, desde o processo de qualificação deste trabalho.

À Professora Dra. **Claudia da Silva Santana**, que desde os tempos de graduação em História me ensina sempre com muita gentileza. Agradeço também pelas contribuições no processo de qualificação deste trabalho.

Aos Professores Doutores **Célio Juvenal Costa**, **Edivaldo José Bortoleto** e **Josiane Maria de Souza**, pela disponibilidade de participarem deste trabalho como membros da banca examinadora, permitindo a discussão com pesquisadores do mais alto gabarito, sobre a história do Brasil e da arte.

Aos meus queridos e inestimáveis pais: **Adilson Luiz Dela Vale** e **Maria Aparecida Dela Vale**. Pela paciência, tolerância e amor com que sempre me trataram. Definitivamente meu gosto por História deriva da forma como meu pai sempre me contava e conta histórias de nossa família (imigrantes italianos) e de Santo Antônio (com quem meu pai sempre estabeleceu um contato íntimo). O que falar de um pai que, para ajudar um desconhecido com frio, tira a própria blusa, a do corpo, a que lhe aquece, e a entrega a quem precisa, fazendo isso de forma discreta, como sendo a coisa certa a se fazer, sem dizer que fez. Já o gosto pela arte, em especial a arte sacra, vem da forma como minha mãe me educou na fé, lendo para mim uma antiga versão da Bíblia, recheada de imagens de Michelangelo, Rafael, Bernini, Caravaggio, como também por me levar à Igreja São Judas Tadeu, em Piracicaba, onde semanalmente se dirigia para catequizar e atender aos doentes da comunidade, levando a sagrada comunhão. Minha mãe tornou real e possível, aos meus olhos, o mandamento “Honrar Pai e Mãe”.

Ao meu amado irmão e eterno protetor **Emerson Dela Vale**. Foi através dele que comecei, efetivamente, a ler e gostar de literatura, me indicando Machado de Assis, José de Alencar, Euclides da Cunha, Umberto Eco, Maurice Druon.... Recentemente veio até a mim maravilhado: tinha lido Dom Quixote duas vezes seguidas de tanto que gostou! Sempre preocupado comigo e com minha família, me amparou não só no começo de meus estudos, mas permitiu que fosse possível meu ingresso nesse processo de doutoramento. Meu irmão é com quem eu converso, semanalmente, sobre o que estou lendo e estudando. Ter você por perto é algo de sensacional.

Aos meus sogros: **Aleixo das Neves** e **Maria Angélica F. S. das Neves**, pela forma como me acolheram em sua família e em sua casa, já que morei com eles no começo desse processo de doutoramento, por estarem sempre dispostos a me ajudar e a me ensinar.

À minha esposa **Thais F. S. N. Dela Vale**, meu verdadeiro e único amor. Pelas trocas sinceras, pelas conquistas e parceria. No fundo, peço desculpas pela ausência que esse processo de doutoramento acabou por gerar. Agradeço pela paciência e pelos ensinamentos. Duas coisas marcam definitivamente o caráter da Thais: ela acorda sempre sorrindo. Mesmo quando fomos assaltados e não conseguimos dormir, pela manhã ela se levantou e sorriu, mesmo quando perdemos nossa primeira gravidez, ao acordar, me abraçou e sorriu. Outra característica de seu caráter é acreditar e lutar pelo que é justo, insistindo que tudo tem que ser melhor. Por isso é que “eu só aceito a condição de ter você só para mim”. Te amo!

À minha filhinha **Antonella F. N. Dela Vale**, meu coração. Depois de ti, virei chorão. Sua presença carinhosa e alegre mudou tudo em mim, até o sono. Trouxe a possibilidade do sorrir a qualquer momento, do inesperado, do incerto, mas, ao mesmo tempo, do sublime, do mágico, do divino. Peço desculpas pela minha ausência, e às vezes impaciência, sempre justificando: “o papai vai estudar”. A presença da Antonella ressignificou o sentido de um abraço, de um estar perto, me ensinando o verdadeiro e real valor das coisas, o valor das pequenas coisas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES- Brasil.

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar as características sociais que interferiram no processo de desenvolvimento do Barroco europeu e, posteriormente, no Barroco que se desenvolveu no período colonial brasileiro, entendendo que o Barroco, nesse dois lugares, não se constituiu apenas como um modelo artístico, como um mero estilo, mas sim que foi fruto da experiência mais profunda da vida social, fruto da formação e da instrução que essas sociedades forneceram aos seus homens, de formas distintas, não só no tempo e no espaço, como também no seu significado, com características próprias e genuínas. Utilizamos, para tal, imagens que nos ajudam a interpretar a vida e a sociedade desse período histórico, em especial dos artistas Caravaggio e Aleijadinho.

Palavras-Chave: Arte Barroca, Barroco Europeu, Barroco Brasileiro, História, Educação.

Abstract: This study aims to present the social characteristics that interfered with the development process of European Baroque and later in the Baroque that has developed in the Brazilian colonial period, understanding that the Baroque, in this two places, was not constituted only as an artistic model, as a mere style, but that was the result of the deepest experience of social life, the result of training and education that these societies provided to their men, in different ways, not only in time and space, but also in its meaning, with proper and genuine characteristics. We used to such images that help us interpret the life and society of that historical period, especially of Caravaggio and Aleijadinho artists.

Keywords: Baroque Art, European Baroque, Brazilian Baroque, History, Education

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
Parte I – A Experiência Barroca Europeia	
1 Características Artísticas do Barroco.....	17
2 A Elipse Barroca	30
3 Barroco como Época e como Crise.....	38
4 Aspectos da Religiosidade Barroca	51
5 A Arte e o Artista Barroco: o caso Caravaggio.....	64
Parte II – A Experiência Barroca no Brasil Colônia	
1 Aspectos da Sociedade Colonial Brasileira	80
2 Aspectos da Sociedade na Região das Minas	92
3 Características Artísticas do Barroco Brasileiro	103
4 O Universo da Arte na Região das Minas: O caso Aleijadinho	116
Considerações Finais	133
BIBLIOGRAFIA	135
ANEXO – IMAGENS.....	145

A verdade é que todo pintor, ao fim e ao cabo, só dá aquilo que o mundo lhe pede, mostrando, dentro desses limites, a sua maior ou menor capacidade de resistência.

(LONGHI, 2012, p. 61)

Apresentação

Este trabalho se propõe a analisar a relação que existe entre a arte barroca, as características sociais que influenciaram seu desenvolvimento e o seu conseqüente processo de formação social. Faremos esse percurso para tentar demonstrar que o Barroco não é apenas mais um estilo artístico, mas sim um período histórico (MARAVALL, 2009, p. 41), com características próprias, com condições histórico-sociais próprias, que geraram uma arte absolutamente articulada às questões sociais de seu tempo. Arte e sociedade que acabam por ajudar a formar o caráter e o entendimento do mundo pelos homens que a vivenciaram. Assim, arte, história e educação, são elementos que nos ajudam a pensar a experiência estética, social e histórica proporcionada pelo Barroco.

O Barroco aqui será investigado em duas vertentes: a primeira é o desenvolvimento do Barroco na Europa, diferenciando-se do Renascimento, revelando uma experiência social e estética nova. Do ponto de vista do Barroco europeu utilizaremos sobretudo a experiência barroca em Roma (WÖLFFLIN, 2005, p. 34), por entender que nessa cidade o barroco encontrou espaço e condição para se desenvolver de forma mais impactante e profunda do que em outras regiões europeias, tendo como marcos temporais a segunda metade do século XVI e o século XVII.

A segunda vertente que analisaremos é o desenvolvimento que o Barroco teve no período colonial brasileiro. Tentaremos identificar como o Barroco surge em terras brasileiras e como encontra terreno fértil para se desenvolver. Também aqui buscaremos propor o Barroco não somente como um estilo artístico, mas como uma forma de interpretar a busca de uma sociedade por uma maneira de se expressar, revelando sua forma de vida e pensamento. Do ponto de vista do Barroco brasileiro, tentaremos abordar elementos gerais do seu desenvolvimento em terras coloniais, mas tomaremos a experiência gerada na região das minas (atual interior do Estado de Minas Gerais, também conhecida como “cidades históricas”), por entender que essa região, com suas características e condições históricas próprias, gerou uma arte barroca e uma sociedade também própria e peculiar (MACHADO, 2010, p.142). Aqui nosso marco temporal será, em especial, o século XVIII.

O Barroco na Europa nasce buscando se diferenciar da experiência renascentista, mais centrada no intelecto, optando por uma nova forma de expressão, mais emocional e imaginativa (SEVCENKO, 1998, p. 59-60), pois já se encontra em um momento histórico próprio e diferente. No Brasil colonial não existia, naquele momento histórico, um modelo estético anterior, porém o Barroco aqui não nasce do nada, ou naturalmente, mas sim influenciado, ou informado, inspirado, pela experiência e pelo modelo europeu. Para Machado (2010, p. 101-103) foram as “linhas mestras” do Barroco europeu que, inegavelmente, tiveram “o papel de inspirador e modelo do nosso”. O Barroco desenvolvido em terras brasileiras e, mais especificamente, na região das minas, terá como modelo e inspiração o Barroco europeu, mas se modificará tendo em vista as diferenças sociais, políticas, religiosas e econômicas e o gênio dos artistas coloniais.

Nosso olhar para o passado, para a História, segue, em alguma medida, as linhas propostas pela História Cultural (CHARTIER, 1990, p. 16), que estabelece como uma das suas principais funções identificar e interpretar o modo como em diferentes lugares e épocas uma determinada realidade social é construída, pensada e vivida pelos seus homens. Os homens, em seu tempo, ao lidarem com condicionamentos físicos, sociais e históricos, buscam construir uma interpretação, um sentido, para suas vidas e seus mundos, cabendo ao historiador tentar decifrar e entender as estratégias (CHARTIER, 1990, p. 17), os meios, dessa construção social e histórica. Nesse sentido, buscaremos entender como a arte, denominada barroca, é parte de uma sociedade e uma época também barrocas, mesmo que de forma particular, entre a experiência europeia e a experiência colonial brasileira.

A forma como entendemos a presença da educação nesse trabalho está atrelada à ideia de cultura, pois cultura aqui será entendida como a *forma de ser*, que compreende a forma de vida e de pensar de um povo, seus desejos e realizações e, principalmente, suas práticas, as dos indivíduos e as que se realizam em grupo, vinculadas a uma terra em um determinado momento histórico (PAIVA, s/d, p.4). Nesse contexto, educação é a forma como apreendemos, como absorvemos, entendemos e interiorizamos essa *forma de ser*. Nas palavras do autor Paiva:

Assumo a *educação* como um processo *subjetivo*, o próprio *eu* se desdobrando ao contato com o outro, cada experiência sua modificando sua última *forma*. É o que chamo de aprendizagem. Definindo: educação é a aprendizagem da forma de ser compartilhada pelos eus. (PAIVA, s/d, p. 10).

Nesse sentido, a educação passa pela percepção subjetiva do indivíduo em contato com sua comunidade, incorporando, negando e reagindo às experiências proporcionadas pela vida em sociedade e, conseqüentemente, apreendendo a forma de ser dessa sociedade. Porém essas experiências inevitavelmente passam pelas práticas sociais, o que se compartilha, o que se apreende, se dá através da prática social, do exercício social diário.

Uma dessas práticas sociais, que nos ajuda a entender a forma de ser de uma sociedade, é a arte. A arte é prática social, pois produzida, realizada e significada pela sociedade que a cria, e, utilizada como fonte histórica, ajuda-nos a entender como essa sociedade se organizava e construía sua forma de ser. Tomemos um exemplo bastante simples: um artesão produz uma imagem de um santo. Essa imagem é colocada no altar de uma igreja. Os fiéis vão até essa igreja e rezam para essa imagem. Essa pequena descrição é um exemplo de prática, pois foi a sociedade, com sua forma de fé, que solicitou a produção da imagem, o artista utilizando todo o material e técnicas disponíveis, junto a toda sua personalidade e habilidade, produz um objeto que passa a ser utilizado como símbolo religioso, extrapolando sua existência física, pois aos olhos do fiel não é só uma imagem, é a possibilidade do contato com o mágico, com o sobrenatural. Tudo isso feito em sociedade, tudo isso revelando a forma de ser de uma sociedade. Nesse sentido, quando uma pessoa na Roma do século XVII, ou mesmo durante o período colonial brasileiro, entra em uma igreja e reza na frente de uma santa, estamos diante de uma prática social, orientada e significada socialmente, em determinado lugar e em um período histórico, permitindo ao homem que reza apreender sobre a sociedade em que vive e, nesse sentido, ele está se formando, se instruindo, se educando.

Nesse trabalho, porém, não utilizaremos todas as possibilidades que a arte pode nos oferecer como forma de interpretação das experiências barrocas que aqui serão utilizadas. Optamos por fazer uma escolha, um recorte, utilizando as artes plásticas, mais precisamente, a escultura, a pintura e alguns elementos

da arquitetura como meios de entender a forma de ser do Barroco europeu e do Brasil colonial. Essa escolha se dá por uma afinidade maior com esse tipo de material artístico, na medida que já trabalhamos e estudamos em maior grau tais práticas artísticas, como também, na medida em que procuramos articular a arte com elementos da sociedade que a gerou, as artes plásticas se apresentaram com mais possibilidades de serem trabalhadas tendo em vista as condições e os prazos que esse processo de doutoramento se encontrava, um dos motivos pelo qual optamos por não utilizar ou investigar um escritor específico ou abordar a literatura em geral, entendendo que esse campo necessitaria de condições que não estavam disponíveis nesse momento. No que se refere, mais especificamente, ao campo da música, outro fator se impunha: a falta de habilidade para se entender a música “por dentro”, na medida de nossa menor familiaridade com a mesma.

Outro fator também importante – recorrentemente observado em nossa experiência como professor na utilização das artes plásticas como fonte para análise do Barroco – foi a precariedade com que esse tema é tratado nos materiais e livros didáticos disponíveis, nos quais o Barroco entra como apêndice, como curiosidade ou mesmo deslocado da discussão histórica, quase como uma mera decoração. Assim, nossa pesquisa pretende demonstrar que existe mais a se falar do Barroco, que o Barroco e sua arte devem figurar, tendo em vista sua importância, como parte fundamental do entendimento da história europeia e brasileira.

Com relação ao uso da arte, utilizaremos alguns conceitos desenvolvidos por Adorno (2011), possibilitando-nos um entendimento maior sobre a relação entre obra, artista e sociedade, considerando como verdadeira arte aquela que de alguma forma acaba por questionar o mundo em que foi gerada (ADORNO, 2011, p. 16-21), o estado das coisas do tempo em que foi produzida, negando o uso que se faz modernamente da arte como algo a ser degustado, valorizando o fato de a arte ser uma “finalidade sem fim”, possuindo autonomia, e autonomia que nos ajuda a pensar a sociedade que a produziu e, em alguma medida, a nossa sociedade que investiga o passado. A forma como conseguimos pensar e criticar a sociedade que gerou a produção artística é possível pois mesmo a arte sendo pensada e produzida visando a um comércio, a uma encomenda, ela

ainda assim carrega as técnicas disponíveis em seu tempo histórico, acaba carregando consigo elementos que nos ajudam a refletir sobre a sociedade que a produziu. Nesse sentido, podemos tomar a arte como uma espécie de testemunho histórico, como fonte, pois contém o que Adorno chamou de “conteúdo histórico sedimentado” (2011, p. 217). Importante lembrar que a arte finalizada/acabada não é só resultado da razão, da empiria ou da vontade do artista, mas sim que possui em sua estrutura o imponderável, o involuntário, algo que escapa ao artista, na medida que a arte o desafia, o provoca (ADORNO, 2011, p. 74), resultando em algo por vezes inesperado, não planejado, mas que nos ajuda a entender a obra e o universo social que a gerou.

Dois outros elementos sobre o entendimento e o uso da arte ainda são importantes de serem considerados: o primeiro diz respeito ao fato de que “uma obra de arte é a inimiga mortal da outra” (ADORNO, 2011, p.319) e isso podemos considerar por vários motivos como competição por espaço e reconhecimento social, diferenças entre estilos e escolas artísticas. Mas nesse trabalho, em especial, utilizaremos no sentido de que cada obra de arte é única, que a obra busca se afirmar como única, insubstituível, por isso podemos entender que a obra de arte acaba por negar tudo ao seu redor, só não negando a si mesma. O segundo elemento e, para nós, o mais decisivo, é que a obra de arte sempre se apresenta como um grande enigma (ADORNO, 2011, p.188), pois a obra de arte, que verdadeiramente permite a crítica social de seu tempo, só é possível de ser verdadeiramente compreendida se tiver resolvido seu enigma, pois arte exige reflexão, não se revela imediatamente, instantaneamente, mas só com profunda observação, contemplação e conhecimento. Porém, resolver o enigma e buscar encontrar o que escapa, o imponderável, o que é racional e o que é irracional, é questionar a obra, o artista, o período histórico, e também nos questionar, é buscar ao máximo a potência gerada pela obra de arte, sua verdade. E mesmo quando consideramos que estamos chegando perto de uma solução, a obra de arte se volta contra nós, nos perturba novamente, nos questiona novamente, pois é enigma.

Parte I – A Experiência Barroca Europeia

1 Características Artísticas do Barroco

Atualmente muito já se tem escrito ou pensado sobre o Barroco, seja pela notoriedade de alguns de seus artistas, seja pela busca de informações sobre seu período histórico, seja por esse tema “barroco” ter ganhado mais espaço na mídia e na academia. Verdade é que o Barroco como estilo artístico ou período histórico já não causa mais tanto espanto ou estranheza. Nem por isso as possibilidades de estudo se esgotaram, principalmente quando buscamos relacionar a arte com a sociedade que a produziu. Do ponto de vista do discurso histórico tudo que era relacionado ao Barroco ficou, após o desenvolvimento da arte neoclássica (fins do XVII até meados do XIX) e do Iluminismo, sendo tratado como uma arte menor ou mesmo como “não arte” e todo um conjunto de relações entre arte e sociedade, entre arte e cultura, acabou ficando em segundo plano. O Barroco não era mais uma forma de pensar as relações humanas em um determinado período. Esse quadro começa a ter uma outra configuração quando Heinrich Wölfflin publica em 1888 “Renascimento e Barroco”¹, texto dos mais importantes para a retomada do Barroco como algo valoroso e como expressão de uma cultura, de um período. Fato que faz com que tomemos esse texto como base para a nossa busca por tentar elencar os principais elementos e características que compõem tal expressão artística.

Existem muitas possibilidades e uma grande controvérsia com relação ao surgimento da palavra barroco, mas a mais utilizada pelos estudiosos indica que seja uma palavra de origem francesa (*barrueco*) sugerindo algo irregular ou imperfeito, como “uma pérola imperfeita”, exagerado, extravagante, ridículo (TRIADÓ, 1991, p. 3-4), bizarro, raro, monstruoso, elevado ao excesso, absurdo (WÖLFFLIN, 2005, p. 34-35) ou ainda como algo desigual, sem proporções

¹ Mesmo existindo críticas a essa produção de Wölfflin, mesmo sabendo que a maior parte dos argumentos desse autor no texto “Renascimento e Barroco” relacionam-se com a arquitetura, essa obra ainda acaba por balizar um conjunto muito grande de autores europeus e brasileiros, motivo pelo qual tomamos tal obra como princípio norteador da busca pelas caracterizações do Barroco.

definidas, como feio (MACHADO, 2010, p. 29). A terminologia “Barroco” ficou, independente do adjetivo apresentado, como sendo algo negativo, algo com força, mas sem se constituir em um estilo efetivo e que tenha gerado heranças significativas. Isso se deve em parte pelo Barroco ter surgido entre o Renascimento e o Neoclassicismo, estilos e épocas que tinham na ciência, no homem e na civilização, pilares para a construção da sociedade. O belo (como ideal, como forma), o perfeito, as dimensões equilibradas, não faziam parte das intenções dos artistas barrocos, não tinham lugar definido na sociedade a que deu origem o Barroco, nunca foram as inspirações que moveriam homens como Caravaggio, Rubens, Barromini, Bernini etc.

Entre as dificuldades que temos ao estudar o Barroco, existe a busca por delimitar tanto o seu espaço como o seu período histórico, ou seja, qual é a época barroca? Wölfflin reconhece essa dificuldade e apresenta uma datação bastante arriscada, considerando o Barroco como o período que vai do fim da Renascença até meados do século XVIII (2005, p. 26).² Nossa dificuldade nessa datação não é o entendimento que o Barroco se dá com o fim do Renascimento, mas sim no fato de Wölfflin considerar que em 1520 (ano da morte de Rafael) já estava estabelecido um conjunto grande de características típicas do Barroco. Nesse sentido, um conjunto grande de obras de artistas como Rafael, Michelangelo, Bramante, seriam produções barrocas e não renascentistas. Com relação ao fim do Barroco, entendemos que essa data também se confunde com o surgimento do Neoclassicismo e mais, fica difícil a distinção entre Barroco e o Rococó. É evidente que um estilo artístico, um período, uma época, não podem ser datados friamente, impositivamente, cabendo lembrar que toda datação é uma arbitrariedade posterior aos eventos narrados, mas que acaba sendo necessária para a discussão do passado. Assim, buscamos uma datação menos conflituosa e menos arriscada tendo em vista nossas pretensões: o Barroco europeu aqui será entendido como o período que vai do fim da Renascença, segunda metade do XVI, até fins do século XVII.

² O autor Triadó estabelece uma datação um pouco diferente, entendendo o Barroco como o período do decorrer do XVII a meados do XVIII (1991, p. 5). Tal datação também nos parece arriscada pois deixaria de fora do Barroco um artista como Caravaggio.

No que se refere à questão espacial do Barroco, identificamos que vários países acabaram sendo influenciados por esse estilo, tais como: Alemanha, Holanda, Inglaterra, França, Espanha e Portugal (TRIADÓ, 1991, p. 7-8), mas para a busca conceitual utilizaremos apenas a experiência italiana e, em maior quantidade, a romana, pois essa acabou acolhendo um conjunto muito grande de artistas, e foi onde o Barroco, seja na pintura, na escultura, na arquitetura ou no campo das ideias, acabou por marcar de forma profunda a vida e a imagem da cidade. Pautamos essa nossa escolha por concordância com Wölfflin:

Em todo caso, por sua origem mesma, os romanos mostraram mais disposição para aquela grandiosidade e imponência pesada que é própria do Barroco. (WÖLFFLIN, 2005, p. 34).

O Barroco surge, portanto, da dissolução do Renascimento, modificando não só as características artísticas e estilísticas como, também, toda a sociedade da época. Normalmente, quando há uma sucessão de estilo ou de época, o novo acaba por herdar um conjunto grande de influências de seu antecessor. Tal relação não é tão evidente entre o Renascimento e o Barroco. De uma arte renascentista severa, regular, equilibrada, passamos para uma arte mais livre e ousada. O Renascimento não se transformou em algo decadente, sem lugar ou diálogo, foi logo substituído pelo Barroco e “*toda inovação é um sintoma do emergente estilo Barroco*”. (WÖLFFLIN, 2005, p. 27-28). O Barroco, diferentemente do Renascimento, busca mais contrastes plásticos, novos ou outros efeitos de luz e sombra. Diferentemente do Renascimento, o Barroco é um estilo que surge como expressão diversa, não há necessariamente uma uniformidade e, ao seguir novos caminhos, não se baseia em teoria, em princípios definidos. A linguagem do Renascimento é convertida a um “*dialeto selvagem*”, levando suas expressões a um “*extremo incontável*”, com linguagem própria, construindo soluções estéticas e formais novas (TRIADÓ, 1991, p. 4), porém sem ser constituída de uma única vertente, uma única visão possível, uma única regra.

O Renascimento buscava uma arte, uma construção de um mundo em que tudo é mais linear, em que tudo é mais delimitado e com nitidez. Já no Barroco, tudo é fluido, tudo é mais tenso, seus traços e contornos são imprecisos, incertos, parece existir sempre algo inacabado, um movimento

incontrolável, algo escondido ou por revelar-se. (WÖLFFLIN, 2005, p. 41) O jogo de luz e sombra apresentado pelas obras barrocas propõe um outro movimento, fazendo, diferentemente do Renascimento, com que suas linhas, nem sempre iluminadas, não sejam mais guias seguros para a interpretação, fazendo o olhar ir sempre para mais longe em um espaço cada vez mais indefinido e profundo. Não só os contornos e as linhas acabam sendo indefinidos, como todo um conjunto de elementos e objetos acabam por apresentar-se sem clareza, em certo sentido velados, como que necessitassem de uma segunda visualização, uma segunda contemplação. (WÖLFFLIN, 2005, p. 44).

Essa relação é possível ser percebida se observarmos primeiramente o quadro "*Ressurreição de Cristo*" (1499-1502) de Rafael (Figura 1), em que a ressurreição é apresentada como uma cena divina: tudo está no seu devido lugar, as cores são bastantes precisas, tudo está organizado de forma que o quadro fique equilibrado, moderado e nítido. Não há dúvidas do que se passa e o observador logo reconhece a cena proposta. Os personagens da frente estão dispostos em numeração idêntica de cada lado da cena, com Jesus acima, subindo aos céus, o qual, por sua vez, é acompanhado por dois anjos, um em cada lado, proporcionando assim a ideia de beleza, de paz e harmonia. Por outro lado, ao observarmos o quadro "*Queda dos Condenados ao Inferno*" (1620) de Rubens³ (Figura 2), a ideia de equilíbrio, nitidez, já não faz parte das preocupações do artista, ao contrário, tudo é mais desorganizado, tudo é mais incerto. Para definirmos o que se passa, precisamos de um olhar extremamente atento, a luz ilumina não para esclarecer a cena, mas para torná-la ainda mais impactante, ainda mais intensa e indefinida. Há uma força incontrolável, que deixa o quadro sem o equilíbrio anteriormente buscado pelos renascentistas.

O Renascimento acabou constituindo um modelo de arte em que equilíbrio e perfeição eram buscados tentando-se criar uma espécie de beleza tranquilizadora, libertadora, em que ao se entrar em contato com uma de suas obras, ao contemplá-las, saber-se-ia logo onde se estava, como os elementos e

³ Para o autor Triadó (1991, p.7) nessa obra de Rubens, encontramos um conjunto bastante considerável de características do Barroco: linhas curvas, composição em diagonal, interação de todos os elementos, composição escura e profunda.

as coisas se comportariam, estabelecia-se um protocolo acolhedor em que o homem era o principal convidado e este deveria sentir-se bem, “nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação...” o afetaria (WÖLFFLIN, 2005, p. 41). O Barroco colocou-se do lado oposto: tudo é sentimento, tudo é perturbador, tudo é movimento constante e nem sempre uniforme, busca-se um outro efeito. O que se busca não é uma experiência que acalme, mas sim que provoque, que excite, que embriague, que perturbe, que faça sentir de uma outra e distinta forma. Se o Renascimento era mais “lento e duradouro” o Barroco é emocional e desconcertante. Para Wölfflin:

O Barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso, mas em breve nos abandona, deixando-nos uma espécie de náusea. Ele não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não os sentimentos remidos, mas arrastados para a tensão de um estilo apaixonado. (WÖLFFLIN, 2005, p. 48)

Há também uma preocupação nas obras barrocas com a teatralidade. Como tudo é pensado para gerar emoção, para excitar os sentidos e as emoções, as obras revelam-se em cenas dramáticas, em que o observador passa a ter uma outra função, passa a ocupar um lugar distinto, não mais como um mero espectador do resultado artístico, mas como parte viva da cena que se desenrola à sua frente, passa a ser parte da obra, passa a viver junto o drama e a dor dos personagens. Trata-se sempre de algum tipo de representação. Triadó (1991, p.42) também chama atenção para o fato de que no Barroco, quase que invariavelmente, suas obras são produzidas e pensadas em conjunto, sendo necessário pensar a pintura, a escultura e a arquitetura como um conjunto em que tudo deve ser agregado. Nesse sentido, um quadro é pensado exatamente para uma determinada parede, uma escultura pode perder seu sentido se retirada do lugar de origem, uma construção arquitetônica deve ser interpretada pensando o seu entorno, um artefato de procissão perde o seu sentido em um museu.

Um exemplo claro da organização arquitetônica e da teatralidade barroca é o altar da Igreja de Santo André do Quirinal em Roma (1658-1670) desenvolvida por Bernini (Figura 3). Nessa obra é possível perceber como Bernini relaciona os elementos da pintura, escultura e arquitetura, construindo

uma obra impactante. A representação começa com um quadro do martírio de Santo André⁴, com a cruz em forma de “X”, em seguida, após seu sacrifício, sua alma é conduzida por anjos, sugerindo uma sensação de separação entre o mundo dos homens e o mundo do sagrado, proporcionado pelas formas da arquitetura da igreja, e por fim, a alma do santo acaba sendo conduzida de forma gloriosa aos céus em uma escultura suspensa acima das colunas e do altar. Para Triadó (1991, p. 9) com a junção de diversos elementos artísticos “*a mensagem é assim enfatizada a partir das formas plásticas. Ao entrar na igreja, o espectador é atraído para o altar principal, que recebe luz de uma fonte invisível*”, promovendo um grande efeito teatral. É como se participássemos, junto com o santo, de seu martírio e ascensão.

Do ponto de vista arquitetônico, o Renascimento, ao buscar a beleza perfeita, pensava em “*um sistema de partes grandes e pequenas*” (WÖLFFLIN, 2005, p. 53), permitindo assim a pequena parte preparar o olhar e o entendimento para a parte maior, diferentemente do que é possível vislumbrar na experiência e na proposta barroca, em que tudo passa a ter uma outra organização, tudo passa a ter dramaticidade, passa a ser nauseante, passa a comover o contemplador, passa a despertar novos sentimentos e sensações. O teto da Capela Sistina (1508-1512) desenvolvido por Michelangelo (figura 4) é um exemplo claro da proposta renascentista. O ideal de beleza equilibrado e harmônico está presente, já que tudo possui uma organização e uma simetria impecável, os fatos narrados respeitam fielmente a ordem da narração bíblica, partindo-se da criação do mundo, do sol, da lua, tendo a criação de Adão ao centro, passando pelo pecado original e expulsão do paraíso, terminando nas passagens com Noé. Assim, uma cena leva à outra, uma narrativa se liga a próxima, buscando um sentido claro e nítido, de parte em parte para a composição do teto. Como o Barroco não possui um único modelo definido, citaremos duas propostas que contrastam com o Renascimento. A primeira proposta é o exemplo do teto da Galeria Farnese (1597-1599), encomendado pela família Barberini (figura 5). O tema principal do teto é o amor, mas esse se

⁴ Na composição do altar principal da Igreja de Santo André do Quirinal, o quadro com o martírio do Santo é de Guillaume Courtois de 1670.

dá com cenas distintas, oriundas de diversas referências míticas e literárias, diversificando, assim, a forma como o amor é aqui narrado. O teto até tem um quadro central dedicado ao “Triunfo de Baco e Ariadne”, mas não há necessariamente uma narrativa completa, como na Capela Sistina. A forma como o teto da Galeria Farnese é desenvolvida não fica claro à primeira vista, fazendo o espectador procurar por mais informação, necessitando maior interpretação.

O teto da Igreja de Jesus em Roma, intitulado “O Culto do Santo Nome de Jesus” (1670-1683) de Giovanni Batista Gaulli (Figura 6), é um outro exemplo de proposta do Barroco que acaba apresentando uma profunda distinção com a experiência renascentista. Se no teto da Capela Sistina há um equilíbrio e uma narrativa ordenada, o teto da Igreja de Jesus é pura teatralidade e emoção. Esse tipo de proposta é nomeado de “tetos que se abrem para o céu”, pois rompe-se com os limites da arquitetura, passando a sensação de que o espectador também está flutuando⁵, subindo em direção aos céus, a Deus. O teto da Igreja de Jesus utiliza-se, além da pintura, de elementos decorativos em esculturas de gesso, o que torna a cena ainda mais dramática. Parece que tudo está rodando, é preciso girar para entender o que está se passando no teto, fazendo o espectador participar da cena, mas como gira, o torna embriagado, deixa-o inquieto, não há tranquilidade, há movimento, emoção, conversão, espiritualidade⁶.

Para a proposta barroca, explorar o monumental passa a ser uma obsessão, como forma de buscar exaltar poder e glória⁷. De partes pequenas

⁵ Imaginemos o que isso pode causar a um fiel, em uma missa, durante a consagração, ou vendo a fumaça do incenso subindo, atingindo a pintura do teto.

⁶ Para o autor Triadó (1991, p. 13) esse tipo de construção artística nas igrejas do período possui uma relação profunda com a Contrarreforma, da qual trataremos mais adiante no desenvolvimento do trabalho. Para Triadó: “*A Contra Reforma propiciou a decoração de um espaço litúrgico, em que a celebração da Eucaristia, a Palavra e a Oração se faziam essenciais... Contudo, a persuasão através da arte foi-se firmando. A integração das artes num ilusionismo ótico barroco ocupa o espaço, transformando-o em algo imaterial, intangível e infinito, isto é espiritual.*”.

⁷ Essa relação entre poder e glória será melhor explorada quando tratarmos da presença da Igreja e a Contrarreforma.

que caminham e levam para uma maior, típicas do renascimento, o Barroco diferentemente, busca uma unidade colossal, como “corpos de uma peça só”. (WÖLFFLIN, 2005, p. 48-49). Vejamos o exemplo explorado por Wölfflin, comparando um desenho de balaustrada de Rafael (considerando-a como exemplo renascentista) e uma balaustrada de Michelangelo (considerando-a como barroca):

Assim a divisão ternária da arquitrave se reduz a uma divisão binária; no perfil das cornijas os múltiplos elementos pequenos são substituídos por linhas, pouco numerosas, mas significativas; a balaustrada, que antes se compunha de dois elementos iguais (figura a) torna-se um corpo homogêneo (figura b). (WÖLFFLIN, 2005, p. 49)

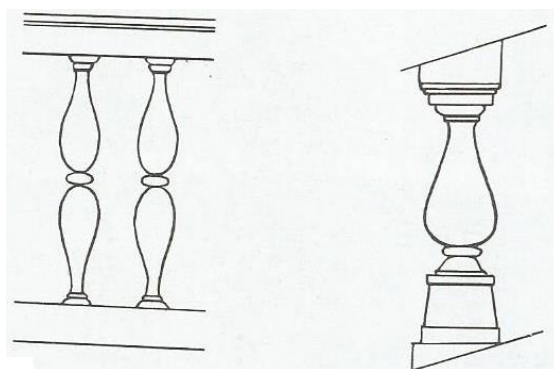


Figura A

Figura B

A balaustrada não é mais utilizada para propor leveza, elegância ou ordem, ela é agora pesada, imponente, ou no termo escolhido por Wölfflin, monumental. A balaustrada de Michelangelo, no que é possível encontrar, foi principalmente utilizada em escadas, possuindo cortes transversais em sua parte superior e inferior, dando mais movimento e peso para a peça. Outro exemplo desse elemento monumental são as fachadas dos prédios. Nas fachadas, para se diferenciar dos exemplos renascentistas, equilibradas e harmônicas, as fachadas barrocas buscam não repetir os elementos ornamentais, mas sim distribuí-los de forma desigual e ou proporcionando movimento. Tomemos os exemplos: a fachada da Basílica de São Pedro (1614) em Roma (Figura 7) é um exemplo renascentista em que tudo possui um equivalente, que busca a elegância que traz organização e paz, proporcionando confiança e a ideia de que

uma parte leva a outra.⁸Já as construções das fachadas de expressão barroca tomam outros caminhos, pois vão buscar uma movimentação distinta e desigual de suas partes. No Palácio Chigi, (1562-1580) que teve o início de suas obras sob o comando de Giacomo Della Porta, e que foi finalizado por Carlo Maderno (Figura 8), há um exemplo do que Wölfflin (2005, p.74) chamou de “aceleração dos movimentos das linhas”. Para buscar um movimento distinto e impactante, essa obra modifica os espaços entre as janelas nos diferentes andares, dando a sensação de que as janelas se movimentam rapidamente para o centro do prédio. É como se a fachada estivesse movimentando-se, mas não buscando uma organização e sim que irá se acumular, amontoar, se chocar ao centro do prédio, proporcionando um novo movimento ao edifício, perdendo a leveza e a organização. Outro exemplo possível de ser elencado entre as propostas de fachadas barrocas são os edifícios que buscam linhas ondulares, como são os casos da fachada da igreja de São Carlino das Quatro Fontes (1664-1667) de Francesco Barromini (Figura 9) e do Palácio dos Dessins (1670-1672) em Turim, do arquiteto Guarino Guarini (Figura 10), onde com a utilização de artifícios côncavos e convexos nas partes das fachadas produzem-se efeitos de ondas.

A utilização da característica monumental se dá de forma bastante presente em todas as manifestações artísticas barrocas. Na pintura, ela será utilizada tanto na busca por uma temática mitológica e poética, como no caso das obras de Poussin⁹, quanto na busca por cenas extremamente comoventes, exuberantes e alegóricas, como é o caso da obra “A Glória do Nome de Jesus” (Figura 6) executada por Giovanni Battista Gaulli na Igreja de Jesus. Na escultura, o exemplo mais clássico são as obras de Bernini, em especial o “Êxtase de Santa Tereza”¹⁰ (1645-1652) (Figura 11).

⁸ Gostaríamos de salientar que estamos cientes da interpretação do autor Wölfflin sobre a fachada da Basílica de São Pedro, em que considera um conjunto grande de seus elementos como representantes já da expressão barroca e não renascentista.

⁹ Um exemplo é a obra “A Inspiração do Poeta” (1630-1633) em que Poussin constrói sua tela buscando apresentar seus personagens também de forma teatral e poética.

¹⁰ Nessa obra, Bernini não propõe apenas movimento e sentimento em todo instante. O movimento das roupas torna o drama da personagem ainda maior. O monumental está nesse movimento das roupas, dando a sensação de levitação e que o mármore virou carne, em uma cena de extrema dramaticidade.

Tendo em vista obras tão emblemáticas, Wölfflin (2005, p. 53-54-63) vai observar que “o Barroco só cria obras grandes”, buscando a todo custo utilizar-se de elementos que não os caracterizassem com o que existia até então, e é assim e nesse sentido, que pensamos o Barroco como uma arte com características novas, com novos elementos, com uma nova proposta, procurando o “avassalador, aplastante”. A dureza das formas e suas arestas são modificadas por ondulações, círculos, são “amolecidas”, ângulos recebem arredondamentos, evitando, sempre que possível o ângulo reto. Nas palavras de Wölfflin:

À obra de arte da Renascença, de aparência frágil, de matéria quebradiça em arestas agudas e ângulos duros, opõe-se o estilo barroco, caracterizado por intumescências e ondulações” (WÖLFFLIN, 2005, p. 53).

O Barroco passa a propor espaços e composições irregulares, inacabadas, ou mesmo absurdas, como um véu que não deixa ver inteiramente onde tudo vai acabar ou como de fato as coisas são, com sentimentos voltados para o infinito. A forma se dissolve entrando em seu lugar a luz. Luz como forma de dar sentimento ao ambiente, como forma de captar a atmosfera, ampliando e intensificando a teatralidade das cenas e a reação e sentimentos dos personagens (TRIADÓ, 1991, p. 69-70). Luz que não necessariamente ilumina, mas que esconde, que revela aos poucos, que torna tudo inusitado, sombrio e místico. A luz é usada, não para iluminar o homem, mas para comovê-lo, para o sentimento fluir, para confundi-lo. Entendendo que o Barroco busca um intenso apelo sentimental, Wölfflin considera:

O propósito não é mais buscar uma proporção cúbica determinada, uma relação benfazeja entre a altura, a largura e a profundidade... pensa em primeiro lugar nos efeitos da iluminação: de uma obscuridade insondável, a magia da luz que se derrama de cima vindo de alturas invisíveis...” (WÖLFFLIN, 2005, p. 79).

A expressão corporal é outro elemento-chave para pensarmos um período artístico. Nesse sentido é que Wölfflin (2005, p. 93-94) defende a ideia de que a sociedade da qual surge o Barroco exigiu de seus homens e artistas uma nova expressão corporal, uma nova forma de lidar com o próprio corpo, construindo um novo ideal. Assim, de um corpo forte, sublime e de aparência tranquila, como

era a forma renascentista de expressar o humano, o Barroco faz o homem sofrer, faz utilizar o seu corpo ao extremo, tudo agora é violência e tensão, tudo é esforço extremo e desmedido. Para Wölfflin,

O ideal não é mais o apaziguamento do ser, mas um estado de excitação. Em toda a parte, se exige um comportamento apaixonado; o que antes era a manifestação simples e leve de uma natureza vitalmente vigorosa deve agora intervir num esforço vigoroso... A emoção exacerbada até o êxtase e o arroubo não pode ser expressa uniformemente em todo o corpo: a emoção irrompe com violência desmedida em certas partes do corpo, enquanto o resto do corpo continua submetido apenas ao peso. Mas o consumo enorme de energia não indica absolutamente uma corporalidade mais vigorosa em geral. Pelo contrário, a ação dos órgãos motores é deficiente, o domínio do corpo pelo espírito é incompleto. (WÖLFFLIN, 2005, p. 93-94).

A obra “Êxtase de Santa Tereza” (1645-1652) (Figura 11) é um dos principais exemplos dessa nova relação corporal. Segundo a tradição, Santa Tereza teria entrado em transe em suas visões, experimentando o amor divino. Bernini vai além e transforma esse amor divino em experiência carnal, fazendo a personagem desmaiar, sofrer numa relação extrema de prazer e dor. É através do anjo, que a golpeia com sua flecha, que se faz com que Tereza sinta essa mistura de sensações, em uma teatralidade extrema, num drama humano profundo, misturando o carnal com o divino, provando uma intensa experiência em quem contempla. Não é só a peça artística que é monumental, mas a experiência humana. A experiência de olhar e de sentir essa obra é monumental, e Bernini o faz através da utilização do corpo humano e de suas vestes, faz o mármore exalar dor e desejo. A pedra vira carne.

Para finalizarmos esse momento de nosso trabalho, consideramos ser necessário ainda explorar as razões que fizeram surgir o Barroco. Inicialmente citamos que o Renascimento foi dissolvido e no seu lugar figurou o Barroco. Afinal, por que surge o Barroco? Primeiramente gostaríamos de lembrar que sempre quando identificamos a passagem de um período histórico para outro, de uma época para uma nova, há um conjunto de questões que a historiografia exige que enfrentemos. Nossa postura aqui é de entender essa passagem como um momento em que o mundo também está em transformação, que a religião (ou religiões) se encontra em conflito, em que a Inquisição está forte e atuante, que o planeta Terra, agora já esférico, precisa ser conhecido. Um momento que

coloca em cheque um conjunto de explicações anteriores, no qual o homem precisa escolher seu caminho e responder ao mundo em que vive. Nesse sentido, não ficaremos presos ao dualismo entre ruptura ou continuidade, mas pensaremos em transformação, em processo civilizatório constante (ELIAS, 1994)¹¹. O Barroco não será, portanto, entendido como uma forma de romper definitivamente com a experiência renascentista, nem tampouco como uma mera continuidade. O Barroco é um momento do desenvolvimento pelo qual passou a Europa e, nesse processo, elementos foram superados e outros continuaram tendo lugar na sociedade. O Barroco, ao propor mudança, diferencia-se do Renascimento sem o negar totalmente. O filho aqui não nega o pai, mas faz diferente. Difere-se no diálogo, na relação com o passado, pensando e respondendo a um mundo diferente, com tensões outras, com interesses outros. Wölfflin (2005, p. 87-88), ao comentar as razões do surgimento do Barroco, nos lembra que os homens, em especial os artistas, não estão desconectados do mundo que vivem, em “*experiências particulares*”. Ao contrário, estão ligados ao que o mundo de seu tempo proporcionou, e que essa nova experiência estética e de vida, que chamamos de Barroco, é passível de ser percebida no conjunto da vida dos homens dessa época. Para Wölfflin:

Vemos nascer o movimento [Barroco] em muitos pontos: aqui e ali a forma antiga se transforma, a mudança repercute e, finalmente nada mais poderá resistir à corrente: nasce o novo estilo (WÖLFFLIN, 2005, p. 87-88).

Wölfflin refuta também a ideia de que o Renascimento dá lugar ao Barroco pelo que chamou de *embotamento* (2005, p. 88), ou seja, as formas e a estética do Renascimento esgotaram seu repertório, ou como que essa experiência cansou e acabou não tendo mais lugar na realidade europeia do século XVII. O *embotamento* não considera como parte integrante do estudo das produções artísticas e dos movimentos da arte o contexto histórico, sendo a mudança algo mecânico. Ao contrário do *embotamento*, Wölfflin “*quer ver na história dos estilos um testemunho das mudanças que ocorreram na existência humana*”. Estilo,

¹¹ Sobre a formação da cultura e das transformações sociais em forma processual e em longo prazo, ver em especial: ELIAS, N. “Capítulo II – A Civilização como Transformação do Comportamento Humano”. In: **O Processo Civilizador**. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

portanto, é expressão de uma época, é a forma como os homens em um determinado tempo constroem formas culturais, constroem suas visões de mundo, buscam interpretar, entender e viver suas realidades, o que torna o *embotamento* uma explicação insuficiente. Na busca por uma explicação mais adequada Wölfflin considera:

Explicar um estilo é integrá-lo na história geral da época, segundo seu modo de expressão, é mostrar que em sua linguagem ele apenas expressa o mesmo que as outras manifestações da época. (WÖLFFLIN, 2005, p. 93).

Nosso objetivo, a partir de agora, é tentar demonstrar como esses elementos apresentados como sendo característicos do estilo ou do período barroco se apresentam em outras manifestações dessa mesma época, mais precisamente, como a sociedade que desenvolveu esse movimento artístico era barroca na forma de pensar e agir. Os próximos momentos desse nosso trabalho vão tentar explorar elementos e partes da sociedade do século XVII para identificar nela a presença barroca. Um ponto de partida para esse nosso esforço já encontramos em Wölfflin, não só por nos instigar a pensar o Barroco como expressão social e de época, mas por entender que na “evolução dos tipos” barrocos há uma grande mudança: do círculo e do quadrado passou-se para uma forma elíptica, dando a entender que essa mudança se dá não só na forma mas também no espírito, não só nos contornos mas na forma de interpretar o mundo. Nas palavras de Wölfflin:

Contudo, eu não tiraria disso nenhuma conclusão se não se pudesse mostrar a mesma transformação em toda parte onde o olhar repousa: na decoração encontra-se em toda a parte a transição do redondo para o oval, do quadrado para o oblongo etc. Em termos psicológicos, abandona-se o sentimento de satisfação e paz em proveito do movimento e do devir. Não se quer o que está acabado, mas o estímulo da tensão. (WÖLFFLIN, 2005, p.106).

2 A Elipse Barroca

Ao anunciarmos que o Barroco também é uma forma de pensar e uma expressão, uma visão de mundo, precisamos buscar identificar nessa sociedade do século XVII outros elementos que nos ajudem a pensar a arte barroca e a sociedade que criou essa expressão artística. Assim torna-se pertinente pensarmos a forma como o período barroco se diferencia do período renascentista do ponto de vista de sua visão cósmica. Para os homens do Renascimento, o planeta Terra era o centro do universo, tendo todos os outros corpos circulando ao seu redor, de forma perfeita, ordenada, eterna, tal qual o ideal de beleza já abordado nesse trabalho. Os corpos celestes (SARDUY, s/d, pg. 37), tais como o sol e a lua, circulavam ao redor da Terra cada um correspondendo a um percurso, também em um círculo perfeito, e de tão perfeito e equilibrado, eternos. Para Sarduy, os renascentistas entendiam:

...o universo é um sistema de orbes concêntricos; cada um tem o seu movimento próprio; o orbe exterior, que impulsiona todos os outros, é o das estrelas; o do Sol e o dos planetas giram em torno do mesmo eixo; a esfera da Lua tem um eixo próprio; ao centro de todo este conjunto móvel, a Terra... O sistema de rotação é tão autônomo como eterno. (SARDUY, s/d, pg. 37).

O Renascimento buscava não só uma beleza equilibrada, mas um universo equilibrado, agradável, ordenado, uma natureza pacífica, passível de ser dominada e entendida pelo homem. Buscava-se em tudo a perfeição, e isso deveria ser percebido pela beleza das formas, dos números e das medidas. Para Sarduy (s/d, p. 38-39), mesmo quando Copérnico altera parcialmente este modelo, colocando o sol no centro do universo e não a Terra, muda-se a visão, o entendimento, mas a lógica cósmica permanece a mesma, ou seja, em torno do sol, os astros e planetas percorrem sempre um caminho circular, perfeito e eterno. É uma grande mudança científica, mas “encontra-se apenas deposto o antigo centro” (s/d, p.38), entendendo essa mudança não como uma “revolução”,

mas uma “reforma”¹². É nesse sentido, que para Sarduy, (s/d, 53) Galileu é quem acaba por formular essa visão renascentista, identificando-o como alguém avesso às anamorfozes, buscando sempre elementos eficazes e numerosos com o “desejo de preencher sistematicamente todos os espaços”.

Um exemplo que nos faz pensar nesse equilíbrio perfeito, nessa busca por preencher os espaços, em que tudo deve ter uma organização métrica, geométrica do espaço, é a obra “São Jorge e o Dragão” (1470) de Paolo Uccello (Figura 12). Nessa obra, vários elementos são utilizados para distribuir o espaço, de forma a tudo equilibrar-se: dragão de um lado, cavaleiro de outro; o espaço em que pisam os personagens é todo quadriculado, tal qual um tabuleiro e, portanto, um espaço determinado; o guerreiro, através do seu movimento com a lança, desfere um único e certo golpe, como se tocasse o lugar certo, nevrálgico; a asa do dragão também segue a mesma lógica, organizando-se em círculos, triângulos e formas perfeitas; a caverna, do lado esquerdo, tem a forma de um triângulo e as nuvens, do lado direito, vários círculos. Há uma busca por organizar de forma profunda o espaço apresentado, entendendo-o como fechado.

Para os homens do Renascimento, o movimento natural dos corpos é o círculo, e não a reta, já que esta caminha para o infinito, restando ao homem renascentista pensar toda a organização cósmica e humana através da formulação geométrica do círculo. Sarduy assim interpreta o pensamento renascentista:

Se todos os corpos cósmicos são móveis por natureza, o seu movimento só pode ser circular. Um corpo que se move em linha reta afasta-se cada vez mais do seu ponto de partida; se um tal movimento fosse natural, poder-se-ia deduzir que, desde o início, esse corpo não estava no seu lugar natural e que, por conseguinte, as partes do Mundo não estavam dispostos numa ordem perfeita... (SARDUY, s/d, pg. 48).

¹² Necessário pensar o impacto das propostas de Giordano Bruno nesse contexto histórico, já que propunha a extensão do universo como infinita, sem lugar definido para nada, sem ponto de referência exato.

Sant'anna (2000, p. 29), ao abordar a visão cósmica do Renascimento, segue uma linha próxima à aqui abordada, entendendo o círculo como forma de pensar a sociedade e o mundo, e considera que:

O quadrado remete para coisas concretas, materiais, enquanto o círculo representa mais a essência, a imaterialidade, o espírito. A superposição do quadrado ao círculo seria a superposição do Céu à Terra... O círculo, por exemplo, é uma forma absolutamente quieta e estável, a oval, é inquieta, parece querer variar a cada instante. (SANT'ANNA, 2000, p. 29).

Para exemplificarmos essa questão da visão renascentista sobre o círculo, ou círculos, como movimento equilibrado, natural e ordenado, podemos tomar a obra "Madona de Foligno" (1512) de Rafael (Figura 13). Primeiramente podemos perceber que todos os espaços dessa obra são recobertos com algum elemento pictórico, não há espaços escuros, vazios, e sim uma ordem perfeita. A ideia de equilíbrio nos parece bastante evidente, tendo no anjo o personagem que une São João Batista e São Francisco, de um lado, com São Jerônimo e um membro da elite italiana do outro, e Maria acima. Maria é apresentada com um grande círculo dourado ao fundo, simbolizando proeminência e sendo carregada por um conjunto de nuvens e anjos também em forma de círculo. Uma obra ordenada, de espaços fechados, com a presença do ideal de beleza renascentista e a busca por um universo cósmico e espiritual também circular. A relação entre céu e terra se dá através de círculos e de forma ordenada.

Outra visão de mundo começará a se desenvolver no decorrer do século XVI buscando uma nova formulação do ordenamento cósmico. Assim, quando Kepler aponta como resultado de suas pesquisas e observações que os astros não fazem ao redor do sol um percurso perfeito, mas, sim, um percurso em forma de elipse, acaba por ajudar a mudar o mundo em que vivia (SARDUY, s/d, p. 57). Ao elipsar os movimentos celestes, e mais, ao propor que cada astro possui um percurso próprio em relação ao sol, Kepler acaba decentralizando o universo, acaba por romper com o ordenamento da vida e da relação do homem com o mundo. As descobertas de Kepler

modificam o suporte científico onde assentava todo o saber da época, fazendo aparecer um ponto de referência novo, em relação ao qual se vai situar, explicitamente ou não, toda a atividade simbólica: algo se descentra, ou melhor dizendo, desdobra o seu centro; presentemente a figura matriz já não é o círculo, de centro único, radiante, luminoso,

paternal, mas a elipse, que opõe a este foco visível um outro foco igualmente ativo, igualmente real, mas obturado, morte, noturno, centro cego, reverso do yang solar germinador: ausente. (SARDUY, s/d, p. 57-58).

O autor Sant'anna (2000, p. 24) salienta a importância que as formas geométricas acabam possuindo em diversos períodos históricos, sendo que cada momento distinto da história privilegia uma forma geométrica, buscando com isso uma forma de representar, de imaginar, de falar sobre suas visões de mundo, sobre como pensam a vida, o cosmos, a realidade, utilizando para isso, entre outras coisas, a arte. Nas palavras do autor:

Os períodos históricos privilegiam certas figuras geométricas como forma de representar sua visão de mundo. Nem sempre essas representações são conscientes. Tornam-se conscientes e visíveis através dos artistas, pensadores, cientistas. Eles captam o abstrato e o materializam, dramatizando uma geometria anímica... ou seja, ajudam a visualizar uma ideologia de época que se configura na arte, na religião, na política e na vida econômica e social" (SANT'ANNA, 2000, p. 20).

De centro perfeito a uma elipse descentralizada. De finito, o universo é agora infinito, possibilitando uma outra forma de pensar. O Barroco vai ser fruto desse desdobramento na forma de pensar, de se considerar as coisas do mundo. O mundo não será mais equilibrado, o homem já não pode ser mais o centro do universo, pois não há um centro definido, e as possibilidades de explicação das coisas do mundo se ampliarão. No Barroco, com a presença do elíptico, há um exagero de energia e de formas que perturbará a lógica perfeita e equilibrada do círculo. Os elementos não ficarão nos seus lugares ideais, os espaços não serão mais preenchidos de forma equilibrada, harmônica, ao contrário, no Barroco tudo vai ter dramaticidade, tudo vai aspirar por paixões desmedidas, tudo será, de certa forma, incontrolável. Para Sant'anna (2000, p.55), o Barroco vai privilegiar a agitação nada simétrica, vai buscar anamorfoses, e no Barroco o "quadrado alucina-se em elipse". Sant'anna assim considera a abordagem barroca:

A perspectiva simétrica renascentista, matematicamente correta, desvirtua-se no Barroco. As proporções tornam-se mais expressionistas, o olho do pintor ou do espectador parece estar às vezes em estado alucinatório. Assim como as colunas da Piazza de San Pietro parecem dançar quando o observador se movimenta, em muitas obras barrocas ocorre um tumulto na superfície lisa, que deixou de ser espelho ou lago plácido para ser reflexo de agitação, sinuosidades e dramas que expõem o interior dos personagens e não

apenas sua tranquila face, muitas vezes angelical, como nos quadros de Da Vinci, Bellini, Rafael, e Botticelli, regulados por invisíveis círculos, quadrados e triângulos que propiciavam a repousante sensação de harmonia. O espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés da objetividade, subjetividade. O espelho se converte em lente. O quadrado já não é, como o queria Da Vinci, um vidro transparente, uma janela sobre o real. (SANT'ANNA, 2000, p. 43).

Um exemplo desse novo olhar proposto pelo Barroco, utilizando a elipse e superando o círculo, é a descrição que o autor Sant'Anna faz sobre as Colunatas de Bernini (1656-1667) na praça São Pedro no Vaticano (Figura 14), vejamos:

Você entra na praça de São Pedro e, no meio, olhando a pavimentação vê o desenho de um círculo de pedras e uma inscrição também circular – *centro del colonato*. Você assume esse centro, esse ponto de partida, entra nele, olha em frente e contempla as colunas que se abrem em semicírculos à sua frente. À primeira vista, você olha esse leque de colunas, mas vê apenas as colunas da primeira fila, as outras estão ocultas atrás das primeiras. É como se você fosse o centro de um círculo perfeito marcado por pilastras. Se você se movimenta e começa a andar, as colunas que estavam ocultas vão saindo de trás umas das outras. O seu movimento de espectador é o movimento delas. Abre-se o leque, ou melhor, abrem-se os leques de mármore. A arquitetura – se era arte estática – começa a mover-se num balé de plenos e vazios, luz e sombra. Então, a pedra dança. Aqui se realiza concretamente uma metáfora que sintetiza a passagem do mundo renascentista para o cosmo barroco. (SANT'ANNA, 2000, p.17-18).

Outros exemplos podem ser utilizados para demonstrar que o Barroco muda o centro das coisas, ou não busca de forma direta um centro perfeito, em que se defina pela busca do equilíbrio, tal qual o Renascimento. Um exercício também interessante, ainda no campo da arquitetura, é compararmos uma cúpula renascentista e uma cúpula barroca. Tomemos assim a cúpula da igreja renascentista de Santa Maria Del Fiori (1296-1436) iniciada pelo arquiteto Brunelleschi e finalizada por Vasari (Figura 15). Sua cúpula possui, independentemente do lugar em que se olha, as mesmas características. Ela é formada por partes iguais com linhas que descem do topo da cúpula para a sua base, e na base possui janelas em círculos também distribuídos de forma igual, ordenada. Tudo é muito preciso, tudo muito harmônico, tudo em seu devido lugar. Agora, tomemos a cúpula da Igreja de Santo Ivo (1642) situada em Roma, construída por Borromini (Figura 16). Há nessa cúpula uma outra proposta,

extremamente dista de Santa Maria Del Fiori, pois não partindo de partes iguais, vai afinando no sentido da base para o topo. E mais, além de afinar, possui um formato elíptico em um movimento em forma de serpente, proporcionando a impressão de que esse movimento não tem fim, uma espiral sem fim, caminhando não para a definição de um espaço, mas para o infinito. Para Triadó (1991, p. 17) Borromini consegue nessa igreja um dos melhores exemplos do que chamou de “movimento de todo o espaço”, considerando que a espiral adiciona um sentido e um efeito “ascensional de grande dinamismo plástico”, integrando o contemplador à obra, sendo esta não só “vista, mas vivida”.

Sarduy (s/d, p-64) ainda sinaliza que um conjunto grande de artistas valer-se-ão dessa elipse como forma de pensar a construção de suas obras, todos distanciando-se do ideal renascentista, propondo uma nova forma de ver o mundo, de olhar para a realidade, de pensar a própria arte. Em Rubens, Sarduy (s/d, p-65) encontra um “duplo centro real”. No quadro “Troca Das Princesas” (1621-1625 - Figura 17), Rubens apresenta um quadro com dois centros importantes: um celestial, outro terreno e principesco. No plano terreno, dois guerreiros, simbolizando os reinos de Espanha e de França, efetuam as trocas das princesas que futuramente, com seus casamentos, tornar-se-ão rainhas desses reinos. Porém, guerreiros e princesas, e um personagem praticamente despercebido, tocam-se e, parecendo darem as mãos, iniciam uma dança festiva e alegre pelo regozijo da ocasião. No plano superior, anjos também dançam de mãos dadas, em movimentos também circulares, como que abençoando, aprovando e ligando-se com o evento abaixo. Cabe lembrar que os reis eram entendidos como os representantes que Deus havia escolhido para governar os homens, portanto possuíam graças e bênçãos especiais. Essa “troca de princesas”, que logo se unirão aos futuros reis, é apresentada como um ato sagrado, em que céu e terra se relacionam, porém, em elipses: os personagens não produzem um círculo exato para a dança, não estão nos seus devidos lugares para dançar, mas sim o fazem de forma natural, começando a qualquer momento, girando para o lado que for, sem rotação precisa, no percurso que for, em um duplo centro. Nota-se também que o espaço não é fechado, já que há personagens abaixo da tela, como se estivessem em um teatro com mais

peças e, na parte superior do quadro, quanto mais a cortina se abrir, mais há por mostrar, mais a cena se desenvolverá.

Velázquez é outro artista - comentado por Sarduy (s/d, p-75-80) - pensando a utilização da elipse como forma de pensar o mundo e a construção de sua obra. Porém, aqui, o que nos importa é perceber que a elipse não está necessariamente na forma, mas também no assunto tratado. A obra analisada é o famoso quadro “As Meninas” (1656 - Figura 18), em que se retrata uma cena convencional para as cortes europeias do século XVII: um artista produzindo um quadro retratando a nobreza, no caso, as damas e a infanta Maria Ana, filha do rei da Espanha, Filipe IV. Nessa obra, para Sarduy, a metáfora barroca está presente por privilegiar não um momento épico, definitivo na história, mas por privilegiar um instante, um instante qualquer, no caso, a interrupção da pose para um quadro de família, encontrando-se aqui já uma volta da elipse. Outra volta possível é o não dito, ou dito de forma discreta: os personagens voltam-se para quem não está no quadro, quem não está no tema, ou seja, o rei e a rainha (ou de alguma forma o espectador), que aparecem apenas no reflexo do quadro ao fundo. As meninas retratadas no quadro são interrompidas, mas cada personagem em uma velocidade própria, já que nem todos os personagens olham para o casal real. Não há uma ordem. Em um movimento também elíptico, os personagens parecem girar ao redor da infanta. Não há contornos espaciais definidos, pois um personagem também está saindo ao fundo, dando a impressão de continuidade, como também rei e rainha estão em um espaço do não-dito, sem visão e definição perfeita. Nas palavras de Sarduy:

Essa dupla cena não mostra a não ser a sua falta: a impossibilidade de se ter acesso àquilo que é elidido, mesmo quando disso se tem uma imagem especular; a irredutibilidade a uma tautologia sem restos. A obra está na obra, é certo, mas... para nela sublinhar a sua alteridade: como obra não traduzida, posta ao contrário, para sempre ilegível. (SARDUY, s/d, p. 57-58).

Sant’anna (2000, p. 20) também chama a atenção para o fato do Barroco utilizar, em um conjunto grande das fachadas de igrejas, o que chamou de “volutas com duas elipses acopladas”, ou seja, círculos em formas de serpentina. Elemento de decoração, que dá mais movimento para as fachadas dos prédios, e mais uma forma de uso da elipse pelos homens dessa época. O exemplo

utilizado por Sant'anna é o da Igreja de Jesus (1568-1584) iniciada pelo arquiteto Giacomo Vignola e concluída por Giacomo Della Porta (Figura 19) que com a utilização dessas volutas faz o olhar do espectador também girar, faz procurar por mais elementos, desfaz o equilíbrio, o ângulo, que teria essa fachada. No lugar da quina, da base do triângulo, do ângulo, uma elipse, um círculo interminável. No lugar do que daria sustentação, segurança e entendimento, um círculo, movimento, inquietação e dúvida, exagero. Para Sant'anna (2000, p. 23): "Elipse: dupla inscrição: excesso e falta. Repetição e diferença. Antítese".

3 Barroco como Época e como Crise

Nosso esforço até este momento foi procurar pensar o Barroco como uma expressão artística com características próprias e também pensar uma visão cosmológica do Barroco, tendo em vista as mudanças com relação ao desenvolvimento de parte da ciência, mais especificamente as descobertas do funcionamento dos movimentos da Terra e dos astros. Porém, parece-nos necessário pensar o Barroco para além dessas linhas e buscar interpretá-lo como algo próprio da sociedade europeia do período. Embora preocupado na busca por caracterizar e categorizar a arte e arquitetura barroca, Wölfflin (2005) já anunciava, mesmo que timidamente e sem grande profundidade, que o Barroco deveria ser interpretado e estudado como um conceito de época, como um período histórico, como manifestação cultural e social de uma época.

Para Maravall, (2009, p. 35)¹³ há também uma base cultural comum na Europa do século XVII que permitiu e ao mesmo tempo gerou a cultura barroca e a época barroca. Nesse sentido, há que se buscar uma interpretação geral da cultura barroca, sempre tendo em mente as especificidades e as diferenças de grau desse desenvolvimento do Barroco nos diferentes países. Maravall entende que:

O Barroco espanhol não é senão um fenômeno inscrito na série das diversas manifestações do Barroco europeu, cada qual diferente das demais e todas submetidas à categoria histórica, única e geral de 'cultura do Barroco'. (MARAVALL, 2009, p. 35).

Outra preocupação desse autor é com a definição e uso do que chamou de "Conceito de Época". Conceito de Época (MARAVALL, 2009, p. 48-49-54) é a possibilidade de uma expressão, de uma formulação, de um conceito dizer sobre a realidade única (ou da forma geral) de uma cultura, articulando os

¹³ Tendo em vista a importância e a relevância dos aspectos discutidos pelo autor Maravall em seu livro "A Cultura do Barroco" (2009), nós o tomaremos como ponto norteador para a construção dessa parte do trabalho.

elementos sociais, políticos e econômicos. O Barroco, nessa interpretação, abarca as mais variadas manifestações da vida social e toda forma de obra humana. Manifestações que abarcam de forma ampla, e com certa homogeneidade, a Europa do século XVII. O Conceito de Época deve ainda apresentar dois elementos importantes: uma conexão temporal e geográfica e possibilitar sua articulação com um conjunto grande de elementos da sociedade. Assim, a Europa em meados do século XVI e no século XVII apresenta-se como conexão temporal e geográfica do período barroco e o absolutismo¹⁴ como elemento-chave da organização cultural e social desse período.

O Barroco pode também ser entendido como uma mentalidade de época, como uma forma de pensar o homem e tudo o que há ao seu redor. Nesse sentido, Maravall (2009, p.56) entende o século XVII como um século de extremos e de irracionalidade e, ao mesmo tempo, da busca científica e filosófica do seu oposto. Busca por racionalidade em um tempo de absolutismos e de disputas religiosas ao extremo (Reforma e Contrarreforma), e mais, absolutismo e religiosidade na formação das nações e na legitimação do poder, todo esse jogo como parte da cultura geral da Europa e como forma de pensar, como mentalidade. Maravall estabelece uma relação que nos parece de extrema pertinência para nossas próximas análises: o Barroco é caracterizado como uma expressão artística de mau gosto, deformada, sem equilíbrio, tal qual a sociedade que o forma. Nas palavras de nosso autor:

O Barroco, como época de contrastes interessantes e, talvez, tantas vezes de mau gosto (individualismo e tradicionalismo, autoridade inquisitorial e abalos de liberdade, mística e sensualismo, teologia e superstição, guerra e comércio, geometria e capricho) não é resultado de influências multisseculares sobre um país cujo caráter configuraria, nem tampouco, é óbvio, de influências que, de um país dotado supostamente com tais características, seriam irradiadas sobre aqueles outros com os quais estaria relacionado. Não são razões de influência ou de caráter, mas de situação histórica, as que fizeram surgir a cultura barroca. Participam dessa cultura, conseqüentemente, todos os que se encontram conectados com tal situação, ainda que, em cada caso, isso ocorra de acordo com a posição do grupo em questão. (MARAVALL, 2009, p.57).

¹⁴ Os autores Falcon (2000a, p. 33-36) Elias (2001, p.97-98) entendem que o absolutismo é incipiente nos séculos XV e XVI, mas plenamente estabelecido e como prática social consolidada na Europa do século XVII.

Como já enunciamos acima, o aspecto social, político e econômico primordial dessa sociedade que se forma em torno da cultura barroca, é o Estado Moderno, já uma realidade nos fins do século XVI e início do XVII, e entre suas práticas está tanto o absolutismo monárquico quanto a possibilidade de se pensar em liberdade, proporcionando ao mesmo tempo um profundo contraste social: a ideia de liberdade e sua recusa por parte da experiência absolutista, elementos estes que não estavam tão claramente enunciados nem no Renascimento, tampouco nos fins da Idade Média. Nas palavras de Maravall:

Estudá-lo [o Barroco] é situar-se, de imediato, diante de uma sociedade submetida ao absolutismo monárquico e sacudida por anseios de liberdade; conseqüentemente, diante de uma sociedade dramática, gesticulante, convulsionada tanto por aqueles integrados ao sistema cultural vigente como por aqueles que incidem em forma de desvio, variadas e de diferentes intensidades. (MARAVALL, 2009, p.33).

Para Anderson (1985, p. 15-19) o absolutismo representa uma mudança em relação às práticas políticas, governamentais e de organização social dos estados monarquistas feudais, pois ao contrário de uma sociedade piramidal, estamental e fixa, o absolutismo buscava uma espécie de equilíbrio entre nobreza e burguesia, equilíbrio que o rei deveria equalizar. Esse equilíbrio poderia aparentar liberdade e ascensão social, mas no fundo acabaria por burocratizar a vida e a sociedade, consolidando uma sociedade de corte em que privilégios e poderes estão sempre em disputa.

O absolutismo pode aqui ser caracterizado, portanto, como uma forma de governo e de organização das relações sociais, em que o rei é a figura central dessa sociedade, e entendido como representante divino (BURKE, 2009, p.53), o ponto irradiador de poder e privilégios, que transforma a tradicional elite feudal de senhores em uma corte com privilégios, cargos e poderes em disputa. Privilégios e poderes (FALCON, 2000a, p. 32-33) tensionados constantemente pela presença da burguesia que busca igualar-se aos nobres de origem através do financiamento dos interesses reais e da compra de títulos de nobreza. Nesse sentido, o absolutismo não é um árbitro das relações entre nobreza e burguesia (ANDERSON, 1985, p.18), mas uma forma de controle social, de ascensão social e da busca pela permanência dos costumes e valores da nobreza.

A tradicional nobreza feudal chega ao período barroco já em um processo profundo de transformações de seus costumes e tradições (ANDERSON, 1985, P.31-35), pois de classe de proprietários de terras - terras essas que significavam poder, prestígio e fonte de riqueza, seja pela produção direta dessas terras, seja pelo controle e tributação de seus servos - passa a ter que operar em um mundo de capital e de relações financeiras. Torna-se, como já dissemos, elite de corte, o que exige que esses nobres tenham também que se adaptar a uma realidade distinta dos privilégios feudais, concorrendo com o sucesso dos burgueses. Para o nobre, seu prestígio, seu poder e seu sucesso não dependeriam mais de sua linhagem e da posse da terra, mas da capacidade de se adaptar a um mundo de negócios, de mercado, e da forma como se relacionava com a corte e com o rei, tornando sua ventura um exercício diário e de extrema complexidade.

Abordando a ideia de que o período barroco é um período de crise, Maravall (2009, 81-84) nos mostra como essa monarquia absoluta, como esse poder soberano nas mãos de uma nobreza hereditária e, não necessariamente mercantil, tinha dificuldade de manter e organizar a sociedade, já que essa situação também era nova para esse grupo dirigente. Não sabendo lidar com as novas condições sociais, não sabendo, portanto, governar, essa monarquia gera opressão, gera mais conflito social, pois sempre tem como solução para os problemas a cobrança de impostos, não só para arrecadar fundos, mas para manter as distinções sociais. Impostos que levaram boa parte da Europa a impactar-se com a penúria, com a fome e com o êxodo em direção às cidades. Assim:

Em resumo, com raras exceções, uma classe [rei e nobreza] incapaz de buscar seu enriquecimento por meios propriamente econômicos, segundo a economia mercantil moderna; capaz, em contrapartida, de cerrar fileiras em defesa de seus privilégios, contra aqueles que estariam em condições de abrir brechas na sociedade se tivessem podido contar com a ajuda do poder. A atividade econômica do qual mais se aproximou, sem visão nenhuma dos problemas, foi a de impor a elevação dos preços dos arrendamentos e outras práticas semelhantes... (MARAVALL, 2009, p. 83).

O absolutismo barroco também transforma a vida das outras classes sociais. Os burgueses buscam fazer parte do poder e dos privilégios da nobreza de origem através da compra de títulos e de empréstimos, mas ainda são

burguesia, ainda pagam impostos, ainda são uma classe menor do ponto de vista do prestígio social controlado pelos nobres, e também acabam dependendo das benevolências e das vontades do rei. Já do ponto de vista das camadas mais pobres, o período barroco também apresenta mudanças, pois há um processo de transformação na servidão. Anderson (1985, p.17-19) entende que há um deslocamento na forma de coerção das classes servis após o Renascimento, não significando que, no campo, as práticas servis desapareceram por completo, mas que agora os servos estão migrando para as cidades, tornando-se indivíduos e pertencendo, de alguma forma, ao ideal nacional em formação. Os homens tornaram-se indivíduos, membros da nação, mas não significa que se tornaram livres, como prometia o Renascimento (FALCON, 2000a, p. 28-29), cuja promessa era que o homem passaria a ser entendido como um ser capaz e transformador, dotado de liberdade, de capacidade criativa, podendo conhecer a natureza e o mundo. Ao contrário, esse indivíduo está inserido em um mundo de aparências, continua submetido ao poder religioso e real, sendo o fruto de seu suor o responsável pelas regalias dos nobres, através de alta tributação (ANDERSON, 1985, p.34 e p.43-44), e sobrevive através da própria capacidade de trabalhar e comprar seu sustento, quadro bastante distinto da liberdade prometida pelo humanismo renascentista.

Hill (1990, p.38-39) aborda ainda que as práticas sociais para obtenção de cargos públicos ou de alguma forma de ascensão social e de direitos acabavam pertencendo somente às elites (nobreza, parte do clero e da burguesia) colocando a grande massa da população em um lugar de distanciamento, em posição secundária, sendo aqui entendido como povo não o conjunto completo da população, mas apenas os que detêm propriedades. Quem não tem propriedade, portanto, não tem voz nessa sociedade (HILL, 1990, p.41), condição radicalmente oposta à figura do rei, centro dessa sociedade. Não bastasse não possuir grandes expectativas de ascensão, e ser submetida pela Igreja e Estado, a grande maioria da população tinha que arcar com a parte mais pesada dos impostos, “*não sendo casual que os coletores de impostos viessem acompanhados de fuzileiros e que revoltas populares espocassem em toda parte*” (CHAUI, 2000, p.81). Não só com os impostos, mas também com a inflação, sofriam os homens, mulheres e crianças pobres, consolidando uma

população bastante grande de despossuídos em uma época em que as possibilidades econômicas se abriam para uns poucos afortunados (HILL, 1990, p. 42-44). Forte tributação, condição pouca de ascensão social, distanciamento, tanto da política quanto do acesso à educação, o condicionamento a um salário de poucas possibilidades, vão levar as populações a se revoltarem constantemente.

Como consequência dessa condição de vida da maior parte da população, submetida pela soberania monárquica e, assim, sufocando a experiência renascentista, o período barroco também se deparou com protestos, com inconformismos, banditismos, revoltas, sempre se utilizando da força física e da lei para reprimi-los. Nesse contexto, traições, intrigas, vilanias de todos os tipos, jogos, apostas, prostituição e produções artísticas, serão formas de se buscar brechas na autoritária trama social para conseguir informações, revanches políticas e expressar pensamentos. Como forma de tentar lidar com os dramas sociais do século XVII, vivenciou-se um êxodo populacional em direção às principais cidades, gerando mais problemas sociais, mais revoltas, mais insatisfação. Entendendo esse processo de penúria e revolta social como mais um elemento da crise econômica e social que é o Barroco, Maravall assim considera:

No final do século XVI, à medida que se começa a falar do Barroco, não podemos nos esquecer desses grupos de pícaros, ganha-pães e mendigos que inundam as cidades, como também desses bandos de vagabundos, falsos peregrinos e bandoleiros que andam errantes pelos caminhos da Europa... Essa massa de indigentes, deslocados e cheios de rancor, surgiram das guerras, das epidemias, da opressão dos poderosos, da falta de trabalho à que obriga a crise da economia. (MARAVALL, 2009, p. 106).

Outro aspecto que tencionará o período barroco, em especial no século XVII, são as proliferações de conflitos armados. É nesse momento da história europeia que os Estados Nacionais desenvolvem não só a burocracia administrativa para controlar os impostos e comércio, mas também estabelecem seus exércitos permanentes (ANDERSON, 1985, p.29). Os exércitos, em praticamente todo o século XVII, serão formados, prioritariamente, por mercenários, e isso por dois motivos: eram pessoas já treinadas para o ofício e também uma forma de não colocar armas nas mãos da maior parte da

população, que é pobre e já bastante insatisfeita, ou seja, não armar os camponeses e os pobres da cidade. Hill (1990, p. 45-48) chega a indicar o surgimento do exército como uma espécie de resposta para com o povo, já que este se revoltava constantemente durante os períodos de fome e más colheitas no decorrer do século XVII.

O autor Anderson nos apresenta um conjunto de números bastante impressionante sobre o século XVII, como forma de demonstrar o quanto o período barroco era de extrema violência. Sobre a formação dos exércitos, considera: “*Os exércitos de Felipe II [da Espanha – século XVI] montavam a cerca de 60 mil homens, enquanto cem anos mais tarde os de Luis XIV [da França – século XVII] atingiam 300 mil*” (ANDERSON. 2000, p. 29), ou seja, em menos de um século criou-se na Europa barroca a necessidade de um exército cinco vezes maior. Anderson traz outro dado sobre a questão militar, ainda mais perturbadora: o século XVII vivenciou apenas sete anos sem guerras importantes (2000, p.32). Se contarmos, portanto, as de menor importância, temos um século efetivo de guerras, por isso Anderson considera:

A virtual permanência do conflito armado internacional é uma das marcas registradas do clima geral do absolutismo. A paz era uma exceção meteorológica nos séculos de seu domínio no Ocidente. (ANDERSON, 2000, p. 32).

Paker (1995), ao abordar a importância do soldado no decorrer do período barroco, traz dados próximos aos de Anderson, nos ajudando ainda mais a pensar a dimensão que a guerra passava a ter no século XVII, agora como uma política de Estado, como forma de pensar o domínio de territórios ou mesmo como forma de se lidar com as características dessa vida barroca:

Em 1641, Fulvio Testi, poeta e diplomata de Ferrara, escrevia ‘Este é o século do soldado’; e tinha razão. Por um lado, na Europa nunca houvera tantas guerras; por outro nunca exércitos tão numerosos tinham estado empenhados nas operações militares. Durante todo o século XVII houve apenas quatro anos de paz absoluta. O Império Otomano, a Áustria e a Suécia estiveram em guerra de dois anos em três, a Espanha três em quatro, e a Polônia e a Rússia quatro anos em cinco. Em 1600, quando a Espanha combatia contra a Inglaterra e a Holanda, e a França contra a Sabóia, os exércitos em ação na Europa deviam contar, no total, com menos de 250.000 homens. Em 1645, esse número deve ter duplicado, já que havia mais de 200.000 soldados a combater na Alemanha e nos Países Baixos no âmbito da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), 100.000 estavam empenhados em guerras civis nas Ilhas Britânicas, e outros ainda militavam nos

conflitos entre a França e a Espanha, a Dinamarca e a Suécia e o Império Otomano em Veneza.” (PAKER, 1995, 37).

Cabe ainda lembrar que manter uma máquina de guerra constante, manter um “clima de guerra”, cobrando para isso altos impostos, é uma forma não só de controle das grandes populações, como também de manter uma reserva de mão de obra tanto para o próprio campo de batalha, como para uma indústria em princípios de desenvolvimento (HILL, 1990, p.44). Período de desordem entre classes e Estado, período de insegurança e conflito, período, portanto, de crise. O absolutismo barroco significou o sufocamento de direitos para a grande população, e também de mudanças intensas no que podemos chamar de “sociedade de corte”, pois com a necessidade cada vez maior de arrecadação de impostos e de verbas, as monarquias absolutistas acabaram por desencadear um processo também de descontentamento da nobreza, pois essa vê seu privilégio de classe ser, agora, vendido aos burgueses (ANDERSON, 1985, p.50-52), cada vez mais presentes e gozando do direito de estar na presença do rei.

Comentamos a importância da presença do rei nessa sociedade de absolutismo barroco, mas entendemos ser necessário discorrer um pouco mais sobre a figura, a etiqueta e a centralidade da pessoa do rei. Primeiramente é preciso recordar que o rei ao ser coroado pela Igreja torna-se ungido, seu poder vem de Deus, ser rei é um direito divino (CHAUI, 2000, p.82-83). Assim, desse ponto de vista, o rei não representa só o governo, mas representa Deus perante seus governados, existindo uma junção entre o corpo físico/divino e o corpo político do rei. O rei, ao ser detentor desse poder absoluto, ficava acima da justiça e das obrigações da lei (BURKE, 2009, p.52). Esse é um dos fatores preponderantes para que, em torno da pessoa do rei, lugar em que se exerce o poder e o privilégio, se constitua uma sociedade de corte, servindo de proteção e de aparato governamental.

Nessa sociedade de corte que se forma em torno do rei, tudo passa a ter um protocolo extremamente rígido e de profundo cerimonial. O “Toque Régio”¹⁵, a coroação, o despertar e o deitar do rei, o nascimento do herdeiro real, e quase todas as atividades públicas e privadas (que se misturam e se confundem no caso do rei) envolvendo a realeza, servirão como demonstração do poder real, já que os nobres disputam intensamente tal honra e prestígio, pois significam, por sua vez, estarem agraciados pela figura do rei. Elias (2001, p. 98) afirma que é no governo de Luis XIV que se forma e que se vive de forma mais profunda a sociedade de corte, representando uma mudança na forma de vida da nobreza se comparada, por exemplo, com o fim da Idade Média e início do Renascimento ou mesmo com o período pré-revolucionário do século XVIII.

Tomemos o cerimonial do despertar do rei como exemplo: logo pela manhã o rei é acordado pelo criado que dormia toda noite aos pés de sua cama, iniciando-se assim um processo bastante rigoroso de procedimentos e hierarquias junto à corte real. Em seguida, as primeiras portas do quarto real são abertas para os pajens, dando a notícia do início do despertar do rei, começando-se imediatamente os preparos na cozinha. Com o despertar sendo anunciado, dirigem-se ao quarto as pessoas que ocupam lugares de prestígio na corte, cada um tendo um papel bem definido na cerimônia: um entrega as calças, outro, sua camisa, dois outros vestem seus sapatos, outros dois começam a vestir as roupas oficiais etc. Para Elias (2001, p.101), “*esse privilégio seguia uma hierarquia muito precisa. Havia seis grupos diferentes de pessoas com permissão para entrar, um após o outro*”, e cada grupo com um papel e uma posição social distinta nessa vida em sociedade de corte. Chama-nos a atenção que esse processo de protocolo, quase teatral, era um elemento de diferenciação social dentro e fora da corte. O rei, ao distribuir favores e privilégios e ou demonstrar seu desagrado, poderia, por exemplo, impedir a participação de um determinado nobre em audiências e festas que tivesse, por algum motivo,

¹⁵ “Toque Régio” é um tipo de celebração, de caráter religioso, que acontecia em datas comemorativas, como a coroação, em que se acreditava que se o rei tocasse as feridas de escrófula de seus súditos, estes seriam curados, tendo em vista o rei ser um ungido, carregando funções e poderes religiosos em sua pessoa. Sobre esse assunto ver: BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos**. Tradução por Júlia Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

entrado em desgraça perante as vontades reais. A etiqueta, (ELIAS, 2001, p.102), essa cena teatral, do rei perante sua corte e da corte perante seu rei, tem uma função simbólica bastante importante dentro da estrutura de poder. Estrutura de poder que será gerenciada pelo rei e que buscará sempre um desequilíbrio/equilíbrio entre quem ocupa provisoriamente um determinado papel. Como essa etiqueta tem um papel simbólico e de prestígio, o rei controlará sua corte e o que nela acontece utilizando-se da concessão ou não desses privilégios, mantendo assim a nobreza sempre próxima e dependente. Para Elias:

A ordem hierárquica na sociedade de corte oscilava incessantemente. O equilíbrio no seio dessa sociedade era muito instável, como dissemos. Às vezes, tratava-se de pequenos abalos, quase imperceptíveis, que alteravam ininterruptamente a posição dos indivíduos e sua distância em relação aos outros. Acompanhar esses abalos, estar a par de suas causas e consequências, era algo vital para os cortesãos. Pois era perigoso comportar-se de modo hostil em relação a alguém cuja trajetória na corte estivesse em ascensão. Não menos perigoso era ser abertamente amistoso em relação a alguém em queda dentro da hierarquia... (ELIAS, 2001, p.108).

Não só o processo de estar na presença do rei receberá essa teatralidade dos papéis sociais, mas a forma como o rei será abordado pela arte também acabará tendo todo um jogo de cena e prestígio. Ao observarmos a imagem clássica de Luís XIV (Figura 20) (1700), em que o rei aparece já um pouco envelhecido, percebemos um conjunto de elementos do Barroco, tais como a riqueza de detalhes, a teatralidade e o cerimonial, elementos rebuscados, tendo em vista a postura do rei, vestindo roupas de gala, de extrema pompa e um cenário ao fundo com uma cortina trazendo uma sensação épica para a cena, aparecendo no canto esquerdo uma coluna de seu palácio com figuras mitológicas. O rei é representado de forma imponente, seguro de si e de seu lugar, de rei escolhido por Deus para governar, de senhor sábio e magnânimo. No entanto, trata-se de uma imagem distante da realidade do estado de coisas vivenciado pelos homens em seu governo: como já dissemos, esse momento histórico é um período de guerras incansáveis e intermináveis, é período de fome e de pobreza, de êxodo rural, de insegurança, o mundo e a vida não são tão tranquilos e seguros, tal qual a representação real. Porém, cabe salientar que as monarquias se utilizarão da arte como forma de persuasão (BURKE, 2009, p.31)

de seus súditos (o mesmo acontecerá com a utilização da arte por parte da igreja, como veremos mais adiante), ou seja, a imagem não tem só um papel meramente de celebração, mas de convencimento do lugar do rei perante a sociedade. Para Burke:

Nesses retratos solenes, a pessoa é geralmente apresentada em tamanho natural ou até maior, de pé ou sentada num trono. Os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. O decoro não permite que ele seja mostrado usando as roupas do dia-a-dia. Usa armadura, como símbolo de coragem, ou roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado por objetos associados ao poder e à magnificência – colunas clássicas, cortinas de veludo etc. A postura e a expressão transmitem dignidade. (BURKE, 2009, p. 31).

Em um quadro muito parecido ao de Luis XIV, Carlos I é também representado por Van Dyck (Figura 21, 1635) como um rei digno de sua função e lugar, no caso, em uma caçada, acompanhado de serviçais e de seu cavalo. É interessante pensar que essa teatralidade com a qual é representado – em especial Carlos I, também com uma tranquilidade, imponência e segurança, no período do absolutismo barroco – não significa nunca sinônimo de paz. Carlos I viu sua corte e sua burguesia, inspirando sua população, a promoverem uma guerra civil contra ele, rei ungido por Deus, contra seu lugar e posição de superioridade divina, acabando por ser executado pelos seus próprios súditos. Tanto a figura de Luis XIV quanto a de Carlos I, citados aqui, ajudam-nos a pensar a realidade do período que estamos abordando. Cada rei, tendo em vista as características próprias de seus reinos, vivenciou a realidade barroca de formas distintas, e ao mesmo tempo, próximas: distintas, pois cada rei acaba tendo um final extremamente diferente um do outro, e próximas, pela busca de caracterizar-se como centro irradiador de poder e honra.

Os reis também podiam ser pintados e representados buscando-se formas alegóricas, com intuito de mostrar como o rei era o legítimo governante, mostrando-o em cenas dramáticas ou no que Burke (2009, p. 29) chamou de “pequenos teatros”, aproximando-o de figuras mitológicas e heroicas, como no quadro “Triunfo de Luis XIV” de Joseph Werner (Figura 22, 1664) em que o rei é representado como Apolo, rodeado de seres divinos e mitológicos, em uma cena de profunda extravagância típica do Barroco, numa clara alegoria aos seus atos heroicos (BURKE, 2009, p. 40-41), mostrando e persuadindo seus súditos,

devendo estes também fazerem essa relação: seu rei é um ser divino, por isso os governa. A corte e seu rei representam não só um estilo rebuscado e protocolar, alegórico e decorativo (ELIAS, 2001, p. 100), mas o tipo de estrutura e dominação social que o absolutismo barroco implementou.

Tendo em vista os aspectos que aqui discutimos, podemos pensar no Barroco como época e essa época como crise. Essa crise econômica e política, percebida e sentida no século XVII, pode ter sido interpretada e significada por diferentes formas nos diferentes países europeus, podendo mesmo nem ter sido uma crise permanente, mas acabou por tornar-se uma crise social, mudando os comportamentos das pessoas e das sociedades em direção ao Barroco. Para Maravall (2009, p.69-70), ao tornar-se uma crise social, fez surgir sobre a sociedade europeia mecanismos de controle e de repressão, mudando o estado social desses homens, criando uma nova cultura. Assim, o Barroco surge da situação crítica, de crise, de conflito e de repressão em que estavam inseridos os homens europeus. Crise social e econômica europeia, que gera conflitos e repressões, que transforma o comportamento social, gerando uma nova cultura e, conseqüentemente, constituindo-se como uma época histórica.

Para Maravall, o século XVII não conseguiu resolver, ou mesmo ampliar as conquistas renascentistas, as possibilidades de liberdade e de inovação. Ao contrário, viu gerar crises, conflitos, restrições na liberdade, frustrações. Nas palavras do nosso autor:

A recessão e a penúria que no plano econômico se impõem desde o final do século XVI, o desconcerto e incômodo gerados pelos repetidos conflitos entres Estados, a confusão moral que deriva de todo um estado anterior de expansão, os injustificáveis comportamentos eclesiásticos e as críticas que promovem, originando conseqüências de relaxamento ou atitudes patológicas de exacerbada intolerância, estes e muitos outros fatores de condição similar afetaram as consciências que o movimento da época precedente havia forjado e tornado mais eficazmente impressionáveis. (MARAVALL, 2009, p.75).

Essa crise social, econômica, moral e política do século XVII, gerada pelo desenvolvimento de um sistema político que usa a violência e o privilégio como forma de manter sua estrutura de poder, gerou uma sociedade em todos os seus sentidos conflituosa, dramática, tensa e contraditória. Inevitavelmente a arte barroca, produzida por essa sociedade barroca, irá ter em seus instintos, em

suas escolhas estéticas, em sua forma de pensar e ver o mundo, elementos também conflitivos, dramáticos, tensos, de “mau gosto”, uma arte que beira a irracionalidade e a crise. É nesse sentido que entendemos que o Barroco não é só um modelo estético, mas uma cultura mais ampla e complexa, em que a arte é resultado-reflexo-crítica-entendimento dessa sociedade vivida no período. A arte barroca é tensa, extravagante e cheia de contrastes, tal qual a sociedade em crise que a gera, explicando, conectando e possibilitando o entendimento melhor das categorias estéticas e artísticas e de visões de mundo que abordamos anteriormente nesse nosso trabalho. Mesmo em um mundo de tensão, de conflito, de pressões, disputas e controles religiosos e políticos, de combate à liberdade, é possível pensar ainda na força do enfrentamento social, mesmo que individual, do artista, pois sua arte acaba também por representar e criticar a sociedade que a gera. Para Maravall (2009, p. 93) “o repertório temático do Barroco corresponde a esse íntimo estado de consciência”, articulando-se e respondendo a sociedade em crise do século XVII, justificando o esforço de entender o Barroco como época e como cultura em crise. Nas palavras de Maravall:

Por isso dissemos que era imprescindível, para entender a crise do século XVII, atentar para a situação do signo contrário na centúria anterior. Também por isso sustentamos que a cultura barroca não se explica se não levarmos em conta uma situação básica de crise e de conflito, através da qual a vemos constituir-se sob a pressão das forças de contenção que dominam, mas não anulam – pelo menos em um último testemunho de sua presença – as forças libertadoras da existência individual. Essas energias do individualismo que se procura submeter de novo à fôrma estamental, para conservação da estrutura tradicional da sociedade, revelam-se, contudo, de quando em quando, sob uma ordem social férrea, poderosa, que as sujeita e organiza; mas, por isso mesmo, revelam-se estrangidas, de certo modo deformadas, pelo esforço de acomodação ao espaço social que as obriga autoritariamente...Sempre que se chega a uma situação de conflito entre as energias do indivíduo e o contexto no qual ele deve ser inserido, produz-se uma cultura gesticulante, de expressão dramática. (MARAVALL, 2009, p. 90).

4 Aspectos da Religiosidade Barroca

Caracterizamos o período barroco como sendo um período de crise, tendo em vista as mudanças sociais, políticas e econômicas, sendo tensionado pela presença constante de guerras. Do ponto de vista religioso, o período barroco também pode ser considerado como um momento de crise, pois depara-se com disputas religiosas e cismas em um contexto de extrema tensão. Para o autor Falcon (2000b, p. 158-159) esse é um período de crise religiosa tendo em vista certos dualismos: de um lado o pensamento católico feudal ainda bastante presente, de outro uma reforma que transforma não só aspectos teológicos mas também o mapa político da Europa; de um lado o providencialismo e a transcendência, tendo como base a fé, de outro a atividade voluntarista e a crença no valor das ações, nas obras; de um lado uma igreja de luxo e ostentação, do outro a fé e a vida social em transformação. O período (FALCON, 2000b, p.161-162) que tratamos aqui (meados do século XVI e o século XVII) é marcado, não pela ausência de fé e crença, mas pelo seu contrário, seu oposto, pelo excesso de fé, por uma profunda fé, por uma luta pela definição de preceitos religiosos, por uma busca da verdadeira fé.

Não discutiremos aqui os motivos que levaram ao surgimento, ao aprofundamento e à consolidação do movimento reformista de Lutero no início do século XVI, por entender que fugiríamos ao propósito principal de nosso trabalho¹⁶, mas é inevitável pensar que a presença do protestantismo leva ao aumento da tensão social do período. O protestantismo (FALCON, 2000b, p. 163-164) e suas vertentes, a velocidade com que transformou e converteu fiéis, entre eles príncipes, reis e um conjunto grande de bispos e clérigos católicos, acabou por incidir na experiência de fé cristã europeia, criando uma realidade completamente nova, criando uma possibilidade nova ao fiel, possibilitando, em

¹⁶ Para uma discussão mais profunda da Reforma Protestante ver: SKINNER, Q. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. Tradução por Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

alguma medida, uma escolha. Em um mundo de certezas, criar possibilidades leva à crise, leva à dúvida, leva ao embate, leva à reação por parte da Igreja Católica.

Sobre a reação que a Igreja Católica tomou frente às questões sociais e religiosas que se colocavam, sobretudo no século XVI, historicamente se convencionou chamar de Contrarreforma. Porém, esse tema e esse termo também são controversos. Um conjunto grande de autores trava um debate bastante intenso sobre a forma de nomear as mudanças no pensamento religioso católico e mesmo na forma de vida religiosa desse período histórico, entendendo que não há apenas uma reação à igreja de Lutero, mas que um conjunto maior de questões, de temas, de ideias e posturas, já vinha sendo debatido e enfrentado anteriormente à Reforma Protestante. Consideramos importante fazer uma pequena separação entre Reforma Católica e Contrarreforma, para nos orientar frente a temática de nosso trabalho.

Reforma Católica será aqui entendida como um movimento mais amplo e profundo, espontâneo, da Igreja Católica anterior ao século XVI (DICKENS, 1972) (FALCON, 2000b) (DAVIDSON, 1991) (MULLETT, 1985) (SKINNER, 1999), talvez desde São Francisco de Assis no século XIII, passando pelos humanistas dos séculos XIV e XV, que já vinham estabelecendo críticas ao comportamento da cúpula romana, à venda de indulgências, ao poder do papa e aos vícios da Igreja. Porém a Reforma Católica continua seu percurso, passando pelo Concílio de Trento no século XVI e a subsequente reorganização da Igreja até a ação de conquista e conversão dos povos do Novo Mundo. Por outro lado, a Contrarreforma será entendida (DICKENS, 1972, p.7) (DAVIDSON, 1991, p.1) como sendo a reação ao movimento reformista protestante, como um movimento de resistência e reconquista por parte da Igreja Católica, buscando conter as transformações na fé e a sua perda de poder. Nesse sentido, a Contrarreforma está dentro, é parte, da Reforma Católica.

Os reformadores protestantes se valeram, em grande medida, da relação sempre conflituosa entre os reis e o papa, em especial da nobreza alemã (FALCON, 2000b, p.168), sendo tensionada na primeira metade do século XVI pelo desenvolvimento dos Estados Nacionais, pela imprensa e por críticas que acabaram surgindo dentro de algumas universidades (DICKENS, 1972, p.15-19,

p.33-34). É nesse cenário e, nesse sentido, que a Contrarreforma acaba ganhando um aspecto de ataque e de convencimento, provocando, forçando, o posicionar-se da Igreja frente a um conjunto grande de mudanças e de perda de poder. Dickens (1972, p.51-52) ainda salienta que em países como Portugal e Espanha, além dos cuidados com a Reforma Protestante, havia uma presença muito forte de muçulmanos e judeus, fazendo com que a luta tivesse grandes e diversas frentes. A resposta que Igreja Católica deu, de forma mais ou menos imediata, a todo esse enfrentamento foi uma utilização mais forte e agressiva da Inquisição, trazendo consigo um espírito renovado não só das cruzadas, mas também uma posição bastante autoritária de “batismo ou exílio”. A Contrarreforma (FALCON, 2000b, p.170) apresenta-se como ações políticas e institucionais da Igreja Católica em defesa de sua ortodoxia e da autoridade papal. O autor Falcon (2000b, p.173-174) ainda salienta que tanto protestantes como reformadores católicos, apesar de suas diferenças e disputas, acabam convergindo em um ponto específico: ambos os lados acabam por contrariar e ceifar o pensamento humanista renascentista. Acabam, cada lado ao seu modo, combatendo os espíritos livres, as “heresias incompatíveis”, tendo em vista suas visões particulares sobre como conduzir a igreja de Cristo. Inevitavelmente, gerando intolerância.

É nesse sentido que podemos inferir que o período barroco é herdeiro de um mundo em que os valores cristãos e humanistas não só estão em debate, mas que foi posto em cheque, foi negado e reformulado, caracterizando uma crise nos valores do humanismo e do cristianismo. Essa crise, evidentemente, não ficou apenas em punições e debates, mas acabou gerando e intensificando conflitos armados entre países por suas escolhas e posições religiosas, aumentando nossa noção de que essa sociedade, como um todo, estava em crise.

Dois aspectos devem ser inicialmente apresentados como reflexo, como uma forma de responder às mudanças que se verificam após o avanço da Reforma Protestante: a Igreja Católica irá promover, não necessariamente de forma imediata, mas de forma efetiva, o Concílio de Trento e o surgimento de novas ordens religiosas. O Concílio de Trento foi uma forma de buscar reorganizar e reafirmar a estrutura da Igreja, seus princípios e sua hierarquia,

tendo em vista os estragos causados pela Reforma Protestante. Também aqui cabe uma ressalva: na medida que a Contrarreforma está dentro da Reforma Católica, muitos pontos discutidos e aprovados pelo Concílio de Trento acabam respondendo não só a uma questão de estratégia frente a ameaça protestante, mas buscam também responder a um conjunto de debates e questões anteriores ao século XVI (DICKENS, 1972, p.53), que já vinham fazendo parte dos debates religiosos.

Desde o fim o Concílio de Latrão, promovido pelo Papa Júlio II, no início do século XVI, havia uma pressão por grande parte da Igreja para que outro concílio mais efetivo fosse convocado, porém essa convocação acaba se arrastando, motivada por interesses políticos, até que em 1545 o Papa Paulo III, não sem resistência, não sem intrigas e impondo restrições, acaba por dar início ao Concílio de Trento (DICKENS, 1972, p.99-101). O desenvolvimento do concílio em Trento acaba sendo lento e por três vezes interrompido, estendendo-se de 1545 até seus últimos decretos em 1563. Os debates conciliares acabam refletindo os interesses políticos, fervores religiosos e oposição à Reforma Protestante. Entre alguns pontos do concílio podemos destacar os seguintes posicionamentos (DICKENS, 1972, p.120-121): a interpretação da bíblia não deveria ficar a cargo dos leigos, mas da Igreja, tendo a Vulgata como texto/versão oficial; a derrota do pensamento humanista frente ao pensamento escolástico de origem medieval, ou seja, há um fechamento, uma defesa do pensamento e da ortodoxia da Igreja, além do fortalecimento das práticas e processos inquisitoriais, buscando eliminar as heresias; a proibição de livros através da publicação do Index em 1559, pelo Papa Paulo III (DICKENS, 1972, p. 120). O autor Prosperi (1995, p.145) ainda salienta que o Concílio de Trento reafirma a figura e o poder papal, porém este deveria zelar, preservar e difundir a fé em Cristo, criando, posteriormente, para atender tal demanda, um departamento específico e interno da Igreja (*De Propaganda Fide*¹⁷), que deveria

¹⁷ Sobre o surgimento e a atuação e impacto da *De Propaganda Fide* ver: ROPS, Daniel. **História da Igreja de Cristo**. Tradução por Manuel V. Figueiredo. Volume IV – A Igreja do Renascimento e da Reforma; tomo 2 – Uma Era de Revolução: A Reforma Católica. Porto: Livraria Tavares Martins, 1969.

cuidar das missões não só na Europa, mas nos mundos recentemente descobertos. Zelar, nesse sentido, também significa punir e expurgar (PROSPERI, 1995, p. 146), estabelecendo uma inquisição forte¹⁸, sendo que a violência acabava sendo entendida como um meio possível e até mesmo necessário frente a heresia de judeus e protestantes.

O Concílio de Trento, dentro do contexto da Contrarreforma, gera um conjunto de mudanças administrativas e espirituais (DICKENS, 1972, p. 148-150), sempre visando um maior controle e rigidez da fé, em especial da fé praticada pelos simples fiéis. O Concílio acabou por consagrar um conjunto grande de restrições em comportamentos, impôs o Index, estabeleceu normas aos monastérios, impondo, conseqüentemente, não uma busca pelo conhecimento e pela experiência, mas um conhecimento e uma verdade de mundo pela doutrina, cada vez mais rígida nesse período.

Com a implementação das normas conciliares, ao confirmar o poder do papa, o Concílio de Trento acabou por ser “criador e criatura” do papado moderno (DICKENS, 1972, p. 136), estabelecendo uma nova união na Igreja, mesmo que o tenha conseguido através da violência e do controle. O Concílio também estabeleceu como fundamental para a reconquista de fiéis a figura do bispo, gestor de sua diocese, e do clero, por estar na linha de frente não só da paróquia, mas do movimento de conversão. Porém, com a revalorização dos bispos (fixados em dioceses) e dos padres, em especial os pregadores, pouco espaço irá sobrar para a atividade e presença dos leigos, ficando, estes últimos, no que diz respeito ao cotidiano da Igreja e em sua hierarquia, em segundo plano.

Como forma de valorização de seu clero, o Concílio de Trento irá estabelecer a necessidade de repensar e aprimorar o processo educacional de seus membros (DICKENS, 1972, p. 20). Criar colégios e seminários já estava em curso em meados do século XVI, mas após as formulações e orientações

¹⁸ Sobre a história das inquisições, em especial Itália, Portugal e Espanha, ver: BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália, séculos XV-XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

conciliares, passa a desenvolver e criar um conjunto muito grande de noviciados, chegando o texto conciliar a prever um seminário em cada grande cidade (DICKENS, 1972, p. 134), pedido este solicitado por Santo Inácio durante as atividades conciliares. Como forma de abrigar e de executar essa exigência de criação de novos colégios eclesiásticos (DAVIDSON, 1991, p. 71), com a função de formação de um exército de clérigos, além de novas ordens religiosas serem criadas e estimuladas, algumas ganharam ainda mais importância. É o caso dos jesuítas (FALCON, 2000b, p. 170), que acabaram tendo papel decisivo pela atenção e rigor que estabelecem em seu processo educacional, interferindo diretamente na vida intelectual no período. Para Dickens (1972, p.67) os jesuítas¹⁹ além de reflexivos, extremamente metódicos, aventureiros e conquistadores, possuíam um aspecto ímpar para o período: espírito e vontade de superação da condição humana, refletidos, de forma bastante evidente nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio. Mesmo não tendo grandeza de estilo, os *Exercícios Espirituais* revelam muito do período histórico e da mentalidade pós Concílio de Trento. Nas palavras de Dickens:

É obra de um homem que tem o conhecimento profundo e original dos hábitos mentais dos indivíduos piedosos... das ações humanas. Mesmo aperfeiçoado na forma, alguns anos mais tarde, este livro não possui beleza literária. O leitor moderno que o percorra e fique desiludido, sob este ponto de vista, deve, porém, lembrar-se de que o autor não redigiu com esta intenção. O que ele compôs foi um manual de instrução destinado aos que fazem ou dirigem certo tipo de retiro espiritual – um retiro excepcional que deve ter efeito profundo sobre a vida e o caráter. Quer levá-los a seguirem a Cristo, recorrendo ao mesmo tempo às experiências mentais e à ação apostólica. (DICKENS, 1972, p. 83).

A vida missionária empreendida, em especial, pelos jesuítas acaba, aos poucos, atraindo não só cada vez mais pessoas para comporem suas fileiras, como também será uma forma de informação e fascínio sobre o mundo e o que acontece nele. Segundo o autor Prosperi (1995, p. 147-150), os relatos das missões, tanto na Índia como na América, não estão desconectados da prática missionária. Os relatos de viagens, as cartas trocadas, sua forma e conteúdo,

¹⁹ Sobre a história de Santo Inácio e sobre os jesuítas, ver: LACOUTURE, Jean. **Os Jesuítas – 1. A Conquista**. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. 1.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

faziam parte da construção do imaginário, do conhecimento e da mentalidade do período. Os jesuítas acabaram por se especializarem em descrever o modo, o lugar e as pessoas, gerando e estimulando um conjunto grande de fantasias sobre o mundo e, principalmente, criaram uma forma de divulgar, persuadir, convencer sobre a fé e o martírio em nome da fé. Esses relatos acabavam também servindo de respostas a questões ainda abertas na sociedade, tais como geografia, diferentes povos e costumes. No fundo, relatos e textos com uma finalidade clara de persuasão, conversão e fé.

Com o decorrer do século XVI e entrando no século XVII, já encontramos, não um mundo de paz, mas uma possibilidade cada vez maior de um mundo mais organizado (ou, se preferirmos, de divisões definidas) entre católicos e protestantes (PROSPERI, 1995, p. 146-147), em que a violência e a Inquisição apesar de presentes, vão aos poucos cedendo lugar para uma brandura de espírito e persuasão, abrindo espaço para que os jesuítas ampliassem ainda mais sua presença educacional, como também que a arte ressurgisse como forma de divulgação e preservação da fé. A violência, nesse sentido, dá lugar à fé e a educação como meio de organização social. Os autores Morán e Andrés-Gallego (1995, p.137) chamam atenção para a pregação religiosa, relacionando-a com a arte, entendendo que a igreja, em especial o púlpito, era um lugar privilegiado para a persuasão, pois além de uma fala inflamada, exagerada de gestos e ênfases, utilizando por vezes caveiras e crucifixos, o pregador tinha como “palco” uma igreja decorada com os princípios barrocos, dando ainda mais dramaticidade para a fala do pregador. Nesse sentido, era tudo muito teatral. Eram teatrais as procissões e seus elementos, as confissões, as festas, a forma como as pessoas viviam essa fé, em espetáculos de penitências e conversões. Também eram teatrais, cabe lembrar, os julgamentos e as execuções inquisitoriais (MORÁN e ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p136). Efetivamente, tratava-se de momentos dramáticos (PROSPERI, 1995, p. 168-169). Para intensificar esse drama humano, através dessa teatralização, as pregações religiosas eram carregadas de estilo, como forma de convencimento e conversão. Nas palavras de Morán e Andrés-Gallego:

Embora sem acrescentar nada de novo à teoria do gesto e da dicção, o pregador barroco valorizava muito esses aspectos, que lhe permitiam atingir um tipo de persuasão que superasse a adesão formal dos

ouvintes. ...conforme o auditório, se deve escolher o tom de voz e o modo de repreender: para o povo, gritos e gestos violentos; para os nobres, voz suave e argumentos eficazes; para os soberanos, quase em falsete e com grande submissão. (MORÁN e ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p.136).

Entre um conjunto grande de oradores do final do século XVI e no século XVII, os jesuítas acabaram se destacando pelo uso teatral que faziam na pregação, pelo domínio da literatura disponível e respeito extremo às formulações conciliares estabelecidas em Trento. Buscavam uma oratória sagrada, inspirada por uma formação rígida fornecida pela *Ratio Studiorum* (MORÁN e ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p130-131), entendendo essa pregação também como uma catequização, como um momento de conquista cultural (PROSPERI, 1995, p.169-170), e nos casos dos povos do novo mundo, como um processo absolutamente eficiente de aculturação. Adequando o estilo da pregação tendo em vista seu público, utilizando uma prosa fluida sem grande pedantismo (DICKENS, 1972, p. 65), sendo por vezes sóbrias, por vezes sensacionalistas, as pregações deveriam falar ao intelecto, mas principalmente, deveriam falar ao coração (MORÁN e ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p. 118-119), estimulando a fé, comovendo, censurando, chamando os homens ao cumprimento de seus deveres religiosos.

As mudanças promovidas pelo Concílio de Trento não vão modificar somente a formação do clero ou dos principais pregadores do período, mas também impactar de forma intensa a vida monástica feminina. Os textos conciliares impuseram à vida das religiosas e das ordens femininas uma rigidez de tal forma que a elas cabiam, em isolamento, a contemplação e a oração constante e, em especial, a castidade (ROSA, 1995, p. 175). Há uma efetiva imposição da clausura, restando à religiosa barroca uma vida no mosteiro, distante da realidade e da vida social. Evidentemente que a exigência de uma vida em claustro, em isolamento, acabará por gerar conflitos, por afetar antigos hábitos e práticas cotidianas, mas, principalmente, por afetar a relação de poder e hierarquia que existia nos conventos e mosteiros femininos, na medida que esses ambientes acabavam reproduzindo internamente as diferenças de classes

e a dinâmica de poder da vida secular.²⁰ A exigência da clausura tinha como característica afastar as irmãs dos vícios mundanos, disciplinando a vida monástica. No interior dos mosteiros, o cotidiano das irmãs previa intensos e vários momentos de orações, jejuns, meditações, celebrações e trabalho, já que deveriam ajudar no sustento do monastério e evitar ao máximo o ócio, tudo isso em extremo silêncio. O autor Rosa assim descreve a vida dessas religiosas:

O silêncio e as palavras abafadas, os gestos comedidos e discretos, se não a imobilidade total nos momentos de meditação, o controle dos movimentos do corpo – segundo um código de comportamento muito preciso – e possivelmente das intenções da alma, deveriam ser soberanos. Mas tudo isto era também um ‘dever ser’, um ideal a atingir... (ROSA, 1995, 179).

Fica evidente que o tratamento dado e permitido pelas autoridades da Igreja para com as religiosas era de extremo controle e, na medida que eram mulheres, necessitariam de uma tutela especial e constante. Cuidado e necessidade que encontrarão no castigo físico uma forma de convencimento. Cabe lembrar que na medida que esse isolamento religioso se impunha, também acabava permitindo a um conjunto grande de religiosas a possibilidade não só de uma leitura profunda sobre os textos religiosos, como também que muitas pudessem se dedicar à escrita. É nesse cenário de controle, de isolamento, de estudo, oração, penitência e castidade, que irá surgir no decorrer do século XVI e XVII um conjunto grande de religiosas místicas, ou seja, que nesse cenário de solidão e oração terão experiências místicas, visões, possessões, casamentos místicos, estigmas, de sofrimento e desejo. Para Rosa (1995, p. 200) esse misticismo, essas experiências sobrenaturais, devem ser entendidas como parte de uma realidade de clausura e controle, como uma espécie de resposta, como forma de adaptar-se à realidade, social, política e religiosa. Muitas dessas religiosas místicas acabarão sendo canonizadas pela Igreja, estimulando não só a devoção para com tais mulheres como o surgimento de diversas ordens

²⁰ O universo religioso em meados do século XVI e no século XVII era de extremo controle, porém é possível imaginar que, em algum nível, existia um conjunto de irmãs e religiosas que acabam tendo contato com o mundo externo, não só para comprar e vender produtos, como também recebendo cartas ou documentos episcopais. O importante é salientarmos que um conjunto cada vez maior de irmãs e religiosas, após o Concílio de Trento, passou a viver em completo isolamento.

religiosas em sua homenagem. Para o autor Dickens (1972, p.26-270) essa religiosidade mística, de forma mais profunda na Espanha de Santa Tereza D'ávila e de São João da Cruz, acabou sendo um dos pontos fortes da Contrarreforma, por ajudar a inflamar os corações contra os inimigos da fé. Mas o que nos interessa, em especial, nessas religiosas místicas é que além de exaltarem e provocarem também uma religiosidade extremada, mística e profunda (ROSA, 1995, p. 196-197), o fizeram de forma extremamente teatral, revelaram sua experiência de fé através de um profundo drama humano, de mistério, dor e prazer, entre o real e o sobrenatural, escapando ao controle dos sentidos. Essa experiência religiosa também acaba carregando os contrastes e as tensões típicas do Barroco, pois se expressa entre o controle da Igreja com suas regras e restrições, mas se faz expondo desejos e sentimentos profundos, de forma mística, com uma fé sem controles.

Um outro grupo de mulheres, também estigmatizadas, vai compor e intensificar a vida e a religiosidade no período barroco: as bruxas. A bruxa talvez seja a personagem mais temida no período. Caracterizada como uma mulher de aparência velha e fraca, sinônimo de pobreza, deveria suscitar mais pena do que temor (LEVACK, 1995, p. 209). Essas mulheres que foram identificadas como bruxas, eram mulheres que viviam na comunidade, em especial a rural, residiam em lugares fixos, vivendo normalmente de doações e auxílios do Estado, não possuindo importantes relações sociais ou políticas, ou seja, eram pobres, velhas e sem relevante influência social (LEVACK, 1995, p. 209-210). O motivo que fazia com que homens, mulheres, autoridades religiosas e políticas, tivessem medo e evitassem ao máximo o contato com tais mulheres, se deve ao fato de entenderem que as bruxas possuíam poderes mágicos, permitindo que pudessem lançar sobre as pessoas, em especial os recém-nascidos, doenças, deformidades, azares, maldições, poderes estes que possuíam devido a pactos diabólicos. As bruxas eram uma espécie de serva/aliada do diabo. O autor Rosa (1995, p. 221-222) salienta que essas mulheres acabam sendo perseguidas e temidas por praticarem atividade religiosa subversiva, além de possuírem aspectos e comportamentos distantes do modelo da mulher para o período, pois não eram submissas, não eram obedientes e acabavam entrando em conflitos com vizinhos e autoridades. As bruxas também possuíam um outro elemento

importante para a construção do imaginário: eram viúvas e entendidas como livres. As bruxas eram, portanto, independentes sexualmente, podiam ceder às tentações, podendo facilmente lançar sobre o clero seus feitiços e contaminar os padres, a fé e a Igreja (LEVACK, 1995, p. 217). Havia, portanto, ao lado do poder maléfico, um repúdio da condição moral, simbolizando o caos, motivando uma perseguição profunda, com o objetivo de fortalecer a fé e estabelecer a ordem no mundo. Assim, as bruxas seriam tão rebeldes como qualquer agitador social, qualquer ladrão, qualquer assassino, pois, ao pactuar-se com o diabo, seu crime era entendido com um crime de lesa-majestade e, conseqüentemente, um crime contra Deus. O autor Levack (1995, p. 212-214) considera que os crimes e as condenações às quais foram submetidas as bruxas eram infundados na grande maioria dos casos, com confissões à base de tortura, com processos viciados, sendo, a maioria, vítimas de uma sociedade em crise, desequilibrada, atormentada. Para Levack:

Como vimos, a maioria das acusações feitas às bruxas não tinha fundamento. As bruxas não se reuniam no sabat, não conspiravam contra a Igreja ou contra o Estado nem copulavam com os demônios. Muito poucas fizeram pactos com o Diabo e uma grande parte não estava minimamente implicada em práticas de magia maléfica. As bruxas foram os clássicos bodes expiatórios, vítimas das neuroses da elite dominante e da miséria das classes populares. (LEVACK, 1995, p. 226).

O período barroco, como buscamos demonstrar nesse capítulo, foi um período não da ausência de debates e da presença da religiosidade. Pelo contrário, o Barroco se caracteriza por ser um período de extremos religiosos, que acabou sufocando possibilidades de liberdade de pensamento e de ação, que buscou punir e purificar o espírito com inquisições. Se a Igreja se utilizou de elementos artísticos, teatrais, nas suas formas de pregação, conversão e persuasão, a arte barroca como um todo estará carregada desse espírito combativo, de luta pela fé. A arte nesse sentido também é um instrumento catequético pelo impacto que causa no seu observador. Façamos o seguinte exercício: imaginemos um jesuíta em um dia de festa religiosa (Páscoa?) durante o século XVII, pregando um sermão inflamado, cheio de artifícios retóricos, desenvolvendo uma fala absolutamente gestual e apaixonada, tudo isso na Igreja de Jesus em Roma (Figura 19). Um espectador qualquer, um fiel qualquer, pessoa simples, do povo, sem grande instrução ou sem instrução nenhuma,

começa a ser envolvido pela fala do jesuíta e seus movimentos gesticulares, sendo provocado a pensar em sua vida e a pedir perdão de seus pecados. Talvez esteja chorando, pois pensa em seu próprio drama. Lentamente ele vai olhando ao redor e, aos poucos, vai contemplando uma arquitetura e um conjunto de estátuas e afrescos, também dramáticos, até olhar para o teto dessa igreja (Figura 6). Esse teto, ao representar a glória de Jesus, lhe traz a sensação de infinito, começa a dar a sensação de que seu corpo levita, sobe aos céus, criando um ambiente em que a pregação do jesuíta, esse nosso personagem e as pessoas ao redor, estão conectadas com o divino, estão subindo aos céus. Essa nos parece a função que a arte acabou tendo nesse período histórico: ajudar a aflorar os sentimentos, converter pela dramaticidade do exemplo do mártir, pelo exemplo da fé. Podemos ainda fazer outra comparação: em Pádua na Itália, Giotto di Bondone criou como parte de um afresco na Cappella dell’Arena em 1305 (Figura 23) uma representação da fé. Nesse período histórico, século XVI, a fé não só ocupava o centro da organização social, como também não corria riscos de enfrentamento, por isso a representação da fé se dá através da imagem de uma mulher sóbria e imponente, uma rainha que carrega nas suas mãos os elementos que usa para governar e conduzir o mundo, qual seja, a cruz, na forma de um báculo (instrumento utilizado pelos bispos em celebrações, simbolizando que ele é o guia, o pastor que deve conduzir as ovelhas) e do evangelho, simbolizando que a fé deve ser pautada no exemplo do sacrifício de Cristo e na bíblia, documento que atesta a fé. Outra representação da fé foi produzida por Pierre Legros em (1695-1700?) para compor o altar em homenagem a Santo Inácio na Igreja de Jesus em Roma, intitulada “A Fé Derrota a Heresia e o Ódio” (Figura 24). Nessa obra, o que vemos não é uma fé sóbria e imponente, mas sim que sua imposição se dá pela ação, pela força, pela luta com a heresia. A fé é representada por uma mulher que se impõe também por carregar em uma das mãos a cruz, mas com a outra açoitando e derrotando a heresia e ódio do mundo, que caem, que se desfazem. Completando a cena, um anjo, no canto inferior esquerdo, rasga o que parece ser um livro, talvez um texto que está no Index, talvez a bíblia traduzida por Lutero, em uma teatralidade absurda, comovente, persuasiva.

A imagem do “Êxtase de Santa Tereza” (1645-1652) de Bernini (Figura 11), talvez seja o melhor exemplo da dramaticidade, da teatralidade, misturada com a religiosidade, com o espírito religioso do período. Essa obra também traz a forma como a Igreja se utilizou da experiência mística de parte de alguns de seus membros. Nessa obra, o natural e o sobrenatural se misturam, seu êxtase é uma mistura de dor e prazer, carne e espírito, seu espectador se vê envolvido pelo drama a sua frente, pela forma como esta mulher se entrega à fé, como exemplo dramático, como exemplo catequético e de escolha. O outro lado desse misticismo barroco, como já abordamos, foi a bruxaria, porém esta não será exultada, mas temida. Uma obra bastante representativa é o quadro “A Bruxa” (1640-1649) de Salvador Rosa (Figura 25), que apresenta uma mulher velha, em decadência, em meio a um ritual de bruxaria, tendo ao seu redor caveiras, ervas mágicas, ossos, poções, tendo próximo aos seus pés a vítima de seus malefícios: uma criança recém-nascida. Também é uma cena de extrema dramaticidade, em que a bruxa grita, talvez evocando o demônio, porém, nesse caso, a força, a dramaticidade é para o mal, que também é persuasivo, perigoso, mas deve ser evitado. Nesse sentido, esse quadro também é catequético.

Cabe salientar que devemos entender toda essa discussão e ações da religiosidade barroca, sobre o uso e a forma da arte, como a forma que esses homens lidaram com os dramas e tensões do tempo histórico que os abrigava, ou seja, a pregação exaltada, a busca por expurgar a heresia, a arte persuasiva, são elementos de um momento histórico específico e esses homens estavam buscando se adequar ao mundo e ao contexto histórico em questão, estavam em sintonia com a mentalidade, com a espiritualidade e o pensamento intelectual do período (MORÀN e ANDRÉS-GALLEGO, 1995, p121), sendo todos criadores e criaturas de seu tempo histórico.

5 A Arte e o Artista Barroco: o caso Caravaggio

A relação que a sociedade barroca estabelece com sua arte é a de torná-la tão teatral como a vida o era nesse período histórico. Assim, as igrejas passam a ser decoradas para teatralizar; os personagens nos quadros e nas esculturas estão em poses teatrais, acabando por gerar uma imagem, ou uma percepção, de deslumbre e riqueza, e sendo o Barroco um período de intensos fervores religiosos (GOMBRICH, 1999, p. 436), deliberadamente a arte cria uma visão de glória celestial, tal como o teto da Igreja de Jesus (Figura 6), ou mesmo a escultura “Êxtase de Santa Tereza” (Figura 11). Para Careri, (1995, p. 269-170) do ponto de vista religioso, a arte tornou-se “instrumentos cognitivos, sensíveis e passionais de uma metamorfose íntima, de uma identificação afetiva com Cristo”, ou seja, a arte como uma forma de diálogo entre o fiel (ou o súdito no caso do rei/príncipe absolutista) e a sua fé (ou os representantes de sua fé). A arte terá uma função educacional, pois informa, ensina, transmite, uma forma (ou formas) de se interpretar o mundo.

O que se pedia à arte barroca era devoção e nobreza (LONGHI, 2012, p. 25), principalmente se considerarmos as orientações e controles que a Igreja empreendeu após o Concílio de Trento, buscando distanciar-se de uma arte fiel à realidade. Porém, o Barroco nasce, ou se predispõe, por diferenciar-se do Renascimento (ARGAN, 2004, p.11), buscando tratar de temas distintos ou, o que principalmente acabou por fazer, dizer sobre o mundo, a fé e a vida de uma forma própria. Um aspecto dessa diferenciação é que a obra barroca, e o Barroco como um todo, vai buscar falar, ensinar, persuadir, sobre a doutrina cristã não só aos que não sabem ler, como fizeram os medievais e renascentistas (GOMBRICH, 1999, p. 437), mas sim a todos os homens, letrados ou não, pobres e ricos, plebeus e nobres. Pensemos um exemplo já tratado nesse trabalho: uma missa em uma igreja barroca ricamente decorada, um sermão extremamente comovente, com cânticos e procedimentos litúrgicos, tudo com uma extrema teatralidade. O impacto causado por essa experiência é direcionado a todos (GOMBRICH, 1999, p. 443), pois pretende-se provocar a

perda da noção do real, promovendo ilusões. Nesse sentido, há um conflito entre a arte e o que pretendia o Concílio de Trento, pois a arte acaba sendo tão verdadeira, tão dramática que ultrapassa o real, torna-se carne e osso, como por exemplo, no drama de Santa Tereza (Figura 11) em que o mármore, nas mãos de Bernini, ganha vida. O Barroco, assim, não prezará pelo equilíbrio simples, mas sim por composições dramáticas, tumultuadas, teatralizadas ao extremo, com composições complicadas, utilizando para isso contrastes de luz e sombras, composições diagonais etc. Para Careri (1995, p. 262), o Barroco, diferentemente do Renascimento, não busca uma imitação do mundo real, uma representação e uma arte ideal, mas sim uma “pura representação”, em uma dialética de tensão e distensão, colocando a arte no limite de suas regras (CARERI, 1995, p. 258), não buscando correspondência com a realidade, mas transformar a realidade em efeitos sensíveis.

Apesar desse conflito entre a orientação dos documentos doutrinários da religião e a proposição da arte barroca de buscar novos caminhos, a arte não deixou de ser instrumento religioso, pelo contrário, acabou por ser um instrumento indispensável. Careri (1995, 254) salienta a importância, por exemplo, que teve o altar da Igreja de Santo André do Quirinal, arquitetada por Bernini (Figura 3), por entender que essa proposta de conjunto que articula pintura, arquitetura e escultura, gera uma nova forma de contemplação religiosa, fazendo com que os noviços da ordem dos jesuítas pensassem e se impactassem, entre o “peso do corpo” e o “voo da alma”, permitindo aos jesuítas um aprendizado no qual, através das imagens, existisse um “adestramento dos sentidos”, da imaginação, da relação entre o intelecto e o afeto. O noviço, ou qualquer espectador, é convidado a se emocionar, a viver o drama, a assemelhar-se ao que é narrado. Necessário perceber o quanto esse procedimento é uma forma de aproximação da arte e do fiel com a experiência mística vivida pelos santos, modelos de conduta e fé, pois não só os personagens acabam ficando “fora de si”, mas o espectador também. É nesse sentido que o Barroco é tensão e abandono (CARERI, 1995, p. 256), pois percebemos o quanto nossa alma também nos abandona, o quanto perdemos os sentidos das coisas no mundo em que vivemos, o quanto nossa fé e nossa ação no mundo é uma mistura de recusa, de negação, e, ao mesmo tempo, de

fé, gerando mais tensão, mais emoção, uma mistura e um contraste de dor e prazer, sendo espiritual e carnal ao mesmo tempo, fazendo como na imagem de Santa Tereza em Êxtase (Figura 11), que gera no espectador um dilema, uma angústia, pois não sabemos se “o santo sofre ou sente prazer”, se viverá ou morrerá, qual o resultado da cena, só sabemos que o drama expresso e experimentado é incerto.

Um outro aspecto dessa busca pela superação/transgressão da regra pelo Barroco, buscando uma diferenciação com o Maneirismo - entendido aqui como a maneira dos grandes artistas como Michelangelo e Rafael, (GOMBRICH, 1999, p. 361-362) - mudando a forma de contar suas histórias, histórias por vezes antigas e já contadas, porém com olhares e sentimentos novos, foi utilizar de uma forma bastante intensa e extrema a relação entre a luz e a sombra. Exatamente porque nessa relação é possível extrair uma sensibilidade extremada, uma solidão maior, um drama maior, possibilitando (CARERI, 1995, p. 256) uma contemplação em que se acrescenta sensibilidade entre o visível e o invisível. Efeito este perceptível de forma clara e impactante na obra “A Queda dos Condenados” de Rubens (Figura 2), em que a luz e a sombra (ou a escuridão) entram quase que como personagens, tornando tudo mais intenso, mais dramático.

Se a arte pretendia um caminho novo, isso só ocorreu porque os artistas desse período também buscavam uma nova orientação. É bem provável que o artista barroco não soubesse que estava desenvolvendo um estilo próprio, decorrente de uma sociedade própria, de uma cultura própria, como salienta Careri (1995, p. 253). Sabia, no entanto, que estava procurando produzir algo novo, que procurava diferenciar-se dos grandes mestres do início do século XVI, ou como propõe Gombrich (1999, p. 362), os artistas estavam incomodados com a própria arte, considerando que o ideal de beleza do Maneirismo não era tão interessante assim, devendo algo novo surgir. Talvez por isso, buscaram não o equilíbrio das formas, não um acabamento minucioso, mas uma arte que deveria transbordar poder, força, inquietação, esplendor, glória e frustração que “quase nos cortam a respiração”.

Haskell (1997, p. 34-36) chega a admitir que o comportamento desses artistas se deve ao fato de buscarem um lugar nessa sociedade, mas considera,

juntamente ao autor Careri (1995, p. 269), que o Barroco estabelecerá uma nova relação entre o artista e a sociedade, permitindo a possibilidade de elevação de seu patamar social, de seu prestígio social, recebendo títulos e condecorações pelos serviços prestados à sociedade e à Igreja, porém ainda em um mundo de contrastes, angústias e incertezas. Os artistas começam a ganhar um prestígio social cada vez mais evidente, recebendo mais valores por seus trabalhos, participando da vida social de forma mais efetiva, gozando, às vezes, de impunidade, tendo em vista seus protetores influentes. O artista Rubens, por exemplo, tinha tamanho prestígio entre a nobreza da Espanha, que chegou a ser enviado pelo rei, em 1629, para a Inglaterra, como uma espécie de embaixador (GOMBRICH, 1999, P.400-401), buscando estabelecer um período de trégua entre esses países. Outro exemplo do prestígio que o artista acabava por receber no período barroco está perceptível na obra “As Meninas”, de Velázquez (1656) (Figura 18), pois nela não só há uma inversão de valores, na medida que os reis, principais figuras da nação, da ordem, escolhidos por Deus para governar, não figuram de forma central, como também surge a figura o próprio Velázquez na obra (CARERI, 1995, p. 263), indicando não só o prestígio do artista como também sua ousadia. Se de um lado temos um artista como Bernini que morre aos 80 anos tendo o papa e a nobreza italiana como testemunha, seu maior rival, Barromini, morre aos 68 anos, suicidando-se de modo clássico, com sua própria espada (CARERI, 1995, p. 260), por não conseguir lidar com a perda do prestígio, fama e encomendas, mostrando-nos o quanto essa relação entre o artista e a sociedade era de glória e esquecimento, seguindo todo o padrão social barroco que é de extrema tensão e conflito.

Apesar da tensão e do conflito, os artistas buscavam se afirmar cada vez mais, procurando, como dissemos, um lugar nessa sociedade barroca, sendo-nos possível essa percepção tendo em vista a quantidade de autorretratos produzidos por quase todos os artistas dessa época, buscando criar uma imagem social de si mesmos, buscando valorizarem-se. Sobre essa questão, Haskell traça o seguinte comentário:

Para ver os artistas do período como eles mesmos se viam basta observar seus autorretratos. Serenos, elegantes, usando perucas com maior frequência à medida que os anos passam, ostentando um ar satisfeito e arrogante, olham para nós da sua superioridade, raramente exibindo-nos as ferramentas de seu ofício; mais ciosos de assemelhar-

se a seus clientes do que de indicar a sua própria singularidade. (HASKELL, 1997, p. 37).

Gombrich (1999, p.390) nos lembra que o período barroco é um momento histórico que já possui um “mundo das artes”, ou seja, pessoas que já há muito tempo trabalham, vendem, compram, encomendam, lidam de forma profissional com a arte e vivem dela. A arte já faz parte da vida social há um bom tempo, possibilitando surgir nesse contexto a crítica artística (ARGAN, 2004, p.12). É um período de muitos estudiosos, de muitos livros já escritos sobre artistas, estilos, técnicas, fazendo surgir um conjunto grande de preferências, grupos pré-estabelecidos, grandes comparações e, principalmente, censuras, controvérsias e intrigas, interferindo diretamente não só na possibilidade de ventura como de desventura de um artista. A solução, para esses artistas, era buscar proteger-se perto de um influente mecenas.

Em Roma, nesse período em especial, existia uma quantidade bastante grande de mecenas burgueses, nobres e clérigos, com o interesse de investir no uso da arte como forma de promoção pessoal ou do nome de sua família, e para tal não só construíam novas igrejas, como reformavam antigas, normalmente adicionando o nome da família a uma das capelas decoradas, tudo isso utilizando os melhores e mais famosos artistas do período. O principal mecenas em Roma era o próprio papa que, com sua família, buscava manter seu poder e prestígio com o uso da arte. Porém, obras para o papa e sua proteção era um caminho extremamente difícil, que necessitava de um pouco de sorte. O pintor que chegasse em Roma tinha que lutar contra um conjunto grande de incertezas até que, na melhor das hipóteses, conseguisse um protetor. A passagem a seguir narra esse processo árduo de um artista novo em Roma:

Em primeiro lugar, o jovem pintor tinha que achar um lugar para morar, talvez um mosteiro, através de um cardeal que no passado fora legado papal em sua cidade natal. Por intermédio desse benfeitor, o artista conhecia algum influente prelado bolonhês²¹ que lhe encomendava um retábulo para a igreja de que era titular e encarregava-o da decoração de seu palácio familiar – no qual, a partir daí o artista se instala. Desses dois dignitários, o primeiro assegurava ao artista um certo

²¹ O exemplo citado seria de um jovem pintor bolonhês, pelo fato de que, em 1621, o novo papa era Gregório XV, também oriundo de Bolonha, sendo comum, após a eleição papal, o novo papa contratar e auxiliar primeiramente os pintores e artistas de sua cidade natal.

reconhecimento público, ao passo que o segundo apresentava-o a outros mecenas potenciais, dentro do círculo de amizades do cardeal. Essa era de longe a etapa mais importante. Durante vários anos, o pintor recém-chegado trabalhava quase que exclusivamente para um grupo restrito de clientes, até que, afinal, depois de um número crescente de retábulos, estabelecesse solidamente a sua reputação junto a um público mais amplo e pudesse tirar disso rendimento e prestígio suficientes para trabalhar por sua conta e aceitar encomendas de fontes diversas. Atingindo esse estágio, o artista podia receber a morte de um patrono ou uma mudança de regime com uma certa tranquilidade de alma. (HASKELL, 1997, p.19).

Cabe lembrar que apesar desses mecenas buscarem com o uso da arte a representação de seu prestígio, de seu poder pessoal, a relação do artista com o mecenas carrega dois elementos importantes: primeiramente que as obras encomendadas deveriam passar pelo crivo do patrono, tudo estabelecido por contratos, mas Careri (1995, p. 260) nos lembra que essa relação nem sempre era simples, pois nesse momento histórico os artistas acabavam por não se tornarem passivos frente ao rumo que sua obra deveria tomar, pois sabiam das críticas que poderiam decorrer do resultado final de uma encomenda, podendo atrapalhar ou mesmo acabar com o prestígio arduamente conquistado. Outro elemento importante é que o mecenato, ao girar em torno da figura do papa, estava atrelado à duração de seu papado. Nesse sentido, Haskell (1997, p. 17-19) comenta que, a cada mudança de papado, famílias, amigos, comerciantes e interesseiros de toda sorte afluíam à Roma em busca de oportunidades, incluindo novos e variados artistas, sendo costume o papa e seu séquito buscarem valorizar novos artistas, em especial os da mesma terra natal do papa, como seus escolhidos para os trabalhos com a arte, podendo mudar drasticamente a relação entre artistas, mecenas e mesmo o mercado das artes na Roma barroca.

O melhor dos mundos para um artista barroco seria servir a um mecenas que tivesse constante influência sobre as cortes papais, que o alojasse em suas dependências, com bons salários, tornando-se quase um membro da família do mecenas (HASKELL, 1997, p. 21). É evidente, como aborda Careri (1995, 260-261), que o mecenas acaba por também levar vantagens em cima de seus artistas, pois manter perto de si artistas famosos e reconhecidos também é uma forma de prestígio. Ao contrário, o pior dos mundos, para o artista, seria ser

reconhecido como um artista vinculado à imagem de um mecenas que acabasse perdendo prestígio (HASKELL, 1997, p. 21-23), seja pela troca do papa, seja pela ruína pessoal, seja pelos resultados das guerras, forçando o artista a buscar, como forma última de financiamento, a elaboração de uma exposição própria, na tentativa de vender aleatoriamente sua produção para qualquer admirador ou desconhecido. De um modo ou de outro, o mundo das artes no Barroco era de possibilidades extremas, não possuindo nem fluxo, nem ritmo, nem regra definidos, porém a sociedade barroca elevava a condição da arte e do artista a um novo patamar, sentido e uso social.

Como forma de ilustrar a ventura e desventura dos artistas barrocos e sua profunda relação com a obra que produziam, tendo em vista as buscas por uma arte nova, com novos olhares e sentimentos, buscaremos traçar alguns aspectos da vida e da obra de Caravaggio, entendendo esse personagem histórico como um dos mais fascinantes do período, e também um dos mais obscuros. Sempre envolto em algum tipo de confusão e desavença, a vida de Michelangelo Merisi é ainda motivo de grande controvérsia, sendo que não conseguimos ter, de forma precisa, as datas e marcos de sua vida. Sabemos que nasceu de uma família relativamente bem relacionada, provavelmente em 1573 (alguns datam 1571), não sendo nem nobre nem miserável, desfrutando, em alguma medida, da proteção e auxílio de famílias influentes na região de Milão, mais precisamente na cidade de Caravaggio. Michelangelo Merisi, ou Caravaggio, como gostava de ser chamado, era filho de um experiente pedreiro (é possível que seu pai tenha sido uma espécie de mestre de obras, o responsável abaixo do arquiteto, podendo, até, ter feito alguns trabalhos de decoração), que morre de peste. Pouco se sabe sobre sua mãe, que como o pai, morre quando Caravaggio ainda é muito jovem (13 anos?), porém de causa desconhecida. É bem provável que entre os 13 e 15 anos (1586-1588) tenha começado seu aprendizado artístico ainda na região de Milão. Os autores Lambert (2010, p. 19) e Longhi (2012, p. 18-19) consideram que esse início de aprendizado artístico se deu pela orientação de Simone Paterzano, tendo este, por sua vez, sido discípulo de Ticiano, ou seja, Caravaggio recebe uma boa e profunda orientação sobre os princípios artísticos, sobre técnicas e formas, tendo provavelmente estudado e comparado os artistas venezianos e florentinos.

Chega em Roma provavelmente em 1589-1590, no fim do papado de Sisto V, tendo um início extremamente miserável (LONGHI, 2012, p. 21), buscando se empregar em alguma oficina de artesanato, vendendo ou produzindo pequenos e rudimentares trabalhos. Para piorar um pouco as coisas, cai doente (doença desconhecida) em meados de 1590, sendo recolhido e cuidado no Hospital dos Indigentes, o que mostra a penúria de sua vida no início de sua estadia em Roma. Após um longo período de convalescença, recomeça sua carreira trabalhando novamente nas oficinas que lhe davam abrigo, até que começa a receber encomendas de alguns mecenas, momento que Caravaggio começa a produzir suas primeiras grandes obras, que segundo Longhi (2012, p.22) já mostravam “um modo novo e inédito de ver e pintar”. Tudo se transforma de forma significativa quando cai nas graças do Cardeal Del Monte, seu grande protetor e mecenas, isso provavelmente em 1593-1594, mudando radicalmente o patamar de vida e da obra de Caravaggio.

Apesar da proteção que seu mecenas lhe dava, pagando salários, fornecendo casa, comida, materiais e um ateliê, Caravaggio se mostrava inquieto demais, envolvendo-se nos mais variados tipos de confusão e intrigas. Acabou sendo odiado por vários de seus colegas artistas, por críticas aos seus trabalhos ou mesmo por brigas e disputas pessoais. É sabido, por exemplo, o péssimo relacionamento com D´Arpino (LONGHI, 2012, p. 21-22), um conhecido artista do período, com quem teve as mais variadas brigas e disputas por obras e encomendas. Seus quadros eram recorrentemente devolvidos ou recusados, tamanha agressividade, violência, impacto que suas obras causavam. Do ponto de vista pessoal, o cenário só piora: constantes brigas em tabernas; disputas, jogos e duelos de todos os tipos, pelos mais banais motivos; intrigas, difamações e até um assassinato, o que o leva a deixar Roma e seu patrono, fugindo para Nápoles em meados de 1605. Em Nápoles, produz mais um conjunto grande de obras, mas novamente por confusões é obrigado a fugir para Malta (LAMBERT, 2010, p. 10), onde busca ser sagrado cavaleiro. Consegue tal proeza produzindo quadros dos mais importantes de sua carreira. Por volta do ano de 1608, acaba se desentendendo com um cavaleiro da Ordem de Malta, de alta patente, que o manda prender. Consegue fugir, dirigindo-se à Sicília, onde permanece um certo período de tempo. Acredita-se que, entre 1608-1609, Caravaggio começa

negociações para que seus crimes sejam perdoados pelo papa, isso através de amigos e velhos protetores, fazendo-o voltar para Nápoles (LONGHI, 2012, p. 125). Novamente fugindo dos Cavaleiros de Malta que descobrem seu paradeiro, esperando estar em vias de conseguir o perdão papal, tenta chegar a Porto Ercole, localidade portuária próxima a Roma, onde é encontrado morto. Nada ficou ou pode ser confirmado sobre os motivos de sua morte, mas existem indícios de que foi perseguido e agredido, como também que tinha recentemente adquirido alguma mazela, já que andava com fortes febres. Morre em 1610, aos 37 anos.

Para Longhi (2012, p. 17) muito do que foi dito sobre sua produção artística se confundiu com os aspectos de sua vida infeliz e atormentada, surgindo preconceitos e generalizações. Caravaggio será um artista difícil de se classificar tendo em vista uma linha histórica e evolutiva da arte, sendo que essa dificuldade de classificação se dá para Mammì (2012, p. 7) exatamente pela busca obsessiva de Caravaggio por uma reprodução fiel da realidade, diga-se, levada ao extremo, como tudo na vida desse artista. Para Argan (2004, p. 11) apesar da classificação um tanto tortuosa desse pintor, o que mais importa é que Caravaggio acabou por influenciar todos os artistas e a arte produzida após a sua morte, seja para confirmar e se apropriar de seu estilo, seja para negá-lo.

Como todos os artistas de seu período, Caravaggio buscava uma nova forma de pintar, de dizer sobre o mundo e as coisas, (GOMBRICH, 1999, p. 390) de se diferenciar dos antigos mestres do Renascimento, e a forma escolhida por Caravaggio foi um naturalismo extremo, querendo uma espécie de verdade pura. Para Gombrich:

Ter aversão a retratar a fealdade parecia a Caravaggio uma fraqueza desprezível. O que ele queria era a verdade. A verdade tal como podia vê-la. Não lhe agradavam os modelos clássicos nem tinha o menor respeito pela 'beleza ideal'. Queria desvencilhar-se de todas as convenções e repensar a arte desde o começo. (GOMBRICH, 1999, p. 392).

Pintando com o auxílio de espelhos, talvez por falta de dinheiro para seus modelos, pintando, portanto, o reflexo (MAMMÌ, 2012, p. 13), tal qual hoje uma fotografia, Caravaggio buscava desvencilhar-se das convenções da arte. Um exemplo da busca por novos caminhos é o quadro "Cesto de Frutas" (1596-1598)

(Figura 26) em que Caravaggio apresenta uma natureza morta. Os quadros de natureza morta eram quadros, normalmente, em que artistas, no começo de carreira, treinavam a arte de pintar, aguçando o olhar e buscando apresentar uma peça equilibrada e esteticamente aceitável, uma espécie de cartão de visitas. Essa obra de Caravaggio subverte toda essa lógica. Em um primeiro olhar, parece-nos tudo normal, talvez por estarmos acostumados aos quadros de natureza morta, podendo passar despercebida a agressividade desse quadro. Caravaggio produz, na realidade, uma natureza morta “morrendo”. É um cesto de frutas que estão começando a murchar e apodrecer, a decair. É a decadência da natureza. Não mostra um arranjo de flor em seu esplendor, mas sua ruína. As uvas começam a amolecer, a maçã já possui furos, as folhas, já esburacadas e secas, esperam por um toque, ou pelo vento, para se desgrudarem de seus galhos também já secos. É nesse sentido que Caravaggio quer ver a verdade, ele nos apresenta frutas simples (LONGHI, 2012, p. 44), porém num drama, pois tudo se desfaz, tudo está em ruínas. Essa obra é quase uma alegoria do tempo, da vida.

Outro quadro de Caravaggio que nos desperta a atenção para a forma de pintar é “A Incredulidade de São Tomé” (1602) (Figura 27). Um quadro absolutamente contrário aos quadros renascentistas, nos quais as figuras, de forma centralizada e equilibrada, mostram as verdades da fé. Não em Caravaggio. São homens simples que vivenciam a cena, e com a utilização de luz e escuridão, sem horizonte, tal qual uma cena em um palco, em um teatro, desperta nossa atenção para o drama vivido. A revelação da ressurreição para Tomé não é celestial, mas sim carnal, pois Caravaggio leva ao extremo o “colocar o dedo em suas chagas”, dando a entender que Tomé reage constrangido e que Jesus força o dedo de Tomé contra sua chaga. É possível quase que sentir a força/pressão com que Jesus segura o braço de Tomé. Aos olhos também incrédulos e impactados de dois apóstolos, Tomé cede, mas não consegue olhar, está arrependido, talvez deslocado, tendo em vista o que disse e o que foi obrigado a aceitar. É tanta força, é tanto impacto, é tanta verdade ao extremo que quem contempla o quadro se sente na cena, quase consegue sentir e escutar o toque, se sente parte do evento narrado. O drama humano ultrapassa a tela e nos envolve (GONBRICH, 1999, p. 392), nos choca, nos converte pela

presença impactante da cena. Caravaggio interpreta de forma diferente e simples, quase profana, o que deveria ser divino (LONGHI, 2012, p.46). Dessa maneira, com essa violência, com esse naturalismo, com essa verdade, Caravaggio modifica radicalmente a arte, distanciando-se de tudo o que existia anteriormente. É nesse sentido que o Barroco transgride as normas e talvez, por isso, Poussin considera que Caravaggio “veio para destruir a arte” (LONGHI, 2012, p. 140).

Uma das principais encomendas que Caravaggio conseguiu receber foi pintar para dois nichos da Capela Cerasi, na Igreja de Santa Maria del Popolo, em Roma, encomenda articulada pelo seu protetor e no auge de sua carreira. Caravaggio deveria pintar dois quadros com os temas “A Conversão de São Paulo”²² e a “Crucificação de São Pedro”. Caravaggio faz uma primeira versão dos quadros, mas as peças são rejeitadas, obrigando-o a fazer duas novas telas, que estão até hoje expostas na igreja. A “Crucificação de São Pedro” (1601) (Figura 28) é um quadro que segue os demais já comentados, porém com mais um elemento característico do Barroco, qual seja, o uso de diagonais como forma de organizar as cenas. De um lado temos São Pedro, velho, cansado, mas aparentemente tranquilo, talvez sentindo a experiência dos místicos do século XVI, com uma consciência santificada. Do outro lado, temos os trabalhadores, pois Caravaggio tira as roupas dos soldados e coloca homens comuns para crucificar Pedro, que o crucificam como mais uma obrigação do trabalho, como que “ossos do ofício”, porém, com uma força descomunal, desajeitados, na medida em que um deles levanta o santo com uma corda, outro segura os pés e a cruz com as mãos, e um terceiro, ajoelhado, de forma a segurar e suportar tudo, usa as costas para alavancar a cruz com Pedro. Tudo de forma muito intensa, com uma verdade extrema. Há um desencantamento do mundo. Um ponto curioso que levantou já muita controvérsia entre os críticos de Caravaggio é a pedra que ganha realce. Para Mammì (2012, p. 9), a pedra é tão importante

²² Sobre as versões da “Conversão de São Paulo” por Caravaggio ver: VALE, André Dela, ROMEIRO, Artieres Estevão e PUCCI, Bruno. “As Conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas.” In: FREITAS, Verlaïne. DUARTE, Rodrigo, CECCHINATO, Giorgia e SILVA, Cíntia Vieira. **Gosto, Interpretação e Crítica**. Volume 1. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

para Caravaggio quanto o santo, pois a pedra não é menos real que o drama humano. Para Longhi (2012, p.61), a forma como a pedra é representada o faz lembrar de um pão (chamando-a de “pedra-pão”), uma imagem que remete aos trabalhadores que ali crucificam o santo, reforçando a ideia de que Caravaggio busca um caminho novo, absolutamente vinculado às questões históricas de seu tempo.

Já no quadro “Sepultamento de Cristo” (1602-1603) (Figura 29) Caravaggio parece querer pintar novamente os simples e semelhantes, mostrando que o drama de Cristo também é nosso drama. Não faz uma cena gloriosa ou de esplendor, mas sim uma cena humana, um trabalho duro, mas necessário. Se observarmos os personagens que carregam Cristo, temos: de manto vermelho, João, e carregando as pernas de Jesus, em um esforço parecido com o que vimos na Crucificação de São Pedro, Nicodemos, com vestes simples. Maria de Cléofas levanta suas mãos misturando orações e uma certa incredulidade com o que vê. Maria Madalena parece ainda mais arrependida, em um profundo pesar e Maria, mãe de Jesus, em um luto profundo e silencioso. Porém é uma cena simples, não com personagens vinculados à realeza, mas com os que ele, Caravaggio, encontrou na taberna, uma plebe que ignora modos e etiquetas, gerando um contraste com a igreja para qual foi planejada, o altar dos Vittrice na Chiesa Nuova. Para Argan (2004, p. 186), Caravaggio não busca grandes espaços, mas uma gruta, com asperezas das “cores atonais”, em um “espaço sem horizontes”, porém o drama ultrapassa esse espaço, vindo em nossa direção, nos afetando, “a tragédia faz fronteira com o silêncio e o escuro”. No entender de Longhi, ao interpretar esse quadro, criticando os que o classificaram como um enterro de ciganos, considera que:

A verdade fica a meio do caminho entre ambos, ou seja, cumpre entender que Caravaggio não pretendia pintar ‘os piores’ (os ciganos), nem ‘os melhores’ (sabemos quem eram), mas simplesmente os seus ‘semelhantes’, os iguais, trazendo-os daquela parcela da humanidade comum que melhor preserva uma autoridade quase imanente dos gestos e dos sentimentos, mesmo nos momentos mais extremos. (LONGHI, 2012, p. 97).

Atento ao que acontecia ao seu redor e apesar das brigas, dos casos policiais, dos escândalos e debates que sua arte suscitava, Caravaggio fora mais

uma vez escolhido para um trabalho importante: produzir um quadro para a Capela Cavalletti, na Igreja de Santo Agostinho, tendo como tema “Nossa Senhora de Loreto” (1604-1605) (Figura 30). Era um tema relativamente recente e bastante popular, pois tratava-se de uma aparição da Virgem Maria para uma população rural bastante pobre nos arredores de Roma, venerada em uma pequena capela. Não foi o caminho escolhido por Caravaggio. Utilizando de forma bastante intensa a escuridão, Caravaggio não traz uma santa tradicional que aparece para ser adorada, mas sim um casal de mendigos, de pobres e famintos, de peregrinos, talvez que fugiram das guerras, e que se ajoelham pedindo graças, acolhimento, proteção. São pessoas que precisam de tudo. Estão pobremente vestidos, descalços como símbolo de pobreza e simplicidade e que cansados e humildemente pedem e olham para Maria e Jesus. Maria aparece em uma porta também desgastada e olha com perdão, resignada, talvez pensando no que fará. É uma cena de simplicidade, corriqueira, em que os que precisam vão batendo de porta em porta até que encontrem alguém disposto a abrir a porta e a ajudar. É uma cena puramente de devoção, porém que rompe com a tradicional forma de apresentar Maria. Esse quadro foi extremamente criticado (LONGHI, 2012, p. 99), principalmente pelos nobres e pelo alto clero que viam, em um altar de família influente, não a glória, mas pés descalços, não o triunfo da fé, mas a fé cotidiana, pobre e simples. O quadro só não foi retirado pois teve um grande sucesso, exatamente entre os peregrinos e pobres que se reconheciam na obra, e faziam filas para vê-lo.

No diálogo com as questões religiosas e com o Concílio de Trento, que nem sempre Caravaggio respeitava, podemos citar a obra que, no nosso entendimento, é mais profunda e impactante que Caravaggio fez, exatamente por mudar a forma como a representou, pelo grau de imaginação e desafio e, pelo fato de em uma única obra aparecerem praticamente todas as principais características do Barroco: trata-se da obra “As Sete Obras da Misericórdia” (1606-1607) (Figura 31). Nessa obra, Caravaggio busca um diálogo importante para o período, pois mostra a importância e o valor da “salvação pelas obras”, tema importante para uma Igreja que luta contra os reformadores que veem nas imagens religiosas uma intensa idolatria (ARGAN, 2004, p.187). À primeira vista, tudo é muito caótico, pois é um conjunto de cenas em uma cena só.

Anteriormente, quando se representavam as sete obras da misericórdia, fazia-se uma obra com sete partes, sete sequências, mas Caravaggio coloca as sete em uma única cena, em uma noturna viela de Nápoles. Nessa obra, vemos o gênio criativo do artista, pois ao romper com equilíbrios e regras tradicionais, busca, através da escuridão, realçar o sentimento dos personagens, como também é a escuridão, em contraste com a luz, que torna a cena mais complexa e dramática (LONGHI, 2012, p. 61). É tanto movimento e tanta informação que nossos sentidos também se misturam, se confundem, buscando encontrar as obras da misericórdia. Do lado direito, uma mulher amamenta um senhor que se encontra em cela de cadeia, tendo ao seu fundo, os últimos cuidados com um moribundo, que será enterrado. Do lado direito, um nobre rasga um pedaço de sua capa (vemos a ponta da espada brilhar), para que um outro personagem quase que deitado ao chão possa se vestir. Nesse conjunto, dois outros personagens parecem chegar como peregrinos, sendo recepcionados por um dono de hospedagem, tendo ao seu fundo um personagem matando a sua sede. Todo esse caótico drama humano, todo esse conjunto de ações sendo abençoado por anjos que descem de forma elíptica do alto, como que enviados por Maria e Jesus, para proteger os crentes e benfeitores.

No decorrer de sua atormentada e truculenta vida, Caravaggio sempre buscou utilizar a arte para dizer como pensava e como sentia o mundo. Teve com isso a proteção e o conforto da Nobreza, mas também por isso experimentou a cela, a fuga e a solidão. Quando esperava ser perdoado pelo papa, fugindo dos Cavaleiros de Malta, Caravaggio levava consigo alguns quadros para vender ou oferecer como recompensa pela sua absolvição. Entre esses quadros, um em particular merece comentários: “Davi com a cabeça de Golias” (1609-1610) (Figura 32). Não sabemos ao certo, mas talvez tenha sido a última obra de Caravaggio. É uma cena bastante clássica da arte, pois relata a luta entre Davi e Golias. Nessa cena, Davi já abateu Golias e, com uma espada que brilha, o degolou, porém parece estar com um semblante sereno, tranquilo, e como vitorioso, segura pelos cabelos a cabeça do derrotado. É aqui que Caravaggio mais uma vez inova, mais uma vez vai até o limite da arte e da vida, do drama humano, pois a cabeça não é de Golias, mas trata-se de um autorretrato do próprio Caravaggio. Não é a história de Golias, mas a do artista,

que vê sua vida sendo perdida. Cansado de fugir, provavelmente doente, Caravaggio oferece sua cabeça como sinal de perdão e de arrependimento. Nesse sentido também não é Davi, mas Roma, a arte e a humanidade, de quem espera o perdão.

Como foi possível discutir até aqui, tudo no Barroco é tensão e drama. A sociedade se organiza em um governo cada vez mais absoluto, com um único centro de poder e de honra, guerras são travadas ao extremo em busca de poder e riquezas. A visão que temos do mundo não é mais organizada e centralizada, mas podemos deslocar nossa visão, a Terra não é mais centro, é parte do mundo. A religião se dividiu, temos agora protestantes e católicos lutando pela hegemonia na Europa. A fé já não é mais um lugar seguro, pode-se morrer ou ser julgado por acreditar. A arte, filha da sociedade, reproduzirá todo esse drama em suas obras. A arte é aqui uma prática social que descreve os homens e suas vidas, suas visões de mundo. Talvez por isso, Caravaggio tenha tido uma vida tão dramática, tão profundamente intensa e atribulada, pois foi formado socialmente por essas condições históricas, viveu e sentiu um mundo em transformação, um mundo de extremos religiosos e políticos, vendo as pessoas morrerem e sofrerem ao seu redor. A cultura barroca que instruiu Caravaggio é uma cultura de fé, mas também de guerra, de possibilidades e de negação de liberdade. Liberdade que não era para todos, liberdade que utilizou na arte e que impactou a si mesmo e ao mundo.

Parte II – A Experiência Barroca no Brasil Colônia

1 Aspectos da Sociedade Colonial Brasileira

a) Aspectos Políticos e Sociais

O autor PAIVA (2004), na busca por caracterizar a sociedade colonial brasileira, considera que em primeiro lugar, quando vamos estudar essa sociedade, devemos sempre nos atentar para o fato de que a civilização brasileira não se desenvolveu espontaneamente, mas é fruto da experiência e dos interesses portugueses, ou nas palavras do próprio autor:

Devemos estudar a história brasileira, num primeiro momento, a partir dos interesses portugueses. Só assim compreenderemos bem o desenvolvimento que teve o Brasil mormente no período colonial. A organização econômica, política, religiosa, social, jurídica da sociedade portuguesa constituirão os elementos que fornecerão compreensibilidade à nossa primeira história. É como história portuguesa que começou a nossa história. (PAIVA, 2004, p. 45).

Nesse sentido, podemos considerar que, se nossa história está, em princípio, atrelada à experiência e interesses portugueses, é importante lembrar que os portugueses colonizaram o Brasil de forma exploratória em busca de riquezas e de produtos comercializáveis. O processo de colonização do Brasil está atrelado ao processo europeu de expansão comercial e da formação dos Estados Nacionais absolutistas, sendo porém questões estas que surgiram em Portugal de forma precoce (NOVAIS, 1999, p.18-19), pois Portugal já vivia do comércio ou de negócios, com uma centralização política, desde os séculos XII-XIII, ou seja, já existia um sentimento de buscar o lucro com a comercialização de produtos e exploração da natureza na vida portuguesa (PAIVA, 2004, p. 45-46). Assim, Portugal entendeu e empreendeu a colonização brasileira como um negócio, como forma de fazer receita, e sendo um Estado Nacional absolutista já estabelecido, tudo o que acontecia e se decidia no Brasil tinha que passar pelo crivo da coroa portuguesa. As posses de terras, os títulos de nobreza locais, as áreas de colonização passavam, sempre, pela autorização e concessão do rei.

Portugal emprega no Brasil experiências de colonização já utilizadas na Ilha da Madeira e nos Açores: a exploração agrícola, que fazia do açúcar uma

moeda de troca importante para os colonos brasileiros e para metrópole. Paiva assim aborda a questão:

“Visava-se alto lucro e este só podia se obter com altos negócios: impunha-se a monocultura exclusiva, num contexto caracterizado como colonial. Com efeito, a economia das colônias tinha que favorecer o crescimento mais rápido possível da economia metropolitana. Isto se fazia através de uma grande produção monocultora, o açúcar, - sacrificando outros tipos de cultura – monopolizada e barateada.” (PAIVA, 2004, p. 50).

Cabe salientar que além de controlar a vida na colônia e sua produção, Portugal ainda exigia de seus colonos uma alta carga de impostos pela produção e comercialização, obtendo, evidentemente, vantagens financeiras. Porém, muito dessa arrecadação e comercialização não gerou o enriquecimento esperado, pois Portugal estruturou sua vida econômica e, principalmente a sua navegação, e as conseqüentes descobertas marítimas, com capital estrangeiro, tendo como principais fiadores a Inglaterra e os comerciantes flamengos. Dessa forma, todo desenvolvimento tecnológico, comercial e humano no Brasil “obedecia aos ditames e ao ritmo dos interesses capitalistas”. (PAIVA, 2004, p.51)

Esse conjunto de fatores explica, em grande medida, o fato de o Brasil demorar a explorar o interior do seu território, como também passa a ser um elemento importante na constituição de suas relações sociais. Segundo NOVAIS (1999, p.16-17), o estudo das práticas sociais e cotidianas é uma tarefa difícil, dada a fragmentação documental, e que devemos ter cuidado ao estudar esse passado, já que os homens do século XVI não tinham ideia que seus atos, no decorrer do tempo, tornariam a colônia uma nação. Não há nos territórios coloniais portugueses, no século XVI, algo que possamos classificar como público e privado. Essas duas esferas estão imbricadas, fazem parte de um mesmo corpo. Lei, propriedade privada, direitos e esferas públicas estão, nesse momento inicial do Brasil colonial, em formação.

Um dos elementos que vão caracterizar as relações íntimas na colônia é a frequente necessidade de integrar novos contingentes de pessoas, novos imigrantes (escravos africanos etc.) que vão, cada vez mais, dificultando a sedimentação dos costumes e do comportamento na colônia. Outro elemento

importante é a mobilidade geográfica que esses homens do período colonial podiam experimentar, pois apesar de permanecerem, de forma geral, próximos ao litoral, havia um espaço geográfico grande de deslocamentos entre as áreas de povoação existentes no país nos séculos XVI e XVII. Para Novais:

Móbil, instável, e mais ainda dispersa, a população na Colônia devia provavelmente angustiar-se diante da dificuldade de sedimentar os laços primários. (NOVAIS, 1999, p.21).

E acrescenta:

Mobilidade, dispersão, instabilidade enfim, são características da população nas colônias, que vão demarcando o quadro dentro do qual se engajaram os laços primários e se foi desenvolvendo a vida do dia-a-dia. (NOVAIS, 1999, p.22).

Nesse cenário, foi importante e extraordinário o surgimento, mesmo que de forma embrionária, do sentimento de pertencimento à terra colonial, uma vez que seus habitantes começaram, aos poucos, a se sentir pernambucanos, paulistas e, posteriormente, brasileiros. Extraordinário e importante, pois diversas eram as nacionalidades aqui presentes e diversas eram as tribos e etnias indígenas. Novais assim aborda a questão:

E do convívio e das inter-relações desse caos foi emergindo, no cotidiano, essa categoria de colonos que depois, foi se descobrindo como brasileiros. Brasileiros, como se sabe, no começo e durante muito tempo designava apenas os comerciantes de pau-brasil. A percepção de tal metamorfose, ou melhor, essa tomada de consciência - , isto é os colonos descobrindo-se como 'paulistas', 'pernambucanos', 'mineiros' etc., para afinal identificarem-se como brasileiros – constitui, evidentemente, o que há de mais importante na histórica da Colônia, porque situa-se no cerne da constituição de nossa identidade. (NOVAIS, 1999, p.23).

Não podemos perder de vista que a sociedade colonial brasileira acabou também se tornando dual, pois era uma sociedade de diferentes (eticamente, politicamente) e escravocrata, o que ampliava o fosso nas relações de poder. Nesse sentido, a miscigenação foi de extrema importância, pois, ao mesmo tempo, que inter-relacionava os diferentes grupos humanos que formavam a sociedade colonial brasileira, era também uma forma de controle social e de domínio, como podemos observar nas considerações de Novais:

A miscigenação foi o principal e mais importante desses espaços de encontro... Mas, ao mesmo tempo, era também uma forma de

dominação, pois o intercuro era, evidentemente, entre o dominador branco e a negra escrava; e o mestiço resultante nascia escravo. Por aí se vê a complexidade das relações levada até o paradoxo. A miscigenação foi, assim, ao mesmo tempo, um canal de aproximação e uma forma de dominação, um espaço de amaciamento e um território de enrijecimento do sistema.” (NOVAIS, 1999, p.28).

É nesse sentido que Novais (1999, p.25) considera a colônia uma “terra de contrastes”, pois de um lado tem-se um litoral mais estável, com suas principais plantações e engenhos, uma vida um pouco mais enraizada, produtora da colônia; de outro lado um interior instável, incerto e mais móvel. Um mundo de escravidão e exploração em que alguns homens livres e mestiços não possuem lugar definido na sociedade. Uma grande produção monocultora de açúcar vinculada aos grandes mercados em um lugar onde há dificuldade de subsistência e fome. Uma sociedade em que os senhores não tratam a terra como verdadeiros donos, mas como usufrutuários, como burgueses (NOVAIS, 1999, p.16-17). Em que o escravo, o mais explorado, é de fato o gerador das grandes riquezas. Tudo visando a acumulação primitiva do capital pela metrópole, tudo para o proveito externo.

Sendo tudo para o proveito externo, começa a existir um sentimento interno na colônia de que tudo é provisório, precário e instável. Para Novais, (1999, p.37-38) essa sociedade colonial gera em seus habitantes “um sentimento de desconforto e desterro”, pois toda a produção não gera uma sociedade melhor, mas dominação, em que o poder e a riqueza gerada se perdem nas relações comerciais externas, gerando solidão nos colonos, em uma imensidão de territórios em que se veem “imersos na exploração”.

Para Assunção (2001, p. 257), desde o período do descobrimento buscou-se nas terras coloniais brasileiras a descoberta do ouro. O desenvolvimento colonial de longo prazo se deu através da monocultura de cana-de-açúcar, mas a curto prazo, desejava-se o ouro (PAIVA, 2004, p. 50). A possibilidade de extrair metais preciosos da terra sempre esteve presente no desenvolvimento colonial, mesmo demorando mais de século para que o seu achado nas terras coloniais se desse de forma satisfatória e lucrativa. Essa busca pelo ouro, como todo o desenvolvimento da produção colonial, estava relacionada com uma tendência

internacional de potencializar o fornecimento do metal precioso, por isso sua busca sempre foi incentivada em nossas terras.

Cabe lembrar que com a descoberta do ouro na colônia, a coroa portuguesa já começa a desenvolver mecanismos para o controle de sua produção e conseqüente exportação. Era necessário ter autorização (nem sempre respeitada) não só para começar um garimpo, como também para se dirigir a uma região mineradora (ASSUNÇÃO, 2001, p. 258). Além do controle e das autorizações, um conjunto grande de impostos logo foi estabelecido, preservando e resguardando os interesses da metrópole na produção do metal.

Novais (1999, p. 21), citando o autor José Antonio Andreoni, conhecido por Antonil, compara os deslocamentos humanos para as regiões auríferas recém-descobertas, tão grandes e tão intensos, ao trazerem uma quantidade enorme de escravos para sua lavra, com os deslocamentos dos “filhos de Israel”. Em outras palavras, a descoberta e a conseqüente produção de ouro na colônia portuguesa vai mudar não só o domínio e a extensão do território, como também a vida e a administração na colônia. Esse aspecto da formação da colônia passa a ser importante para nossos estudos, pois foi a descoberta de ouro na região de Minas Geras que proporcionou, exatamente nessa região, um desenvolvimento social específico, o que acabou por gerar e produzir, de forma expressiva, a arte barroca.

A descoberta do ouro foi entendida, no período colonial, como uma forma de riqueza temporal e também como riqueza espiritual, pois permitiria um desenvolvimento da sociedade colonial e, conseqüentemente, uma melhor introdução do desenvolvimento e propagação da fé católica, ampliando assim o tesouro de Cristo (ASSUNÇÃO, 2001, p. 260), ou seja, gerando riquezas e incorporando a colônia ao *orbis christianus* estar-se-ia também promovendo o desenvolvimento do Reino de Portugal.

b) Aspectos Religiosos e Educacionais

O tipo de religiosidade que se disseminará no Brasil colonial será, como o foi a política e a estrutura administrativa, absolutamente influenciado pelos

ditames e experiências portuguesas. Portugal já experimentava uma vida religiosa bastante intensa desde meados da Idade Média, chegando ao ponto do clero possuir, no período da colonização, *status* de ordem, ao lado da nobreza e da população mais simples (PAIVA, 2004, p.53-54). Novais (1999, p. 35) ainda aponta que Portugal foi o primeiro país a ratificar e homologar os textos do Concílio de Trento, estabelecendo uma estrutura inquisitória bastante forte e atuante, principalmente na perseguição dos mouriscos e marranos. Esses aspectos demonstram o alto grau de sacralidade da sociedade portuguesa nesse período, como também o tipo de religiosidade que acabará sendo difundido em território colonial.

Em meados do século XVI, os jesuítas foram enviados ao Brasil para efetivamente propagar uma religiosidade profunda e constante entre os colonos, índios e escravos, grupos esses que passavam a habitar o território sob o domínio português. Assim, nesse contexto, a catequese do índio e do escravo servirá como discurso legitimador da colonização (NOVAIS, 1999, p.33), ou seja, a colônia, sendo influenciada pela experiência e interesses da metrópole, será dominada para gerar negócios/comércio e para a glória de Deus, na medida em que a evangelização se dará entre os habitantes desse território, legitimando-se, pela fé, a conquista e o domínio territorial e humano no Brasil.

Paiva (2012, p. 24) ainda aponta para o fato de que sacralidade que existia de forma profunda em Portugal também será desenvolvida no Brasil, sendo possível sua percepção na documentação produzida por esses homens da colônia. Em um conjunto bastante grande de exemplos e de setores distintos da prática da vida social existe a presença marcante da religiosidade. A forma como a documentação, oficial ou de práticas seculares, é produzida, acaba por exaustivamente evocar a presença de Deus, como se Deus estivesse realmente respaldando ou interessado em participar da vida e das escolhas humanas. Paiva assim aborda a questão:

É importante observar que isso [a presença da religiosidade] é vivido e praticado no dia a dia da colônia, trazido de Portugal e aqui cultivado nas mínimas relações, com toda a espontaneidade, mesmo sabendo que havia diferentes interpretações do *religioso*; que as relações sociais se travam impregnadas, ao natural, dessa maneira de ver a realidade. Deus fazendo-se componente do meio social, a religião desenhando as possibilidades de comportamento. (PAIVA, 2012, p.53).

Não só a evangelização, mas também a educação, no Brasil colonial, ficou a cargo dos jesuítas (RIBEIRO, 2005, p. 19), únicos autorizados a ministrarem aulas e organizarem o que podemos chamar de “primeira educação” (PAIVA, 2004, p. 45), nos momentos iniciais da colonização. Para Ribeiro (2005, p. 20-21) a diferença do que se pretendia fazer, do ponto de vista educacional, e o que acabou acontecendo na realidade, foi extremamente grande: a educação foi objetivada apenas a uma “pequena nobreza e seus descendentes”. Os índios e, posteriormente os escravos, foram apenas catequizados. Isso nos mostra que a educação, também sendo dual, acaba por se tornar um instrumento que servia de “articulação entre os interesses metropolitanos e as atividades coloniais”.

Hilsdorf (2013, p. 4) salienta que a atuação jesuítica no território colonial português se dará por duas vertentes básicas, quais sejam, a colonização e a ação missionária. Os jesuítas deveriam também colonizar pela instrução/educação e o fazem diferentemente das práticas dos colégios medievais, como verdadeiros e efetivos missionários que vão ao encontro do outro. Vão em nome do papa, e da fé em Cristo, catequizar a maior quantidade de almas possível, nas palavras da autora:

Os jesuítas atuam imbuídos de uma missão, de um projeto claramente inscrito na diacronia da Igreja: manter e propagar a fé católica em uma fase em que ela é contestada pela Reforma, pelas religiões orientais e dos povos do novo mundo, mas também internamente. (HILSDORF, 2013, p.4).

Ao atuarem de forma missionária, os jesuítas utilizarão como documentação básica para o empreendimento da educação em terras coloniais a *Ratio Studiorum* e as *Constituições Jesuíticas*, tomando esses documentos como instrumentos bases da regulamentação e formação jesuítica (COSTA, 2007, p. 30). Esses documentos são absolutamente importantes para a construção da forma como a ordem dos jesuítas pensava e agia do ponto de vista educacional. Podemos tomá-los como verdadeiros “guias”, como “bússolas” (COSTA, 2007, p. 32) da conduta jesuítica na forma como desenvolveram seu processo educacional, ficando claro também a forma rigorosa e metódica de seus procedimentos.

A forma como os jesuítas desenvolveram e organizaram sua ordem e sua ação missionária e religiosa, visando e respeitando sempre uma relação tríade, a saber, “a Ordem com o Estado, a Ordem consigo mesma e a Ordem com a sociedade colonial” (DAHER, 2001, p. 44), acabou por pregar o modelo cultural do cortesão europeu, defendendo comportamentos como a “discrição”, a “agudeza”, a “prudência” e a “dissimulação honesta”, buscando formar um homem bom, absolutamente devoto à fé católica e às virtudes cristãs (HANSEN, 2001, p.13). Visando esse comportamento é que a *Ratio Studiorum* prevê o ensinamento das letras, das artes (Filosofia, Literatura) e teologia, disciplinas e conteúdos que deveriam ser desenvolvidos de tal forma que os alunos entendessem seus preceitos, estilos, buscando sua erudição cristã (HANSEN, 2001, p.18).

Outro elemento importante sobre a educação colonial empreendida pelos jesuítas no Brasil Colônia é a relação entre o estudo intelectual, ao qual somente a elite dirigente tinha acesso, e a educação das camadas mais pobres, vinculadas ao trabalho manual. Ribeiro assim aborda a questão:

“O privilegiamento do trabalho intelectual em detrimento do manual afastava os alunos dos assuntos e problemas relativos à realidade imediata, distinguia-os da maioria da população que era escrava e iletrada e alimentava a ideia de que o mundo civilizado estava ‘lá fora’ [Europa] e servia de modelo. Os ‘letrados’ acabavam por rejeitar não apenas esta maioria, a exercer sobre ela uma eficiente dominação, como também a própria realidade colonial, contribuindo para a manutenção deste traço de dominação externa e não para a sua superação” (RIBEIRO, 2005, p. 27).

Trabalho intelectual em contraponto ao trabalho manual: mais uma forma de diferenciação social. No entanto, esse trabalho manual que lavrava a terra, que produzia ouro e açúcar, que construía casas e utensílios, também será, no período colonial, quem primeiro irá produzir arte. Índios, negros e mestiços, os artesãos do século XVI e XVII, serão os primeiros a desenvolverem a arte que enfeitará as igrejas, as casas grandes e os poucos prédios públicos coloniais. Os autores Hilsdorf (2013, p. 7) e Fernandes (1980, p.109) apontam como um dos meios mais importantes para que a ação jesuítica desse certo, frente à população de índios e escravos, foi o uso de elementos artísticos tais como o artesanato e a música. Assim, o espaço do colégio jesuítico deve ser entendido

também como um espaço de vivências culturais e sociais (COSTA, 2007, p. 34) e não meramente como espaço exclusivo da educação.

Entre as atividades artísticas empreendidas pelos jesuítas, uma das mais significativas foi a utilização do teatro como recurso pedagógico. Fernandes (1980, p. 58) aponta que o entendimento do uso do teatro era de tal forma importante e eficaz que a sua prática estava prevista na *Ratio Studiorum*, indicando que os jesuítas se valiam desse elemento artístico por entender que ele ajudava a “fortalecer a memória”, a oratória, a fala, os gestos e a postura de seus praticantes. O teatro figura como uma forma de desenvolver “as capacidades naturais” dos alunos/catequizados, tornando-se assim um meio de comunicação importante para a conversão dos índios e escravos (FERNANDES, 1980, p. 78). A prática do teatro já era utilizada pelos colonos, pois estes a trouxeram de Portugal, utilizando e desenvolvendo, por exemplo, encenações em dias de festas religiosas. Mas com os jesuítas há uma utilização maior, um desenvolvimento maior dessa prática, começando a escrever/desenvolver novas peças, misturando elementos da tradição portuguesa e cristã com elementos da fauna, flora e cultura indígenas e africanas (FERNANDES, 1980, p. 79), sempre tendo como último objetivo a educação e a catequese. Para os alunos do colégio/noviciado, filhos dos senhores e, de um modo geral, da elite colonial e até para os que se preparavam para a vida religiosa, o teatro já ganhava um caráter diferenciado através de apresentações de peças épicas, tragédias e até comédia. O teatro será um exercício concreto de dramaturgia, como forma, não de entretenimento ou diversão, mas como meio efetivo de educação, instrução, catequização, proporcionando a divulgação de novos hábitos, práticas e do “fazer o bem” (FERNANDES, 1980, p. 85).

O autor Hernandez (2007, p. 59) chama a atenção para o uso do teatro, porém do ponto de vista da experiência religiosa. Para Hernandez, os *Exercícios Espirituais* desenvolvidos por Santo Inácio e apresentados aos membros, tanto da ordem jesuíta quanto aos cristãos de um modo geral, funcionam como uma forma de experimentar e entender a fé em Cristo. A verdadeira fé é, no fundo, um exercício teatral. Seguindo tais exercícios, os praticantes, passo a passo, estágio a estágio, semana a semana, vão construindo mentalmente a experiência mística vivida pelos santos, vivida por Cristo em sua Paixão, ou seja,

vão experimentando uma explosão de sentidos e sentimentos interiores, misturando o espiritual e o carnal (HERNANDES, 2007, p. 65-66), tocando o sobrenatural, experimentando a fé, voltando dessa experiência cristãos melhores, evitando assim perigos e tentações que poderiam lhes acometer em meio a um mundo hostil e exótico, mundo que mistura culturas de forma intensa e ainda em formação. Nas palavras do autor:

... seria a possibilidade de viver a História da Salvação do povo de Deus, como se tivesse representando em um quarto escuro e sentir tanto em sua mente quanto em seu corpo toda a emoção dessa história e, ainda poder purgar-se, sofrer (física e mentalmente) e renascer um verdadeiro cristão (tal qual os cristãos primitivos) mas de forma racional, extremamente lógica e guiado pelo método de Loyola, podendo então discernir no espírito a voz da divindade e a do demônio, guiando-se por Deus e livrando-se do inferno. (HERMANDES, 2007, p.66-67).

Essa prática, absolutamente teatral, também esteve presente no Brasil colonial e figurou entre as práticas e orientações dos jesuítas, como forma de desenvolver os planos empreendidos tanto pela coroa portuguesa quanto pela Igreja Católica. Nesse cenário em que a religiosidade inunda todos os aspectos da vida humana, e tal qual como acontecia na Europa, existirá um temor bastante grande do demônio e, em especial, de suas ajudantes: as bruxas. Para se evitar tais perigos, por exemplo, as mulheres que estavam prestes a dar à luz, na colônia, buscavam se proteger – e proteger os seus filhos – utilizando um conjunto de simpatias e de práticas que revelam não só medo das ações maléficas das bruxas e dos espíritos como um intenso sincretismo religioso. Del Priore assim relata um parto na colônia portuguesa:

Vigiada por uma imagem de Nossa Senhora do Ó ou do Bom Parto, agachada ou sentada, a mulher esperava os sinais do parto. Familiarizadas com as manobras para facilitá-los, as comadres ou 'aparadeiras' encarregavam-se da lubrificação das partes genitais, untando-as com gordura animal, óleo de açucenas ou azeite. Entre goles de cachaça e de caldo de galinha com canela, a parturiente era confortada devendo-se mostrar-se 'rija e varonil' para enfrentar as dores que se seguiriam. O ventre dilatado pela gravidez, cobria-se de relíquias e cordões coloridos, capazes, na mentalidade da época, de assegurar um parto tranquilo. No joelho esquerdo da parturiente era amarrado uma pedra chamada 'mombaza' encontrada em Minas Gerais, cuja função mágico-religiosa era a de atrair a criança para fora da barriga da mãe. " (DEL PRIORE, 2010, p. 85-86).

Essas práticas revelam o medo constante sobre as ações de espíritos maus que poderiam interferir no nascimento da criança. Acreditava-se, como acontecia na Europa, que as bruxas assediavam, em especial, aos recém-nascidos para mais facilmente realizarem seus feitiços e encantos, buscando vantagens e poder. Ao obterem sucesso em seus feitiços, as bruxas acabavam por deixar as crianças cheias de sequelas ou atrofiadas e, por isso, as mães não deveriam deixar seus filhos sozinhos durante a noite, como também deveriam, como prevenção, utilizar defumadores e arrudas nas casas. Del Priore narra assim a forma como deveriam se prevenir de tais males:

Bastava tomar 'um vaso cheio de água e posto debaixo dos cueiros ou faixas dos mínimos ou dos berços, e metendo-lhe um ovo, e se andar nadando é certo haver quebranto, e se for ao fundo, está livre'. Para combater quebrantos e bruxedos, a criança era benzida, em jejum, durante três dias, com raminho de arruda, guiné ou jurumeira.... Colocados frente a imagens da Virgem, levados em peregrinação a oratórios, presentes a procissões ou recebendo bênçãos em dias de festa religiosa, os pequeninos recuperavam a saúde e reproduziam um universo mental e cultural de pietismo religioso. (DEL PRIORE, 2010, p. 91-92).

Medo de bruxaria em um universo católico bastante intenso demonstra não só as possibilidades de sincretismo religioso, mas a forma como culturalmente, mentalmente, socialmente, a colônia vai absorvendo e significando suas influências, sua vida e suas práticas, e, tal como a experiência espiritual via os “exercícios espirituais” dos jesuítas, as práticas contra magia e bruxaria também apresentarão elementos de teatralidade, de dramaticidade.

A vida na colônia portuguesa, como podemos ver até aqui, é uma vida absolutamente dual, entre senhores e escravos, entre o mando e a sobrevivência, mundo em que há produção agrícola e busca por riquezas – em especial o ouro – e ao mesmo tempo um mundo de miséria, de falta de comida, de fome. Mundo colonial em que a fé rege a conduta cultural e educacional, mas que separa, tal qual uma grande fenda, os letrados e os catequizados, que separa as letras das atividades manuais, que mistura povos e cultura, mas que no mesmo movimento os segrega, que busca Deus em meio à escravidão e à falta de liberdade. “*Terra de Contrastes*” (NOVAIS, 1999, p.25), terra em que

tudo é muito brutal, animal e violento, mas que vislumbra a possibilidade de experimentar a fé da forma mais profunda e sublime, “criando uma atmosfera de recolhimento” em um cenário de ilusão (HERNANDES, 2007, p. 69), em que o pecado se depara com a conversão a todo instante, em que a noção de viver bem é a de morrer bem (HANSEN, 2001, p. 39). Tudo isso é muito barroco.

2 Aspectos da Sociedade na Região das Minas

O povoamento da região das minas²³ só começou a ser importante efetivamente para o período colonial, em especial para a coroa portuguesa, quando, nos fins do século XVII, o ouro ali fora encontrado em quantidade satisfatória. A história do povoamento e ocupação do território que ficou conhecido posteriormente como Minas Gerais, foi desde seu início, logo após os primeiros assentamentos, de intensas disputas e de bastante violência, com conflitos armados²⁴ e luta pela posse de terras entre colonos, bandeirantes e toda sorte de homens que para essa região migrou em busca de fortuna fácil. A descoberta do ouro atraiu um contingente populacional muito grande, sendo que em 1709, essa região já contava com 30 mil pessoas ocupadas com a mineração e atividades paralelas. Se pensarmos em um prazo mais longo, é possível contar que só do Rio de Janeiro 600 mil pessoas partiram para a região das minas na primeira metade do século XVIII (MELO e SOUZA, 2004, p.41-42).

Quanto mais ouro se achava, mais a fama das minas crescia, e, crescendo a fama, mais pessoas chegavam. Quanto mais ouro, mais fama, mais lucro em impostos e mais controle sobre a região a coroa portuguesa tentava estabelecer. Esse controle crescerá aos poucos e se tornará constante e de profunda exploração, das terras e das pessoas, cabendo lembrar que essa região foi a possessão mais lucrativa de Portugal durante o século XVIII (MELO

²³ Muitas são as formas utilizadas para citar ou nomear a região produtora de ouro e pedras preciosas que, posteriormente se constituiu no estado de Minas Gerais. Utilizaremos a terminologia “região das minas” por enfatizar que as minas eram de ouro, principal produto explorado, e de um conjunto de pedras preciosas e minérios, e também para não utilizar um único nome de cidade, já que muitas cidades fazem parte dessa região. Outro fator dificultador é que algumas das cidades acabaram por mudar de nome, além das ocupações que surgiram e desapareceram.

²⁴ Entre esses conflitos, o mais conhecido e determinante para a região foi a “Guerra dos Emboabas” (1707-1709) entre bandeirantes paulistas, reclamando serem os que de direito deveriam explorar a terra e o ouro, pois foram os pioneiros nessa terra, e um conjunto de aventureiros portugueses e migrantes de outras regiões que chegaram na região das minas e também começaram a explorar o ouro. Sobre a “Guerra dos Emboabas” ver: LEITE, Aureliano. **O Cabo-Maior dos Paulistas na Guerra com os Emboabas**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1962.

e SOUZA, 2004, p. 65), gerando com isso violência e autoritarismo dos governantes portugueses.

A região do ouro em Minas Gerais, pela forma e pelo momento colonial em que ouro lá foi descoberto, acabou por receber uma ocupação territorial e humana diferente do restante da colônia, normalmente litorânea e de relativa distância entre as ocupações. Minas, nesse sentido, terá um desenvolvimento peculiar, fazendo também com que a presença humana e a ocupação territorial ali recebam um tratamento e significado diferenciados. Primeiramente, cabe salientar que praticamente todos os esforços produtivos e de trabalho ficavam atrelados à produção aurífera, existindo muito pouco comércio ou outros segmentos produtivos na região, sendo que a maior parte dos produtos alimentícios era importada de outras regiões vizinhas, não existindo, portanto, “retenção local de excedente produtivo” (MELO e SOUZA, 2004, p. 47).

Para Scarano (2010, p. 111) e tendo em vista as condições sociais da região das minas, existia naquelas pessoas um sentimento de individualismo, já que a escassez de praticamente tudo forçava-as a buscarem sua sobrevivência em um lugar de vida precária e provisória, além de enfrentarem a concorrência de um contingente grande de desocupados, ávidos por um lugar ou situação melhor. Mesmo funcionários administrativos, que trabalhavam para os senhores proprietários de terra e de mineração, não possuíam uma vida estável, pois sempre migravam, junto com a grande população, para uma nova mina recém-descoberta e mais rentável (SCARANO, 2010, p.112), permanecendo naquele local somente o tempo até surgir uma nova oportunidade, demonstrando, desse modo, que essa migração sem paralelos no período colonial brasileiro se deu de forma acelerada e sem um planejamento definido, sem estrutura, e que “o chão foi que determinou a fixação humana” (BOSCHI, 1986, p. 29).

Essa sociedade da mineração do ouro tinha como principal força de trabalho a mão de obra escrava, sendo que grandes contingentes de escravos internos da colônia, e também externos, foram utilizados na obtenção do ouro, em uma condição de extrema precariedade e morte, já que dentre as atividades desenvolvidas pelos escravos, nessa época, a mineração era, de longe, a mais insalubre e exaustiva, sendo a estimativa de vida útil para um escravo em torno de sete anos (SCARANO, 2010, p. 112). Para termos uma ideia de como os

senhores e autoridades tratavam os escravos nesse momento e nessa região, basta percebermos que quase não existem registros, seja na documentação oficial, seja nas cartas do período, sobre a condição de saúde e vida dos escravos (SCARANO, 2010, p. 107). Não era de interesse público saber como homens, mulheres e crianças escravos viviam ou deveriam ser cuidados. A grande preocupação era o ouro, sua quantidade e valor, e o perigo ou medo de seu extravio via contrabandos. Esses eram os temas da documentação. Até sobre como os cavalos deveriam ser tratados foi abordado na documentação e cartas (SCARANO, 2010, p. 120), mas a vida humana, que fora explorada, escravizada e humilhada, não era tratada.

Os escravos representavam o capital investido pelo seu senhor na busca pelo ouro, na produção e nos cuidados com a sua família, valendo como *status* social. Quanto mais escravos mais poder e prestígio (MELO e SOUZA, 2004, p.47), quanto mais escravos, maior a possibilidade de produção do ouro e enriquecimento por parte do senhor. Para os senhores, a possibilidade de ostentação, via quantidade de escravos, representava não só seu *status* social, mas também uma forma de dominação social. Em um mundo de precariedades e imprevisibilidades, o senhor posava de estável e dominador, no entanto, poucos eram os senhores que efetivamente enriqueciam e que conseguiam manter uma estrutura grande de escravos. Como a grande quantidade de ouro saía da região via impostos, o ouro ali encontrado e minerado não representou efetivamente um enriquecimento geral da sociedade, pelo contrário, gerou fome e pobreza.

Vários aspectos da vida social na região das minas terão características próprias se comparados ao restante da colônia, e um exemplo disso foi a forma como as famílias de escravos, e de libertos, se constituíram. Como os homens, na sua grande maioria, escravos da lavra de ouro – ou mesmo aqueles trabalhando nas lavras como libertos – quase sempre morriam muito jovens, ou ficavam fora por tempo indeterminado, suas famílias, escravas ou libertas, acabavam sendo organizadas em torno das mulheres, que tentavam sobreviver como lavadeiras, cozinheiras ou vendedoras de quitutes, etc. (SCARANO, 2010, p.110) Nesse cenário, as crianças perambulavam livres pelas ruas, sem destino e sem amparo algum, como “crianças despercebidas” pela sociedade. Algumas

crianças, quando bem pequenas, eram tidas como “brinquedos” pelas senhoras brancas e ricas, que usavam as crianças negras disponíveis (filhos de escravas ou funcionárias negras livres) como forma de distração, como passatempo, em um mundo de reclusão e tédio (SCARANO, 2010, p.111) que caracterizava a vida feminina desse período colonial, principalmente para as mulheres ricas e filhas de grandes senhores.

Outra característica importante na região das minas é que uma quantidade muito grande de escravos vai, aos poucos, conseguindo sua alforria (BOSCHI, 1988, p. 13). Para a autora Melo e Souza (2004, p.48), muitas das alforrias não se davam por pagamento, ou produção própria, do indivíduo que ao longo do tempo conseguia se libertar. Elas ocorriam porque os senhores libertavam os escravos como forma de não terem mais gastos com os mesmos, ou seja, um conjunto muito grande da população livre das minas é, fundamentalmente, oriunda do interesse econômico, da relação financeira, do mercado local, como forma de não se ter gastos com comida, alojamento, vestuário, e não por direito e por condição, por dignidade (MELO e SOUZA, 2004, p. 50). A liberdade, ao menos em parte, se deu, não por uma possível mudança social, de justiça ou dignidade, mas pela sua falta, pela sua ausência, por se entender que os escravos já não serviam mais. Homens, mulheres e crianças, agora livres, ingressavam no universo da miséria, da fome, dividindo com outros a pobreza do lugar.

Aumentando a dramaticidade do quadro social, é preciso comentar sobre os filhos do relacionamento do homem branco com a mulher negra, ou seja, o mestiço, o mulato. A simples existência deles acabava gerando mais preconceito e problemas, pois esses filhos ou eram rejeitados como bastardos e, não reconhecidos pelos pais, acabavam permanecendo como escravos como sua mãe, ou se sua mãe fosse livre, terminavam abandonados pelas ruas. Já os filhos que eram reconhecidos e tratados como filhos legítimos e herdeiros eram recebidos com preconceito por parte da alta sociedade, pois os homens brancos e de elite, senhores e autoridades portuguesas (SCARANO, 2010, p. 122-123), viam nessa atitude um perigo para as tradições e para o controle da sociedade.

Nesse contexto social, alguns escravos não só obtiveram a liberdade, mas através de trabalho como pedreiros, artesãos, comerciantes – ou se herdeiros

de um pai com posses (em especial as filhas mulheres) – conseguiram desenvolver uma vida relativamente estável, passando eles também a ter e comprar escravos (SCARANO, 2010, p. 124), participando da sociedade de forma efetiva, também disputando formas sociais de *status* e poder.

O quadro social relacionado à escravidão é tão dramático e cheio de nuances que suas sequelas, conquistas e consequências são difíceis de serem dimensionadas. Mas tudo isso nos leva a pensar que essa era uma vida de extremos, pois vai-se de uma exploração das mais absurdas e violentas até uma possibilidade de adquirir e lutar por *status* social. Tudo baseado na exploração da vida humana. Muitos escravos que não conseguiam ver melhorar sua condição social preferiam correr o risco de fugir para os quilombos, se refugiando em grupos que se escondiam nas matas e buscavam se organizar para se proteger e conseguir uma vida melhor. Para Scarano (2010, p129), mesmo correndo perigo de serem perseguidos, mortos e torturados, era nos quilombos que os escravos acabavam conseguindo possuir uma vida mais ortodoxa, podendo desenvolver uma vida social e familiar mais profunda e duradoura, pelo menos até serem perseguidos e terem que fugir novamente. Isso demonstra que mesmo a vida em fuga, escondida, era uma vida mais estável e organizada do que viver nas regiões e cidades das minas.

Porém, pensar essa sociedade colonial da região do ouro como uma sociedade que se organiza entre o binômio “senhor e escravo” é entendido por Boschi (1998, p. 7) como inadequado, pois esse autor observa que surgiu nesse período e nessa região a possibilidade de se viver de uma quantidade considerável de atividades manuais e de trabalho livre. Porém, essas atividades e possibilidades de trabalho livre eram para poucos e não significou para a grande maioria da população nada além de pobreza, miséria e fome. A miséria era tanta que a autora Melo e Souza (2004, p. 25) usa o conceito “desclassificados” para entender o lugar e a condição de vida dessas pessoas livres na região das minas. Pelo fato de ser a sociedade colonial brasileira e, conseqüentemente, a da região das minas, uma sociedade baseada no *status* e na honra, ela acaba por desclassificar os homens que não acompanham o padrão de *status* e de honra estabelecidos pela elite governante, ficando à margem da sociedade. O desclassificado é um homem livre, pobre e

normalmente miserável (MELO e SOUZA, 2004, p. 27), o que torna sua vida, em uma sociedade escravista, não muito vantajosa, já que sua condição é, no fundo, de fome (MELO e SOUZA, 2004, p. 27). A sociedade das minas é de produção de ouro e não de produção agrícola, fazendo do alimento um produto caro e escasso, tornando a vida de todos, em especial dos homens livres pobres e dos escravos, um problema extremamente sério, diário e praticamente insolúvel.

A forma como a região das minas estabeleceu sua relação com a Igreja e com o clero também terá elementos peculiares, se comparada ao restante da sociedade colonial. Nos primórdios da descoberta do ouro, a coroa portuguesa solicitou que todo um contingente religioso, acompanhado de sua estrutura, fosse enviado para a região das minas (BOSCHI, 1986, 79-80), fazendo com que vários religiosos realmente migrassem e se estabelecessem na região do ouro. Buscava a coroa portuguesa, com essa iniciativa, evangelizar os povos migratórios e também ajudar a conter os ânimos belicosos e de conflitos do primeiro momento da mineração. Porém, com a busca por controlar as principais atividades na região mineradora, Portugal começa não só um controle social, via impostos e forte presença militar, como também começa a restringir a circulação de pessoas que entravam e saíam das minas (nem sempre respeitado). Passa a limitar também a presença dos religiosos, por estes serem “refratários aos pagamentos de impostos”, podendo, assim, influenciar negativamente a população (BOSCHI, 1986, p. 81). Com o tempo, a região das minas será bastante ressentida de padres e de atendimentos religiosos regulares, principalmente os grupos humanos mais afastados dos centros urbanos da mineração (MELO e SOUZA, 2004, p. 37). A presença dos religiosos passou a ser aceita apenas se esses tivessem funções e vínculos nitidamente definidos²⁵ juntos às paróquias e suas igrejas (BOSCHI, 1986, p. 85).

Tendo em vista a dramaticidade do quadro social, geradora de fome e abandono, como a população tentou enfrentar um sistema que se baseava na escravidão, na exclusão e no *status*? A forma de enfrentamento e proteção

²⁵ Para se ter uma ideia do controle sobre a presença religiosa na região das minas, a presença dos jesuítas, principal ordem e de maior estrutura no Brasil colonial, só se deu em 1759, momento de claro declínio da produção do ouro e que coincide, também, com a expulsão dos jesuítas das terras brasileiras e portuguesas. (FERNANDES, 1980, p. 65).

encontrada foram as irmandades.²⁶ As irmandades aqui serão entendidas como “famílias espirituais”, como associações com base e inspiração religiosa, com a finalidade de cuidar do corpo e da alma de seus membros (BOSCHI, 1986, p.12). Assim, o membro da irmandade receberia benefícios e segurança para as suas doenças, invalidez e sepultamento, tendo como contrapartida sua contribuição financeira junto à irmandade, espécie de mensalidade (termo moderno para a prática). Nessas organizações, os assuntos profissionais não eram determinantes para a aceitação de um novo membro, mas sim buscavam as irmandades serem uma espécie de “catalisadores de temores individuais”, respondendo a um conjunto grande de sentimentos e aspirações (BOSCHI, 1986, p.14). Também acabavam sendo um canal possível de manifestações e queixas sobre os problemas das pessoas e da sociedade, já que se publicamente, por causa do governo absolutista de Portugal, não poderiam expressar-se livremente, os membros da irmandade, internamente, conseguiam se fazer membros efetivos e participativos, com discussões e providências. Assim, os membros da irmandade encontravam nessas organizações uma possibilidade de batizar seus filhos, de celebrar casamentos, enterrar os mortos, participando da fé e da sociedade (SCARANO, 2010, p. 113).

As irmandades tornaram-se o grande meio social de participação e proteção social na região das minas, ao ponto de chegar a existirem irmandades formadas exclusivamente por escravos, que recebiam permissão para se encontrarem e se organizarem. Frequentar uma irmandade permitia a seu membro transitar melhor por uma sociedade de extrema exclusão, permitia adquirir algum tipo de *status* social, apropriando-se, mesmo que de maneira indireta e diminuta, de formas de poder e proteção (BOSCHI, 1986, p. 20).

Estando presente desde os primórdios do surgimento dos povoamentos da região das minas, as irmandades foram os lugares mais apropriados para os

²⁶ Reconhecemos que existem diferenças de significado e entendimento sobre os termos “Irmandades”, “Confrarias”, “Sociedades”, “Corporações”, “Associações”, “Casas de Misericórdias” etc., porém entendemos ser esta uma discussão secundária, tendo em vista nossos objetivos, e portanto, trataremos essas organizações sociais, na região das minas, como “Irmandades”, sabendo que poderemos cair no risco de algumas generalizações, mas consideramos oportuno padronizar a terminologia, para o melhor entendimento do texto e das discussões propostas.

homens recém-chegados à região se estabelecer e conseguir refúgio. Nesse sentido, as irmandades da região das minas terão uma presença e uma importância diferenciada das outras associações do período colonial, pois além de suas funções espirituais, acabaram também sendo o suporte para a organização da ordem social, antecipando-se ao Estado e à Igreja. Na região das minas temos, por um lado, o governo português absoluto que se preocupou mais com o controle da produção do ouro e dos impostos do que com a vida da população, e por outro, a presença fragmentada e restrita da Igreja, não sendo, então, esses os elementos que forneceram organização social/moral/religiosa à comunidade, mas sim a presença marcante e efetiva das irmandades (BOSCHI, 1986, p. 23-24). Os leigos implantaram a fé e os homens forçaram uma organização social em um mundo de fome e de pobreza, ficando evidente que as irmandades acabaram conseguindo um espaço social, de liberdade, para atuarem e criarem.

É de se lembrar que apesar da liberdade de ação mútua entre os membros das irmandades, estes eram vigiados de perto pelas autoridades portuguesas, na medida que eram organizações espontâneas, de baixo para cima, podendo representar perigo constante ao Estado (BOSCHI, 1986, p. 28-29). Porém, quanto mais controle do estado, mais organização associativa se criava, quanto menos a presença da Igreja era sentida, mais as irmandades construía e decoravam suas igrejas, demonstrando com isso os interesses da população.

Para Machado (2010, p. 123-124), essas irmandades concorriam entre si por prestígio social, por participação em festas religiosas, através da construção de igrejas, colocando em seus projetos o que de melhor dispunham. É através dessa concorrência que vemos desenvolver na região das minas uma arte nova, uma arte estimulada por uma concorrência que não é comercial, mas social, demonstrando prestígio e devoção. Porém, cabe lembrar, que essa concorrência por igrejas bem enfeitadas e, conseqüentemente, por prestígio social, não perturbava a ordem social estabelecida, como também não havia “esfacelamento da sociedade global” (MACHADO, 2010, p.124). Mesmo com o declínio da produção do ouro, isso em meados do século XVIII, não houve declínio da ação e das atividades das irmandades. O fim do ouro não representou o fim do espírito associativo, pelo contrário, vemos uma ação ainda

mais presente das irmandades na sociedade, talvez pelo fato de que, com o fim da produção do principal produto da região, a condição econômica da maior parte da população também deva ter piorado (BOSCHI, 1986, p. 33), necessitando ainda mais da presença e das ações das irmandades.

Como já dissemos, a sociedade que a região das minas produziu era uma sociedade com base na honra e no *status* e eram nas festas religiosas que mais e melhor afloravam esses sentimentos. Melo e Souza (2004), porém, salienta que nessas festas despontavam também elementos importantes e, por vezes não assumidos dessa sociedade. Existiam, evidentemente, festas anuais de santos padroeiros, como também as festas do calendário cristão, porém nossa autora escolhe como forma de análise as duas principais festas que essa região vivenciou nesse período histórico: a primeira foi a *Festa do Triunfo Eucarístico* em 1733, na cidade de Vila Rica, em que trasladaram “o Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário e conduzido triunfalmente para a Matriz do Pilar” (MELO e SOUZA, 2004, p.33), já a segunda festa utilizada como análise se trata da *Festa do Áureo Trono Episcopal* em 1749, que também com muito luxo e pompa, inaugura o bispado em Mariana, sendo esta honraria da Igreja Católica um sinal de importância e riqueza permanentes (MELO e SOUZA, 2004, p. 40). Essas festas devem ser entendidas como o esforço das cidades e sua população de se apresentar de forma gloriosa, luxuosa, com ampla participação social, e como forma também de entretenimento para a população da região, que participava das festas sem a consciência de que vivenciava, respectivamente, o auge e a decadência da produção do ouro.

Tendo em vista a forma triunfal e gloriosa com que essas duas festas foram produzidas, fica perceptível o aspecto externo da religião, como manifestação religiosa, espiritual e social, momento de encontro e comunicação entre os membros dessa sociedade, momento também, e talvez até mais importante, utilizado para manifestar e festejar o sucesso da mineração, o fausto produzido por aquela sociedade (MELO e SOUZA, 2004, p. 35-37). No entanto, isso tudo é falso. É falso este fausto. Durante tais festas se esquece dos problemas diários, da fome e da miséria reinante (MELO e SOUZA, 2004, p. 38). É o sobrenatural, o mitológico, sobrepondo-se, momentaneamente, à rotina de escravidão e exploração. Os homens apenas estão unidos na festa, o resto do

tempo precisam das irmandades para sobreviver. A riqueza não é da cidade, é de poucos, os poucos que não passam fome. Só durante a festa a riqueza parece compartilhada. A festa é uma ilusão, como é ilusão que a sociedade é rica e igualitária. Os escravos explorados caminham nas procissões, as crianças esquecidas e descuidadas aparecem nas festas como anjos, tendo lugar só na representação, na teatralização ilusória (SCARANO, 2010, p. 125). Somente aparecem quando convém a uma elite rica e de poucos, que participa, junto aos outros grupos da sociedade, como forma de mostrar que é cristã (SCARANO, 2010, p. 125).

O percurso proposto nessa parte do trabalho tinha como objetivo mostrar que a sociedade da região das minas, tal qual o conjunto da sociedade colonial brasileira, era uma sociedade barroca. Se o Barroco é caracterizado por contrastes, essa sociedade é uma sociedade em que escravos, libertos e senhores coexistem de forma contrastante, em um mundo de extremos, do ouro e da ostentação, mas também da miséria, violência e fome. Se o Barroco é sinuoso e dramático, a vida se faz dramática nessa terra, inicialmente sem ocupantes e que de um momento para o outro recebe de forma desorganizada uma multidão em fúria por ouro e riqueza, gerando pobreza, abandono, vivendo a harmonia social apenas da ilusão das festas. Se o Barroco se caracteriza pelo claro e escuro, a sociedade das minas lhe apresenta tal relação de cor em um mundo em que o ouro não gera riqueza, mas exploração humana. Melo e Souza assim aborda essa sociedade barroca:

O Barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência. (MELO e SOUZA, 2004, p. 40).

Sociedade barroca pelo drama social, pelos intensos conflitos iniciais, e de uma violência e a exploração que foram constantes e profundas. Escravidão, morte, mistura social, pobreza de toda ordem, muito *status* para uns, muita pobreza para tantos: eis a elipse barroca, eis o contraste, eis o claro e escuro.

O Barroco, para além das características artísticas que trabalharemos a seguir, também se caracteriza como um período histórico, pois se estabelece

como condição histórico-social de um grupo em um determinado tempo. Esse grupo é o dos homens da região das minas e o tempo, para esse grupo, é a passagem do século XVII para o XVIII, período que marca seu apogeu e declínio, no qual os homens lutavam contra um poder, dito esclarecido, mas absoluto, em que se vende de forma teatral, porém ilusória, oportunidades via a possibilidade do ouro, e que acaba por gerar opressão e impotência. Nas Palavras de Paiva:

O Barroco era uma cultura urbana reagindo às mudanças sociais e políticas, visando à manutenção do quadro estamental tradicional. O teatral, mais do que o teatro, o assombroso, o ostentatório, levavam ao sentimento de admiração e, ao mesmo tempo, de impotência, predispondo à submissão. O controle, com efeito, foi sua característica política. (PAIVA, 2002, p. 34-35).

3 Características Artísticas do Barroco Brasileiro²⁷

As discussões propostas até o momento buscaram apresentar aspectos da história social do Brasil colonial e da região das minas, procurando demonstrar em que medida essa sociedade pode ser entendida como uma sociedade barroca, ou seja, o Brasil colonial, tendo em vista sua política colonial, sua religiosidade, seu convívio com distintos grupos humanos – gerando miscigenação – a exploração humana via escravidão e pobreza, acaba criando um universo social com características de uma sociedade barroca, formando e informando a vida dos homens de forma barroca. São os homens dessa sociedade, no convívio diário, na luta constante por sobrevivência ou lucro, que produzem arte, no caso, com características barrocas. Nesse sentido, consideramos que a sociedade colonial brasileira – e nas minas de forma especial e mais profunda, com seus contrastes, com seus desejos, frustrações, riquezas e exclusões – antecede a arte barroca. A arte produzida no estilo barroco só se tornará algo intenso dentro dessa sociedade na medida que essa comunidade também se utiliza desse estilo como forma de se expressar, como forma de dizer de si, como forma de produzir uma imagem, mesmo que isso ocorra de forma indireta ou inconsciente.

O Barroco europeu se desenvolve no momento histórico após as Grandes Navegações, e suas conseqüentes descobertas marítimas, gerando novas colônias europeias, na África, Ásia e América. Portugal participará de forma decisiva nesse processo, não só por ser uma das principais nações navegadoras

²⁷ Gostaríamos de salientar a grande dificuldade que nossa pesquisa teve em levantar de forma séria e adequada as informações sobre algumas obras e construções do período colonial brasileiro, já que a bibliografia a que tivemos acesso nem sempre trazia dados importantes e confiáveis, como datas, períodos, artistas etc. Tentamos, quando necessário, obter informações em páginas oficiais de órgãos públicos como os institutos de história, arquitetura e de cultura das cidades e estados em que as obras e construções estão localizadas, porém nem sempre tivemos o retorno desejado. Assim, tomamos a seguinte postura: utilizamos a informação mais correta possível, mais plausível, referente à obra e seu autor, porém, quando não tínhamos convicção absoluta da informação, adicionamos um sinal de interrogação “?” junto à data, para melhor orientação do leitor.

do período, mas também pelas suas escolhas religiosas, assumindo uma postura bastante atrelada à Roma, tendo uma presença marcante no desenvolvimento do Concílio de Trento (AVERINI, 1998, p.53-54), lançando-se ao mundo com espírito também missionário. Esse fator é importante para nossas pretensões pois uma das formas de intervenção que a Igreja fará nas colônias, buscando catequizar e civilizar a região, se dará através da arte. É assim que a estética barroca entra no território colonial brasileiro, trazida por portugueses, encontrando uma terra fértil em um novo mundo tropical, que é “selvagem, luminoso, brilhante e colorido” (ARAÚJO, 1998, p. 15), porém esses homens não tinham a consciência de que estariam criando ou interferindo na construção de nossa identidade. Essa arte de estética barroca se espalhará, de um modo geral, e com mais ou menos força, por toda a região, sendo que receberá mais requinte e atenção nas regiões mais desenvolvidas e ricas: inicialmente nas regiões produtoras de açúcar (Bahia, Pernambuco e Rio) e posteriormente na região das minas, com a descoberta do ouro (PROENÇA, 2007, p. 152).

Assim, a presença barroca no Brasil se dá inicialmente pela mão dos portugueses que trazem consigo a Igreja. A Igreja por sua vez se apresentará em terras coloniais com algumas de suas ordens religiosas, em especial os jesuítas, que carregam referências de uma arte barroca extremamente pulsante, em especial a partir da segunda metade do século XVI, além de importarem vários oficiais e artesãos, transmitindo aos poucos e de forma por vezes rudimentar esse estilo artístico para a colônia (COLOMBO FILHO, 2005, p. 148). Os jesuítas, sendo os grandes propagadores da fé cristã, utilizarão para tal: as artes plásticas, principalmente com as imagens de santos, o teatro, em que buscam o ensinamento de exemplos morais, e a música, como forma de adicionar o tipo de disciplina europeia aos povos coloniais. Ou seja, tendo em vista o cunho catequético e civilizador, a arte nos primórdios da colônia, e quase que exclusivamente em todo período colonial, será uma arte religiosa (ARAÚJO, 1998, p. 17).

Para Bosi (2006, p. 29) é preciso considerar que existe um nexo quase que indissociável entre os jesuítas, a arte e o Barroco, pois, os jesuítas foram educados e formados ideologicamente de forma barroca na Europa, em igrejas barrocas, com estilo barroco de discurso e pregação e, principalmente, na

condição de missionários, não tendo na prática missionária qualquer tipo de previsão ou certeza, muito menos uma fronteira espacial, os jesuítas deveriam levar para onde quer que fossem esse ideal estético e religioso do Barroco. Cabe lembrar que entre as realizações dos jesuítas em terras coloniais brasileiras, uma das mais destacadas foi a organização e desenvolvimento das chamadas “Missões”, no atual Rio Grande do Sul, onde desenvolveram plantações de subsistência, catequizaram índios e colonos, criando verdadeiras comunidades e com a presença barroca não só nas construções como também no conjunto de imagens religiosas que produziram (PROENÇA, 2007, p. 154).

Colombo Filho (2005, p. 149) considera que os jesuítas, por serem uma ordem religiosa relativamente jovem para o período histórico em questão, não possuíam compromissos com estilos e práticas medievais ou monásticas, optando claramente pelo barroco europeu vigente entre os séculos XVI e XVII. Outro ponto importante em se considerar sobre a escolha do Barroco pelos jesuítas é que essa arte, ao ser absolutamente teatral, dramática e extravagante, será um elemento bastante útil como forma de comunicação, elemento indispensável para quem tinha como meta a evangelização e educação de colonos, índios, escravos e todo um conjunto grande de homens livres e mestiços que existiam no território colonial.

Os jesuítas, além de trazerem consigo um conjunto de artesãos e profissionais de vários ofícios, também assumiram em terras coloniais brasileiras, eles mesmos, a função de entalhadores, arquitetos e pintores (COLOMBO FILHO, 2005, p. 152). A contribuição dos jesuítas também se dá pelos livros que trouxeram (Figura 33). Nesse momento, a Europa já estava em um estágio bastante interessante decorrente da revolução da imprensa, facilitando que os jesuítas trouxessem, para a colônia, livros com imagens e tipos esculturais/arquitetônicos (COLOMBO FILHO, 2005, p.161) para servirem de modelo para os artesãos e arquitetos coloniais desenvolverem o Barroco por essas terras. O Barroco, provavelmente, será o primeiro estilo artístico europeu a ser exportado para outros continentes (AVERINI, 1998, p.53). Porém, essa possibilidade de acesso aos modelos do Barroco europeu não impediu o caráter inventivo de nossos artesãos, pelo contrário, a arte barroca vai em terras coloniais se desenvolver a partir da sociedade, a arte vai crescer seguindo o

desenvolvimento da sociedade colonial, sociedade temente a Deus e seduzida pelas obras (ARAÚJO, 1998, p.18). Para Averini (1998, p. 55) o Barroco no Brasil colonial não se constituiu como uma “cansativa repetição ou variações gratuitas”, mas criou movimento próprio, criou “obras-primas”. Os artesãos não mantiveram as “condutas estilísticas” do Barroco europeu, mas durante o período colonial, os artistas/artesãos produziram um Barroco à brasileira, adaptando materiais e técnicas à realidade local, diferenciando-se da metrópole, e mesmo de Roma, a grande referência do Barroco, mantendo a “doutrina de um absolutismo contra-reformista” (COLOMBO FILHO, 2005, p. 148) no tipo de Barroco aqui produzido. O autor Araújo assim aborda a questão:

Defendemos a existência de uma estética própria a um barroco brasileiro, recriado aqui por artistas mestiços, carregados em confrarias e irmandades mestiças, à luz tropical da terra, sob o poder de um povo em formação... E assim a colônia se manifesta, envolvendo todos em um teatro anárquico, encenação a um tempo sagrada e profana, numa liturgia magnífica que acabaria por moldar este nosso espírito e em muitos sentidos dominá-lo até hoje. (ARAÚJO, 1998, p.18).

Ao pensarmos o desenvolvimento da arte no Brasil colônia, primeiramente é necessário lembrar que, antes da presença europeia na região, não existia uma experiência artística anterior, de estilo ou de escola. Não existia, portanto, uma tradição anterior, (VASCONCELOS, 1997, p. 351) sendo que praticamente todos os estilos artísticos foram aqui transplantados.²⁸ Além da ausência de um modelo comparativo anterior, os principais esforços artísticos desenvolvidos no período colonial acabaram possuindo pouca concentração financeira, não sendo possível proporcionar produções artísticas constantes, não utilizando, com isso, todo o potencial que as pessoas e o ambiente colonial poderiam fornecer. Mesmo com tudo o que foi produzido, a experiência colonial estava bastante aquém do que poderia ter sido, principalmente porque os principais interesses não estavam vinculados à arte, mas sim à extração e produção de toda riqueza que fosse possível conseguir.

²⁸ Evidentemente que as comunidades indígenas produziram e desenvolveram artesanatos e utensílios, mas estes estavam vinculados à prática e necessidade cotidianas, não desenvolvendo um conceito artístico destinado à contemplação, ou que simbolizasse seus sentimentos, desejos, identidades etc. Tratamos aqui de um território colonial, pensado, caracterizado e analisado a partir da presença europeia.

Ao abordarmos a arte no período colonial brasileiro, inevitavelmente teremos que enfrentar o grande problema da tentativa de datação do período a que estamos chamando de Barroco. O Barroco será o primeiro estilo/movimento artístico a ser profundamente desenvolvido no Brasil, mas inevitavelmente outras influências também coexistiram no período colonial, pois várias ordens religiosas, apesar de utilizarem e absorverem o Barroco como estilo, também estiveram em contato com outros estilos medievais e com o Maneirismo. Por isso alguns estudiosos e cronistas (MACHADO, 2010; ARAÚJO, 1998; OLIVEIRA, 1998) também consideram que, em alguma medida, elementos da arte medieval e, principalmente, do Maneirismo, acabaram também influenciando a arte que seria produzida no período do Brasil colonial, embora não com a influência e força com que o Barroco se fez presente. Outra dificuldade de datação é que este mundo colonial não era como a Europa barroca em que o artista já tinha alcançado um *status* social bastante elevado. Aqui as atividades mais artísticas eram produzidas por artesãos, por vezes índios, escravos e mestiços, que não tinham a preocupação de assinar suas obras ou mesmo a preocupação de registrar e controlar essa produção (ARAÚJO, 1998, p. 19). Mesmo com Aleijadinho, principal artista barroco de nossa história colonial (ARAÚJO, 1998, p. 21), mesmo possuindo reconhecimento e fama, muitas de suas obras não são passíveis de serem identificadas e datadas. Se é possível inferir que em meados do século XVII já vemos indícios de uma busca por definições que levariam a afirmação definitiva do Barroco como estilo principal, isso só se dará efetivamente após 1700 (ARAÚJO, 1998, p.19).

Oliveira (1998a, p. 132) aponta que o Barroco no período colonial, na sua forma mais efetiva, possuiu três ciclos distintos²⁹, a saber:

- a) Primeiro Ciclo (1700-1730), também conhecido como “estilo nacional”, pela proximidade com o Barroco desenvolvido em Portugal, que marca nas igrejas coloniais uma mudança em direção a plantas mais elaboradas e com decoração em fachadas (OLIVEIRA, 1998b, p.78),

²⁹ Preferimos utilizar aqui a datação proposta pela autora Oliveira (1998a) por entender que sua proposta sintetiza de forma bastante organizada e crível um conjunto grande de datações que quando utilizadas por outros autores acaba se contrastando e gerando confusão.

tais como a Igreja de São Francisco de Assis em Salvador (Figura 34) (1710 – 1713 ?), que possui em sua fachada duas torres, que como o modelo europeu do barroco não repete nos vários andares os mesmos elementos, colocando em cada andar um elemento distinto do anterior, seja no tamanho ou no tipo. Nessa mesma fachada podemos também observar a presença marcante das elipses, típicas do Barroco, sem falar da riqueza de detalhes de seu interior (Figura 35) (1727-1730 ?), que tal como o Barroco informa, é extremamente cheia de detalhes, assumindo no Brasil a forma de uma espécie de “caverna dourada”, que envolve o espectador, deslumbrando-o e emocionando-o.

- b) Segundo Ciclo (1730-1760), também conhecido como “estilo joanino” por comparação com produções do rei português Dom João V, estilo esse mais próximo do romano seiscentista, com elementos mais dramáticos, com colunas salomônicas e ou berninianas, estatuária integrada à talha além de dosséis no estilo do baldaquino de Bernini (OLIVEIRA, 1998b, p. 78). Um exemplo desse período é a Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto (1731-1733 ?) (Figura 36) que apresenta em sua fachada não só a tradicional elipse do estilo barroco, mas traz um novo elemento para as igrejas coloniais, apresentando uma fachada com movimento, ou seja, não é uma única parede reta, mas sim com sinuosidades, nesse caso com uma parte no centro da fachada, contendo a porta principal, que salta para além da linha da parede da fachada. Já no seu interior essa igreja apresenta um conjunto grande de elementos decorativos, em especial um altar dedicado a Santo Antonio (Figura 37) (1736-1738 ?) com um púlpito ricamente, exageradamente (tal como o estilo barroco) decorado, com os elementos berninianos, como também da junção da talha ao santo padroeiro, juntamente com o resto da decoração da igreja. Em algumas igrejas desse período desaparecem os tetos em “caixotes” (OLIVEIRA, 1998b, p.79) e surge uma decoração articulada com o resto da decoração da igreja, com pinturas ilusionistas fornecendo um grau profundo de dramaticidade, como também se recobre todos os espaços com decoração, como podemos ver no interior e teto da Igreja

da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (Figura 38) (1726-1743), na cidade do Rio de Janeiro. Interessante perceber que a característica do barroco europeu de estabelecer contrastes entre o claro e escuro, também se vê presente nessa obra, pois só percebemos o dourado, em quantidades absurdas, na medida em que o escuro se faz presente e age em oposição.

- c) Ciclo Rococó (1760-1800). O Rococó não se apresentou como uma forma unitária e também não se expandiu de forma linear, motivo que fez com que sua presença na colônia brasileira variasse de forma distinta nas diferentes regiões. Figurando mais como um elemento decorativo do que necessariamente como uma proposta artística, acabou não sendo entendido essencialmente como um grande estilo, mas ajudou a compor obras barrocas (OLIVEIRA, 1998b, p.82). O Rococó pode ser percebido pela busca por tornar as obras mais singelas, principalmente por substituir a relação entre luz e sombra do Barroco, colocando em seu lugar o dourado em contraste com o branco, ou em alguns casos com tons pastéis, como é o caso do altar e do teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária na cidade de Itú, interior de São Paulo (Figura 39) (1780-1783) que mostra uma decoração rica em detalhes, porém um pouco menos de ostentação, com traços mais simples, sem grandes exageros, mas ainda sim com grande requinte, extremamente decorativa, comovente, sem perder de vista a teatralidade religiosa.

Outra característica importante que a arte barroca apresentará em seu desenvolvimento no período colonial brasileiro é sua capacidade de absorver e refletir elementos da diversidade racial e cultural que a colônia possuía, apresentando em suas obras um caráter de sincretismo religioso. Para Scarrano (2010, p. 134-135) muitas imagens acabaram por apresentar anjos com traços singelos e infantis, tal qual seu modelo inspirador europeu, porém misturando raças, sendo possível perceber a presença de índios e negros. Já para Boschi (1986, p. 25-26) a presença de santos de cor negra ou mesmo a possibilidade

de Nossa Senhora ser apresentada com a pele mulata ou negra, indicam tipos de escolhas, de artistas ou de irmandades, que buscam representar a realidade social, racial e profissional do Brasil colônia, também indicando uma possibilidade de busca por identidades. Nas palavras de Boschi:

Em suma o que se quer dizer é que, embora teoricamente a invocação e o culto de santos tenham sido incentivados por decretos reformistas do Concílio de Trento, eles correspondiam a reivindicação essencialmente imediatista e temporais, retratando o caráter intimista e familiar do culto. Os santos poderiam, dessa forma, ser considerados “símbolos da verdade racial e social do Brasil”: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, São Elesbão, Santa Efigênia eram invocações dos negros não apenas pela afinidade epidérmica ou pela identidade de origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras. Os “santos dos brancos” – supunha-se - não saberiam compreender os dissabores e os sofrimentos dos negros. (BOSCHI, 1986, p. 25-26).

Assim, as obras também vão refletir um mundo de sofrimento e exclusão, vão permitir a possibilidade de construção de religiosidade, identidade e presença social para os excluídos. Podemos citar como exemplo a imagem de Santa Ifigênia (Figura 40) do século XVIII, que aparece em vestes elegantes, com bastante dourado, como uma freira segurando em uma mão a cruz da fé e na outra uma capela, podendo significar não só a ordem religiosa da santa, como proteção à irmandade que a escolheu como padroeira. O mesmo acontece com a imagem de São Elesbão da primeira metade do século XVII (Figura 41) que como a imagem da santa anterior, também segura uma cruz e uma capela, também com vestes elegantes e douradas. A devoção a esse santo carrega traços bastante importantes para nossa discussão, pois Elesbão³⁰ foi um rei etíope, cristão e guerreiro, que lutou com judeus e árabes pela fé cristã, motivo pelo qual pisa na cabeça de um rei inimigo. Mas aqui a representação é bastante forte, pois esse rei inimigo é branco, podendo também sinalizar que esse santo protegeria seus devotos da dominação da elite branca colonial a que estavam submetidos.

Outros santos também vão ser representados como forma de relacionar os grupos étnicos presentes na colônia e um dos mais conhecidos e venerados

³⁰ Sobre o Santo Elesbão e mesmo sobre a história de Santa Efigênia, ver: SGARBOSSA, Mario e GIOVANNINI, Luigi. **Um Santo Para Cada Dia**. São Paulo: Paulus, 1983.

até hoje é São Benedito (Figura 42) (Século XVIII) que é representado com a pele negra, e carrega um Menino Jesus branco, também mostrando, nesse contexto colonial, mais um contraste social, sendo que a divindade é branca, da cor do dominador, e o santo protetor é negro, mais próximo da realidade. No entanto, o inverso também é possível de ser encontrado nas obras e talhas barrocas, como por exemplo, nas peças que selecionamos: um tocheiro negro (Figura 43), provavelmente do início do século XVIII, entalhado em madeira com ornamentos em elipses e uma espécie de turbante de origem africana, feito para segurar tochas ou velas, ou mesmo nos toalheiros (Figura 44), provavelmente do final do século XVI com rostos de indígenas, peças que serviam como utensílios domésticos – ou mesmo em igrejas – que acabam por sugerir o lugar dessas pessoas na sociedade colonial, ou seja, esses grupos, no fundo, estão à disposição da elite branca, eles vivem para servir ao dominador, mostrando que elementos artísticos também podem acabar revelando traços da realidade social, no caso, a dominação sofrida por índios e negros no período colonial brasileiro.

Como já dissemos, fora dos centros urbanos, nem sempre a presença da Igreja era constante, como também nem sempre se tinha, à disposição, igrejas para serem frequentadas, seja pela falta de verbas para a construção dos templos, seja por ser a comunidade muito pequena, que não justificasse tal gasto. Nesses casos, em especial nas casas de senhores mais abastados que viviam em regiões mais distantes – ou mesmo nas casas dos senhores dos centros urbanos, buscando meio para sua ostentação – os oratórios podiam cumprir a função religiosa (COLOMBO FILHO, 2005, p. 156-157). Esses oratórios podiam ser grandes o suficiente para ocupar um cômodo inteiro, quase como se fosse uma verdadeira capela, ou, o que era mais comum, ser do tamanho de um móvel que poderia ser transportado pela casa, segundo os interesses de seus moradores. Esse tipo de escultura, que foi muito bem aceito pela população que o poderia adquirir, possuía características bem marcantes do Barroco. Podemos citar alguns exemplos: o primeiro exemplo é um oratório do século XVIII atribuído a Manuel da Costa Ataíde, (Figura 45) em que podemos ver um conjunto grande de entalhes, com o dourado contrastando com a madeira escura, possuindo ao fundo uma decoração que remete aos tetos das igrejas. Outros exemplos são oratórios que além de conterem os lugares para os santos

devotos das famílias, acabam apresentando histórias dos milagres dos santos, da Paixão de Cristo ou contém pequenos presépios (Figura 46).

Para quem não conseguia adquirir um oratório, uma maneira mais simples seriam estátuas (de médio e pequeno porte) para serem utilizadas em orações, podendo ocupar lugar de destaque em um cômodo da casa, como por exemplo as imagens de Nossa Senhora do Rosário (Figura 47) (Século XVIII) e de Nossa Senhora do Parto (Figura 48) (Século XVIII), que possuem tamanho e forma adequados para serem utilizados em pequenas cerimônias, em festas locais, em orações familiares. Importante salientar o quanto essas imagens carregam elementos do Barroco, pois possuem uma grande quantidade de talhes, suas vestes remetem às obras barrocas, apresentam movimentos como nas obras de Caravaggio e Bernini e possuem teatralidade, simbolizando que as santas estão subindo aos céus carregadas pelos anjos aos seus pés.

Do ponto de vista da produção de esculturas ainda é necessário comentar que sua principal função foi, evidentemente, decorativa (OLIVEIRA, 1998a, p. 129), principalmente no interior e nas fachadas das igrejas, ou como objeto de devoção para as casas de famílias do período. Também não podemos perder de vista que um uso extremamente importante das esculturas religiosas, nesse período histórico, foi a sua utilização constante nas celebrações religiosas, em especial nas procissões, compondo andores. Selecionamos dois exemplos dessa utilização. O primeiro trata-se de uma imagem datada do século XVII (Figura 49), em que o Espírito Santo é representado na sua forma clássica, como uma pomba branca, rodeada de chamas douradas e prateadas, simbolizando que suas bênçãos estariam se espalhando pelo lugar por onde passasse. O segundo exemplo trata-se de uma imagem de Nossa Senhora da Piedade (Figura 50) (1740-1750), que traz a personagem de Nossa Senhora carregando Jesus morto em seus braços, em um semblante de dor e extremamente resignado, lembrando imagens clássicas do Renascimento e Barroco europeus. Porém, nessa imagem em especial, o que nos chama atenção é a riqueza e o requinte dos detalhes do manto de Nossa Senhora, o verso da imagem, que traz detalhes florais dos mais elegantes, quase um manto real, cobrindo praticamente todo o verso. Isso é relevante não só por caracterizar os aspectos barrocos da imagem, tais como a utilização de muitos detalhes e elementos, mas sim pelo

efeito que esses detalhes, e a imagem como um todo, podem produzir em uma procissão. Pensemos uma procissão, com luzes, velas e tochas, com cânticos religiosos, em uma comunidade em que a religiosidade é um elemento diário e profundo, com incensos e orações em latim proferidas pelo padre que caminha logo à frente da imagem, carregada sobre o andor decorado com flores, por homens também cantando e rezando. Ao observarmos tal cena, perceberemos a imagem em um verdadeiro movimento, balançando, parando, retomando a caminhada e, na medida que o andor e a santa passam, começamos a perceber apenas o manto que cobre a santa, com seu dourado e seu contraste com o fundo mais escuro, novamente em um balanço sem fim, tornando a cena ainda mais dramática, teatralizada. Fizemos essa descrição para percebermos como a utilização de todas essas imagens acaba carregando uma dramaticidade, não são meros objetos do período histórico em questão, mas são objetos de fé, que em sua teatralidade nos remete ao drama sofrido por sua população, remete ao drama religioso e humano.

Para Valadares (1998, p. 353), do ponto de vista das obras arquitetônicas, o Barroco no período colonial brasileiro acabou se desenvolvendo aos poucos, seguindo o ritmo e a necessidade da vida na colônia, sendo que, no início, muitas das construções religiosas acabaram tendo características mais próximas das basílicas europeias, tendo a Igreja de Jesus em Roma como principal modelo (Figura 19), com uma nave mais simples e ampla. Com o tempo, porém, essas construções vão dando lugar às novas igrejas mais arredondadas e elípticas como as utilizadas pelo Barroco europeu. Podemos citar como um exemplo ímpar desse estilo a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Ouro Preto (Figura 51) (1785). Igreja que possui uma fachada simples, porém não apresenta um corpo retangular, como as tradicionais basílicas, e sim um corpo todo sinuoso, ondular, como que formado por várias elipses, proporcionando um movimento bastante intenso ao seu espectador, movimento esse bastante desejado pelos arquitetos barrocos. Em muitos casos essas ondulações ficavam mais restritas às fachadas (Figura 9), mas aqui é toda a igreja que se apresenta em movimento. Já com relação às construções residenciais, o período colonial brasileiro seguiu um ritmo de ainda mais vagar, não tendo sido o Barroco a forma mais utilizada para ostentação e criação arquitetônica, sendo as casas e palácios

do período os mais funcionais possíveis (OLIVERIA, 1998b, p. 77). Porém encontramos casos que também se aproximam do estilo barroco produzido na Europa, como é o caso da Casa do Conde dos Arcos (1781) (FIGURA 52), com suas escadas em forma de curvas, que anunciam movimento, porém um movimento que ganha mais dinâmica na medida que suas janelas parecem acelerar, aproximando-se cada vez mais à porta e ao centro da construção, acabando por produzir um movimento bastante parecido ao proposto no Palácio Chigi (Figura 8) em Roma.

Já do ponto de vista da pintura, podemos citar exemplos de sua presença em tetos desde meados do século XVI, porém este estilo artístico acabou ficando um pouco à margem das outras artes em nosso período colonial, e isso até aproximadamente 1750, quando a pintura de tetos volta a ser requisitada e passa a ter um desenvolvimento bastante expressivo e inovador (VALADARES, 1998, p. 199-200). A pintura vai, como outros campos da arte, entrar com a função de ajudar na decoração e na composição arquitetônica das igrejas. Em muitos casos a construção arquitetônica do prédio era feita de tal forma já sendo pensada a presença da pintura para finalizar a obra, dando o efeito desejado, seja este efeito mais equilibrado ou mais ilusionista (OLIVEIRA, 1998b, p. 79-80). Para Valladares (1998, p. 206) alguns tetos foram pintados de tal maneira que seus personagens ocupam seu lugar de forma frontal, ou seja, não estão livres no teto, mas ocupam um lugar específico, como se estivessem em um altar, com caráter mais conservador e tranquilizador (OLIVEIRA, 1998b, p.80), e sem perder o caráter cênico e narrativo do Barroco, como podemos ver na pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (Figura 53) (1760 ?), atribuída a António Joaquim Franco Velasco, com um teto todo dividido por figuras geométricas, talvez um resquício de elementos do Renascimento, que traz dentro de cada figura cenas da vida e da ordem dos franciscanos, tendo ao centro uma imagem de São Francisco ascendendo aos céus de forma gloriosa, acompanhado por anjos, recebendo a luz de Cristo Crucificado.

A utilização da pintura, porém, não ficou restrita a esquemas geométricos, ao contrário, a pintura barroca teve um percurso bastante interessante dentro do que podemos chamar de ilusionismo (ou pintura de perspectiva). Ilusionismo,

pois, busca iludir o olhar, falseando elementos arquitetônicos, como se não fosse pintura, mas arquitetura real, como se não fosse um teto, mas o céu. Para Oliveira (1998b, p. 80) o tipo de efeito ilusionista desenvolvido pelos pintores no período colonial brasileiro, em especial no século XVIII, é uma demonstração de que esses artistas tinham, de alguma forma, acesso a livros de ilustrações e arquitetura europeia, como a clássica obra de Andrea Pozzo, intitulada “*Perspectivae Pictorum Atque Architectórum*”, de 1693, permitindo que esses artistas coloniais desenvolvessem grandes obras com efeitos óticos e dramaticidade típicos do Barroco, como é possível ver no teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador (Figura 54) (1772-1773), intitulada “*Glorificação da Santíssima Virgem Imaculada Conceição*” desenvolvida pelo pintor José Joaquim da Rocha. A pintura traz a sensação de que a igreja possui mais andares do que realmente tem e que mesmo onde se alojam os personagens, esses são acompanhados de espaços físicos próprios. Apesar da dramaticidade, da teatralidade da obra tal qual o Barroco europeu sugere, percebemos aqui que os santos estão bem delimitados, estão mais próximos. É dramático e teatral, mas ao se apresentar mais próximo do fiel, permite, de forma mais direta, que este se identifique com seu santo padroeiro, que se sinta acolhido pela igreja, sendo esta uma característica do barroco português herdado pelos homens da colônia (OLIVEIRA, 1998b, p.81).

Nosso esforço nessa parte do trabalho foi apresentar alguns elementos da arte desenvolvida no período colonial brasileiro entendendo que essa arte, tal qual a sociedade que a gera, é barroca. Possibilitando assim que os homens do período barroco, vivendo um mundo de elementos barrocos, ao entrarem em contato com as obras de arte, principalmente nas igrejas, nas festas religiosas e nas procissões, acabavam também por se informar sobre o mundo que estava ao seu redor, acabavam por ordenar seu mundo e sua vida, tendo a arte com uma das fontes de informação possível e disponível de seu tempo, tendo a arte como um modelo, como um instrumento de formação individual e social, na medida em que a arte carrega elementos de convencimento e persuasão do período histórico em que foi produzida.

4 O Universo da Arte na Região das Minas: O caso Aleijadinho

Nessa última parte do trabalho buscaremos explorar que não só a organização social da região das minas se desenvolveu de forma distinta do que ocorreu nas outras regiões do Brasil colonial, como também que a arte, na região das minas, tendo em vista sua sociedade peculiar, apresentou e desenvolveu elementos próprios em relação ao conjunto artístico desenvolvido em outras regiões. Essa peculiaridade, essa particularidade, fornecerá à arte das minas um caráter de originalidade e de liberdade. Para Machado (2010, p. 99-100) a região das minas acabou por possuir uma mesma formação religiosa, cultural, política e econômica, o que permite uma análise efetiva do seu conjunto social e artístico produzido por essa sociedade nos séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, podemos dizer que há, nessa região, uma “uniformidade paisagística e humana”.

Não existia na região das minas, sobretudo no século XVIII, uma presença marcante de organizações de ofício, se comparada à das corporações de ofício na Europa, os artesãos, no entanto, acabavam pertencendo às irmandades, produzindo artefatos e recebendo em troca algum tipo de benefício ou proteção. As atividades artísticas eram, portanto, atividades individuais, de responsabilidade do próprio artista/artesão, sendo que o prestígio de um artista acabava decorrendo da própria prática e dos serviços prestados (BOSCHI, 1988, p. 24). Na região das minas praticamente não existiam engenheiros e arquitetos com formação, os poucos e influentes acabavam sendo acolhidos pelo aparelho estatal, mais vinculados às obras públicas ou de fiscalização, fazendo com que a figura do pedreiro, do mestre de obras, acabasse por ser extremamente valorizada e se responsabilizasse por grandes e importantes construções, principalmente as igrejas (BOSCHI, 1988, p. 19).

Do ponto de vista do trabalhador das artes, é primordial reconhecer que, nesse período, todo artista é um artesão (COLOMBO FILHO, 2005, p. 147), pelo fato de não haver grandes diferenças entre suas atividades, como também que os artistas acabam não se especializando em apenas um tipo de ofício artístico, sendo ao mesmo tempo, escultor, pintor e construtor e, na medida que não

possuíam intermediários, esses artistas se valiam da sua destreza e competência para negociar, produzir e entregar as encomendas, em um mercado aberto para todos. Importante salientar que foram esses artistas que buscaram, e conseguiram, suprir a falta de matéria prima tradicional da arte na região das minas, substituindo-as por novos materiais disponíveis na região, sendo o exemplo mais clássico, a substituição do mármore italiano pela pedra sabão (ARAÚJO, 1998, p. 22). Buscaram soluções originais e criativas, não só conseguindo manter a qualidade da arte, mas criando, na medida da adaptação de uma matéria prima nova, de seu estudo e testes, um novo estilo (BOSCHI, 1988, p. 22).

Nesse período, os profissionais que trabalhavam com arte, e com construções de um modo geral, possuíam pouca formação profissional (MACHADO, 2010, p. 106). Não havendo escolas, trabalhavam como ajudantes de seu mestre, aprendendo, aos poucos, seu ofício. Não só tinham pouca formação, como estavam presos aos limites e necessidades dessa comunidade. Podemos acrescentar também que o Brasil ainda não tinha um efetivo processo de “sedimentação profissional” e artístico (Machado, 2010, p.106), na medida em que tudo era muito novo na colônia.

Colombo Filho (2005, p. 150) nos lembra que muito da formação artística que tivemos no período colonial brasileiro se deve à presença dos jesuítas que davam especial atenção para os trabalhos de ofício, tendo em vista a necessidade material do período histórico, e também como forma de educação e de civilização (VALADARES, 1998, p. 204), principalmente dos índios, escravos e mestiços. Os jesuítas, segundo Oliveira (1998a, p. 132), foram os principais construtores de peças artísticas e de igrejas nos dois primeiros séculos de nosso período colonial, introduzindo, nesse processo, o Barroco nas terras coloniais. Porém, não na região das minas. Nas minas a formação artística não se dá através da Igreja ou de um liceu de artes e ofícios (prática introduzida no século XIX), mas sim aprendida na prática e nas oficinas, com os profissionais disponíveis e que estavam trabalhando na região. Trata-se de uma formação mais leiga, não presa às regras eclesiais, assimilando mais facilmente novas tendências. Para Oliveira, vemos no século XVIII uma:

Progressiva ascensão de artistas leigos, em sua maioria mestiços da própria colônia. O fato é de grande relevância para o desenvolvimento artístico do período, uma vez que esses artistas, mais independentes do que seus predecessores religiosos subordinados às oficinas conventuais, foram naturalmente mais abertos à assimilação de novas tendências estilísticas, como as plantas curvilíneas e a ornamentação rococó, assim, como à incorporação de traços culturais autóctones, elaborados pela mescla racial. (OLIVEIRA, 1998b, p. 77-78).

Assim, possibilitando uma formação mais aberta, pelo tipo de comunidade que se encontrava na região das minas, sem a presença efetiva da Igreja, as crianças começavam a trabalhar nas oficinas como aprendizes de construtores, pintores e artesãos. Filhos ou não do artesão, livres ou escravos, acabavam recebendo uma espécie de aprendizado informal, vinculado à prática do ofício (SCARRANO, 2010, p. 127). De executores de pequenas tarefas, as crianças passavam a aprendizes e, com o tempo e prática, tornavam-se eles também mestres (ARAÚJO, 1998, p. 22), sem grandes rituais de passagem, sem uma hierarquia extremamente rígida e clara. Aprendiam e se formavam no contato humano da prática diária, por vezes por hereditariedade, por vezes como escravos de um senhor artesão; o aprendizado se dava na oficina (BOSCHI, 1988, p. 30-31), como forma de sobrevivência em um mundo de pobreza.

Os artistas trabalhavam, de um modo geral, de forma independente, trabalhando e participando de irmandades, pois como tinham o ofício como forma de sobrevivência, necessitavam aceitar outros e demais pedidos e encomendas que surgissem. Não se agrupavam como classe para se fortalecer, também não dependiam dos colegas de ofício para entrar e permanecer no mercado (BOSCHI, 1988, p. 55), valendo mais a competência e a livre negociação. Ser artista não significava enriquecimento, apesar de em alguns casos o artista conseguir uma vida bastante estável e confortável para as condições históricas do período. Com o tempo, muitos artistas acabavam conseguindo prestígio social considerável (BOSCHI, 1988, p. 42), negociavam preços e prazos e, principalmente, buscavam fugir da miséria que atingia a maioria da população.

Também é importante considerar sobre a região das minas que, na medida da proibição da presença efetiva da Igreja, tendo o poder público e absoluto maior preocupação com a extração e com o controle do ouro e dos impostos, coube às irmandades que se desenvolveram na região o grande papel

de fomentadora das artes, na medida de suas encomendas para a construção e decoração de suas igrejas, para os artefatos e enfeites para as festas religiosas e procissões (COLOMBO FILHO, 1998, p. 162-163). Na medida em que cada povoado da região acabou tendo suas irmandades e, conseqüentemente, essas irmandades queriam para seu povoado um templo de oração, a relação entre irmandade e a produção artística do período não era algo meramente circunstancial, mas efetiva, com grande demanda de construções, obras e trabalho, interferindo diretamente na lógica da organização social do período. As irmandades leigas, e sua constante procura por produções artísticas, acabavam tendo uma importância também do ponto de vista social, simbólico, na medida que representavam para muitas pessoas a possibilidade de uma vida um pouco mais estável, em meio a pobreza e o abandono (BOSCHI, 1988, p.36).

As irmandades da região das minas não mediam esforços para demonstrar sua fé, bancando com isso caras e requintadas construções com decorações igualmente riquíssimas, pois pertencer a uma irmandade também significava prestígio social, status para seus membros. Mesmo com os primeiros sinais de esgotamento da produção do ouro, isso já em meados dos anos 1760, as irmandades não só continuaram com suas construções e encomendas, como o período entre 1760-1780, de claro declínio do ouro, é o momento de maior intensidade das solicitações artísticas das irmandades (BOSCHI, 1988, p. 36-37), talvez para mostrar aos associados e à comunidade a força e o prestígio da irmandade, mesmo em momentos de crise social, como a gerada pelo declínio do ouro, mantendo as encomendas e a produção artística.

Como toda a região das minas acabou por participar, em maior ou menor grau, dessa busca por ostentação, via encomendas por suas irmandades, a arte não ficou restrita a um único centro urbano irradiador de ideias e formas (COLOMBO FILHO, 2005, p. 162-163), mas ao contrário, a variedade de pedidos e obras permitiu que se refinasse o gosto e a técnica dos artistas, favoreceu a produção e o desenvolvimento da arte (BOSCHI, 1988, p. 40), criando com isso uma busca estética e um debate regional sobre arte, motivada, principalmente, pela verdadeira e intensa competição que acabou existindo entre as irmandades, na busca pelo melhor e mais bonito projeto de igreja, pela melhor e mais requintada decoração, pelo artista mais competente.

Para Machado (2010, p. 128-130), podemos tirar algumas considerações acerca dessa competição social em torno das construções das igrejas. A primeira delas é que essa competição explicaria a quantidade excessiva de igrejas em cidades com população não tão densa e, conseqüentemente, que a distinção social, a busca por prestígio pessoal ou de grupo, passava pela posse do dinheiro. Uma segunda observação importante é que mesmo tendo uma disputa por construções que gerariam prestígio social, o ideal artístico, o modelo artístico do Barroco, foi mantido. Não existiu uma busca por uma outra formulação artística, não houve uma busca por uma arte de vanguarda, ao contrário, todos os esforços econômicos e artísticos empreendidos nas construções das igrejas sempre tiveram como modelo o Barroco. Nas palavras de Machado:

[...] tendo sido o barroco adotado como a forma estética adequada às composições intergrupais, perde ele a principal função, que sublinhavam seus teóricos europeus, de instrumento de expressão do absolutismo político. O barroco se estabelece como uma forma de referência à qual estão abertas todas as realidades particulares. Há, não cabe dúvida, expressões específicas e peculiares a cada monumento. (MACHADO, 2010, p. 129).

De um território que foi ocupado, invadido, colonizado às pressas e sem grandes planejamentos, aceitando a todos que não vieram para construir, mas para “sugar” ao máximo, buscando enriquecimento fácil, acabou-se por gerar uma sociedade única, diferente do resto da colônia, uma sociedade pobre e miserável (BOSCHI, 1986, p. 30), mas rica em espírito associativo e desse espírito surge uma arte nova. Por outro lado, esse desenvolvimento social ocorre no século XVIII, século de maturação cultural do processo colonial brasileiro, após a aculturação dos primeiros séculos de colonização, século do auge e do declínio do ouro da região das minas, e, ao mesmo tempo, período de razoável estabilidade social que permitiu um desenvolvimento artístico único no período (OLIVEIRA, 1998b, p.77).

Assim, o Barroco na região das minas, diferente do Barroco da Europa, não surge como uma outra proposta, ou mesmo uma superação ou diferenciação do modelo anterior. Aqui não havia modelo anterior no sentido de experiência estética e artística. O Barroco aqui chega aos poucos, com imagens, com a

mentalidade dos homens que vivenciaram o Barroco na Europa e por ele foram influenciados e formados, portanto, o Barroco aqui chega como uma mentalidade imposta, e não como um desenvolvimento “natural” frente às condições existentes. Machado (2010, p. 106) pondera que apesar de o estilo barroco estar sendo desenvolvido sem sedimentações anteriores e os materiais e técnicas também estarem em fase de adaptação e desenvolvimento, isso não diminui o caráter inventivo, imaginativo e criativo da arte desenvolvida em especial na região das minas, ao contrário, a forma como a arte foi desenvolvida mostra a genialidade do artesão, alcançando produções originais, com consistência estética, autorizando-nos a afirmar que há uma criação de estilo. Nesse sentido, as técnicas e os conhecimentos disponíveis não só resultaram em uma experiência barroca distinta da experiência europeia, como também passaram a ser um padrão estético desejado, consciente.

Essa arte nova, esses novos olhares para as construções artísticas são reflexos também da forma de vida e da organização social em que se encontravam os homens no Brasil e, em especial na região das minas, em meados do século XVII e século XVIII. O que encontramos em terras brasileiras coloniais é uma política de extrema exploração do ouro existente, centralizada na figura absoluta de um rei que detém não só poder político, mas que se atrela às questões divinas e teológicas. No caso de Portugal, como já vimos em passagens anteriores, esse se constitui como um país governado de forma absoluta por seu rei, que, teoricamente, se vê como esclarecido. No Brasil, o controle absoluto se dará em maior ou menor grau em todas as áreas da sociedade, preferencialmente no mercado de escravos e na extração e impostos vinculados ao ouro. O que vemos em terras da região das minas é uma modificação ou mesmo uma abertura na relação entre política e prática absolutistas e a construção artística. O absolutismo, aqui, encontrou brechas, fazendo uma nova reformulação, tanto na sociedade, que acabou por permitir a busca pelo poder particular, quanto na forma estética em que o Barroco acabou por possuir nessa região. O Barroco, em vez de propagar o poder religioso e político, em vez de uma arte-propaganda para convencer o fiel de uma certa visão de mundo, aqui foi utilizado como forma de esplendor e de busca por prestígio social. Isso também significa dizer que no Brasil a relação barroco-

absolutismo, como o que ocorreu na Europa, não dá conta de explicar a sociedade colonial e sua arte (MACHADO, 2010, p.131-132). O modelo absolutista empregado por Portugal e a forma como se deu a exploração das minas, gerou uma nova sociedade. Essa sociedade convivia com o controle real, com a taxaço dos impostos, com a vigilância extremamente violenta do trabalho escravo na lavra, conviveu até com a Inquisição, mas permitiu a possibilidade de uma vida civil e uma convivência social próprias (MACHADO, 2010, p.134-135), vinculadas às irmandades e as festas religiosas. Essa vida colonial cheia de restrições conseguiu desenvolver uma forma artística única, nova, adaptada a essa região.

Apesar da região das minas ter sido inicialmente povoada pelos bandeirantes paulistas, é a partir da presença dos portugueses na região que, chegando em maior número, trouxeram consigo os primeiros arquitetos, construtores, mestre de obras etc., Porém encontraram, na região, condições extremamente desfavoráveis para as construções arquitetônicas: trabalho escravo sem experiência anterior, chuva, mata e bichos (VASCONCELLOS, 1998, p. 352). E, talvez, exatamente por isso, a arquitetura da região acabou possuindo um caráter próprio, nas palavras de Vasconcellos:

Sertão bravo, afastado do litoral, que se beneficiava do transporte marítimo, com um clima substancialmente diverso do da metrópole, com chuvas torrenciais e secas periódicas, o calor, os bichos do mato, a mão escrava inteiramente dedicada à mineração, todos esses fatores que não podiam, de fato, proporcionar uma arquitetura mais notável. No entanto, paradoxalmente, foram essas mesmas dificuldades que, em grande parte, possibilitaram a caracterização das construções mineiras, a ponto de lhes conferir uma fisionomia quase peculiar, razão da existência de uma verdadeira escola mineira, dentro do quadro geral da arquitetura luso-brasileira. (VASCONCELLOS, 1997, p.352).

Tomemos o exemplo das fachadas das igrejas. Se pensarmos no caso europeu, já apresentado, as fachadas se utilizam de artifícios teatrais, possuindo movimentos mais expressivos, como por exemplo, a Igreja de São Carlino das Quatro Fontes (Figura 9) do arquiteto Barromini, em que tudo é ondulação e movimento. A fachada se apresenta como ondas. No caso mineiro, e em certo ponto no caso brasileiro, essa fachada será mais simples, mais limpa, mais lisa, não sendo a pretensão de seus construtores uma fachada tão móvel e mesmo tão teatral. Tomemos, agora, o caso da fachada da Igreja de Nossa Senhora do

Carmo em Ouro Preto (início das obras em 1756) (Figura 55). Essa fachada possui elementos ricos, como a decoração ao redor da porta de entrada e em seu frontão, possui também as volutas tais como algumas das igrejas europeias, mas é mais simples, com menos recursos, mais lisa, possuindo contornos e limites muito provavelmente referentes às colunas que sustentam a própria igreja. Possui elementos do conceito europeu barroco, tais como elipses, mas modifica-se, é mais despojada. Para Machado há, no fundo, uma inversão de valores, vejamos:

Uma primeira variação do barroco brasileiro, tão notável que dificilmente escapa aos observadores, é o despojamento das fachadas. O barroco de Minas – a julgar pela amostra escolhida [região das minas] – mostra-se claramente indiferente aos efeitos decorativos predominantes, aos recursos teatrais tão característicos nas grandes construções europeias. As igrejas mineiras, em sua generalidade, tendem à fachada limpa, e lisa, caráter que, embora abstrato, está ‘presente’ mesmo nos casos em que a decoração recobre parte do muro plano e até quando há ondulação da própria fachada. Via de regra, o decorativo das fachadas é mero complemento da arquitetura. Ora, nesse sentido, podemos registrar uma verdadeira inversão do padrão europeu. (MACHADO, 2010, p.104).

Essa inversão de padrão se dá mais no sentido de que a “agitação sem fim” do barroco europeu não é tão difundida nas obras barrocas da região das minas, não buscando como na experiência barroca europeia “planejar preparativos cenográficos” ao seu visitante (MACHADO, 2010, P. 104-105), ao contrário busca uma face lisa, simples, sem grandes adereços. Esse aspecto da arte barroca das minas pode até variar com o passar do tempo, mas não se transforma bruscamente, profundamente, ganhando ora um frontão mais trabalhado, ora novos contornos e linhas, mas continua basicamente lisa, limpa, evitando, ao que parece, a agitação sem fim tal qual seu modelo europeu.

Cabe aqui uma ressalva: esse despojamento, essa simplicidade e economia das formas são facilmente percebidas quando comparadas com as igrejas europeias que exploraram ao máximo todos os conceitos do Barroco por lá desenvolvido. Porém, se compararmos as igrejas barrocas da região das minas, principalmente as do século XVIII, veremos que há um avanço na exuberância, na riqueza de detalhes, em relação às igrejas de uma colônia ainda rudimentar e inicial, com construções indígenas orientadas por jesuítas, dos

primeiros povoamentos. Se comparadas às construções iniciais dos primeiros movimentos coloniais, essas construções do XVII e XVIII não serão simples, mas exuberantes, não parecerão tão lisas, mas carregadas de detalhes. Esse contraste também precisa ser levado em consideração, pois todo o desenvolvimento artístico e social da região das minas se dá durante o século XVIII em uma terra sem antecedente. Também nesse sentido as construções barrocas se contrastam, pois em pouco tempo, há um desenvolvimento absolutamente considerável.

As fachadas das igrejas europeias, em especial as do Século XVII, tinham como “concorrência” toda uma cidade já urbanizada, cheia de prédios e construções dos mais variados estilos e épocas (em especial, se pensarmos em uma cidade como Roma, com construções milenares, e que vivenciou o Renascimento de forma intensa, possuindo uma população bastante numerosa). Ao enfrentar essa concorrência, as fachadas europeias precisavam explorar ao máximo os artifícios que tinham para se sobressair, chamar atenção, para conseguir chocar e emocionar. Para Machado:

Numa palavra, o monumento reagia à uniformidade citadina e abria caso especial para si próprio. Ora, a igreja brasileira não encontrava a rivalidade do urbano. (MACHADO, 2010, p.108).

No Brasil e, conseqüentemente, na região das minas, as construções religiosas não rivalizavam com a vida urbana (Figura 56). Primeiramente porque a vida urbana era bastante incipiente, segundo que se escolhia, normalmente, colinas para se construir as igrejas, não dependendo de artifícios teatrais e dramáticos para chamar a atenção para as construções religiosas. Verifica-se uma espécie de “respeito” ao espaço das igrejas e mesmo quando a cidade acabava se desenvolvendo e crescendo, buscava-se não chegar tão perto ou rivalizar com a igreja e o seu redor (MACHADO, 2010, p. 108). Não havia concorrência. Não existindo concorrência, as fachadas das igrejas não precisavam apelar para o sentimento dramático, podendo criar uma forma própria, nova. As igrejas, ao fugirem do aglomerado citadino, buscavam colocar suas construções em colinas, como uma espécie de refúgio, de retiro espiritual, articulando-se com a natureza ao seu redor, criando um cenário novo. A dramaticidade não está na fachada, mas na forma como as igrejas eram

construídas, tendo o cenário natural como complemento arquitetônico. No entender de Machado:

A igreja barroca de Minas deveria ter uma fachada linear, simples e grandiosa, de cor clara e contrastante com a verdura circundante, cuja eventual ornamentação deveria acompanhar esse caráter severo, imponente, mas regrado, que constitui a única maneira de destacar a obra do homem no seio de uma natureza ciclicamente barroca. (MACHADO, 2010, p. 110).

Esses elementos também nos mostram como o barroco brasileiro, ao se tornar algo novo, criativo, conseguiu se adequar à realidade do país e às condições de trabalho e de materiais aqui existentes. Nesse sentido, podemos considerar que a arquitetura barroca brasileira, em especial a da região das minas, desenvolveu um padrão morfológico próprio. Essa morfologia própria, para Machado (2010, p. 111) se dá por dois elementos: o corpo da igreja e a torre do sino (Figura 56)³¹. Independentemente da variação que a igreja acabou tendo, sempre esses dois elementos estavam presentes, como que modelando a forma de pensar e de se conceber os projetos das igrejas. Vejamos como Machado apresenta essa questão:

Dois elementos básicos compõem as igrejas de Minas: a) o corpo da capela, quer na versão simples de capela propriamente dita, quer chegando às complicações requeridas pela funcionalidade litúrgica que exige o vestíbulo, a nave, a capela-mor, por vezes alas laterais, sacristia, coro etc. e, b) a torre do sino, já na singeleza da simples sineira despreziosa e desligada do corpo principal, já a este ligada e repetida em par simétrico, com tratamento arquitetônico mais ou menos complexo. De qualquer forma, há sempre a construção da casa do culto, redutível a quatro paredes cobertas por um telhado de duas águas, com a cumeeira posta ao meio da fachada. Ao seu lado, coloquemos a torre, também feita de quatro faces, com seu telhado que repete, em escala reduzida, a forma do telhado principal, embora logo tenda a formar-se em meio octaedro regular. (MACHADO, 2010, p. 111).

De um modo geral, a pintura, em especial a dos tetos das igrejas, se desenvolve de forma um pouco mais lenta na região das minas do que ocorreu

³¹ Cabe lembrar que entre os conceitos utilizados pelo Barroco estão as ideias de desequilíbrio e contraste, que também podem ser percebidos nas construções com fachadas simples, com torres e sinos, pois apesar de o exterior ser despojado, o interior é decorado da forma mais rica possível, se fora é branco, com pouca decoração, dentro é madeira e ouro, brilhante e requintado (Figura 57).

no restante das regiões coloniais, tornando-se, por isso, um elemento mais decorativo, mais atrelado às questões arquitetônicas e esculturais dos altares e paredes laterais. Por isso, a pintura de teto acabou possuindo uma decoração mais vasta, variada e dispersa (VALLADARES, 1998, p. 199). A autora Oliveira (1998b, p. 8) acrescenta que na maioria das vezes a decoração do teto das igrejas era a última parte a ser feita no conjunto decorativo, por isso mais demorado, por vezes tempo o bastante em relação à construção e a decoração do altar, fazendo com que no quando da execução da pintura do teto acabasse por misturar-se estilos, ideias, não tendo a arte uma forma definida e sendo suscetível às novas influências. Porém, a região das minas produziu uma das obras-primas no campo da pintura: o teto da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, intitulada “Assunção da Virgem” (Figura 58), pintura de mestre Manuel da Costa Ataíde (mestre Ataíde), iniciada em 1801.

Nessa obra, a construção do teto e a arquitetura (colunas) foram produzidas como base para a pintura que ali seria executada, ou seja, é o caso em que a pintura acaba não tendo apenas uma presença figurativa, pelo contrário, a pintura acaba sendo elemento fundamental, pois à moda do Barroco europeu (Figura 6), o teto se abre para o céu, acrescentando uma dramaticidade ainda maior para o fiel e contemplador que entra na igreja. Interessante também notar que essa pintura, apesar de profundamente barroca, acaba apresentando também elementos do rococó, na medida em que também proporciona uma sensação de intenso sentimento religioso, mas com mais leveza, mais delicadeza, em que as paredes e colunas se juntam à pintura e continuam no infinito ilusório, em que Nossa Senhora, uma mulher com traços bem coloniais (PROENÇA, 2007, p. 167), é cercada de anjos e instrumentos e é levada aos céus. O celestial se apresenta com o colorido e com uma linguagem metafórica musical, como se a Nossa Senhora estivesse sendo levada ao som de música (VALLADARES, 1998, p.230), como se o ritmo e o compasso musical fizessem parte da pintura. Curioso também salientar que (VALLADARES, 1998, p. 229) (PROENÇA, 2007, P. 167) nessa obra, mestre Ataíde acabou por também utilizar um elemento que consideramos fazer parte da originalidade do barroco brasileiro, que é a presença da miscigenação, pois além de pintar Nossa Senhora com traços mulatos (provavelmente sua mulher), mestre Ataíde

também usa seus filhos como modelos para os anjos músicos, misturando raças e estilos, tornando essa obra mais próxima da realidade colonial e da região das minas, sem perder com isso qualidade ou mesmo as características barrocas. Valladares (1998, p.228) ainda considera que mestre Ataíde aproveita a oportunidade para homenagear o idealizador, construtor e decorador da Igreja: Aleijadinho. Vejamos o comentário geral sobre a obra:

A estrutura arquitetural restringe-se a uma função de suporte, para abrir visão do centro, pois todo o espaço é celestrializado por colorido. A invocação temária é da Ascensão da Nossa Senhora, entre anjos músicos, recebida aos céus pelas ordens de anjos menores. É impressionante a implicação do retratismo que Ataíde conferiu às figuras dos santos-doutores da Igreja, à própria Virgem e a vários anjos. Sabe-se, por vários autores, dessa implicação de Ataíde em retratar a sua própria figura, de filhos, de mulher e de amigos. Chamamos atenção, apenas, nesta oportunidade, para a estranha figura de um anjo aos pés da Virgem, do seu lado direito, levantando-a com um caibro, sob seus pés, como uma alavanca. Nunca se verificou, na hagiografia mariana, e mais especificamente no tema da ascensão, essa estranha alegoria. O anjo, por sinal, é desconcertantemente feio, mulato e troncho. Aleijadinho, no período dos trabalhos de Ataíde em São Francisco, de 1801 a 1812, andava já acabado de saúde e velho, mas, apesar disso, sua representação por Ataíde, consagrando-o com o caibro de aleijado aos pés da Virgem para erguê-la aos céus, seria de sentido alegórico. (VALLADARES, 1998, p. 230).

Na medida que nesta parte do trabalho buscamos mostrar como a região das minas acabou por produzir não só uma sociedade própria, mas também, uma arte própria, do ponto de vista da escultura, não podendo ser diferente, escolhemos comentar a vida e obra do principal artista do nosso período colonial, e talvez da história da arte no Brasil, qual seja, Aleijadinho. Antônio Francisco Lisboa nasceu na cidade de Vila Rica (Ouro Preto), provavelmente em 29 de agosto de 1738³². Filho de Manuel Francisco Lisboa, carpinteiro e mestre de obras nascido em Portugal e de mãe escrava africana, da qual não nos restou muita informação (TEIXEIRA, 2007, p.110). Sabe-se que o pai assume o filho e o ajuda em sua educação, por vezes deixando-o a cargo de Manoel Ribeiro Rocha, padre de inspiração iluminista e defensor da igualdade

³² Não existe uma precisão sobre as datas da obra e vida de Aleijadinho, variando bem entre alguns autores. Escolhemos as datas que nos pareceram mais plausíveis, sendo nesse caso mais importante a relação entre a obra e o contexto histórico e social no qual foi produzida.

racial, como também com o pintor João Gomes Batista, que o instrui em arquitetura e ornamentos (MANGUEL, 2006, p. 229). Passa a trabalhar com o pai e com os tios ajudando na construção de igrejas, em suas decorações internas, aprendendo o ofício na prática. Era baixo, mulato, voz forte, irritadiço e gostava de “mesa farta” e frequentava festas populares, além de saber ler e escrever (COSTA, 1998, p.169). Sua presença modificará a imagem de sua cidade, construindo a Casa da Câmara (Hoje Museu da Inconfidência), a Igreja Nossa Senhora do Carmo, de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Rosário e São Francisco de Paulo, além de igrejas e seus interiores em que trabalhou por toda a região das minas (COSTA, 1998, p. 169), sendo que desde muito jovem já se percebia a qualidade e a genialidade de seu trabalho e obra, que era desenvolvido de forma intensa.

Poderíamos citar um conjunto muito grande de suas obras, porém selecionamos algumas que nos ajudam a dar a dimensão da obra e genialidade de Aleijadinho. A primeira obra que gostaríamos de comentar é a imagem esculpida em madeira de Nossa Senhora das Dores (Figura 59), imagem provavelmente da segunda metade do século XVIII, que retrata o momento em que Maria encontra seu filho Jesus carregando a cruz a caminho do calvário, sendo que a imagem, através das sete espadas que atravessam seu coração, consegue transmitir de forma bastante profunda a dor da mãe ao ver o filho sendo flagelado e condenado. O drama dessa cena se amplifica pela postura da santa que parece iniciar um movimento para se curvar, se ajoelhar, de tanta dor e tristeza, como também pelo movimento de suas vestes, com drapeados esvoaçantes, angulares, tornando a cena, tal qual o Barroco informa, um verdadeiro drama. É o drama humano que está sendo relatado, não só o da santa, mas o das pessoas que estão vivendo na região das minas, que veem as pessoas sendo consumidas pela exploração via escravidão e pobreza, a dor da mãe que pouco consegue imaginar uma vida melhor para seu filho. Para o autor Vasconcellos (1997, p. 365), as obras de Aleijadinho revelam o quanto esse artista, com extrema destreza, conseguia imprimir leveza e desenvoltura em suas peças, como também imprimir, de forma única na arte, um tratamento esvoaçante com tanta liberdade e imaginação.

Com relação ao seu trabalho com pedra-sabão há uma infinidade de possibilidades de exemplos de sua genialidade, mas separamos dois pela importância e ineditismo. O primeiro é a fachada da Igreja de São Francisco de Assis (1766) (Figura 60). Já possuindo reconhecimento como grande mestre, imprimiu na fachada um “grande expressionismo dramático” das figuras, como também um profundo requinte na ornamentação, demonstrando para o autor Costa (1998, p.1773) a veemência com que Aleijadinho produzia sua obra, não buscando mais uma ornamentação, mas como se cada decoração fosse única, imprimindo força e identidade. Necessário comentar o quanto essa obra também apresenta a mistura entre a dramaticidade do Barroco, com os detalhes da influência do Rococó, principalmente na decoração mais delicada, ornamental e, floral (OLIVEIRA, 1998b, p. 77). O segundo exemplo de obra em pedra-sabão que gostaríamos de comentar: Trata-se do Púlpito (1777) (Figura 61) pertencente a decoração interna também da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, que carrega uma decoração em relevo, com anjos, flores e cenas bíblicas. Foi a primeira vez que se fez um púlpito inteiramente esculpido em pedra-sabão e fora alojado, encaixado, diretamente da parede.

As obras produzidas por Aleijadinho para a Igreja de São Francisco de Assis também marcam uma virada na vida desse artista, pois foi durante a produção das obras para essa igreja que começaram a aparecer os primeiros sintomas de sua doença (MANGUEL, 2006, p. 231). Muito se especulou sobre qual seria a doença de Aleijadinho, surgindo comentários que vão desde doenças venéreas até escorbuto e zamparia, porém com a exumação dos restos mortais do artista em 1988, descobriu-se que o artista provavelmente sofria de mal de Hansem (ou lepra) e de porfiria (Manguel, 2006, p. 232). O certo é que suas doenças lhe causavam intensas dores abdominais e nas juntas, desfigurando seu rosto e parte do corpo, já que perdera dedos das mãos e dos pés (TEIXEIRA, 2007, p.111), ficou cego de um olho, seus dentes caíram, fazendo com que sua aparência impactasse as pessoas. Passou a precisar de auxílio para se locomover e para trabalhar, utilizando a ajuda de um escravo que amarrava os utensílios em suas mãos (MANGUEL, 2006, p. 232). A reação que sua aparência causava nas pessoas, gerando curiosidade e repulsa, o forçava a sair de casa antes do amanhecer e retornar após o crepúsculo, tornando sua

vida um tormento, piorando profundamente seu humor, tornando-se agressivo e colérico (COSTA, 1998, p. 177).

Foi exatamente nesse processo de profunda doença, sexagenário, que Aleijadinho concebeu e construiu sua obra-prima em forma de um santuário contendo um conjunto arquitetônico, escultural e espacial em Congonhas do Campo. O projeto de Congonhas do Campo, que ocupou nove anos da vida de Aleijadinho, foi construído em cima de uma colina, começando com um conjunto de pequenas capelas (Figura 62), conhecidas como “Capelas dos Passos” (1797) contendo em seu interior, em tamanho natural, cenas da paixão de Cristo entalhadas em madeira pelo próprio Aleijadinho, que vão da última ceia à crucificação. As capelas estão dispostas de tal maneira que exigem que o espectador caminhe por entre elas para contemplar as obras em seu interior. Essa caminhada, essa procissão, foi estabelecida pensando a relação espaço-tempo (MANGUEL, 2006, p. 234) pois relaciona o tempo da narrativa bíblica da Paixão de Cristo com o tempo da caminhada, que não é linear, mas que faz com que as pessoas sejam levadas de um lado para outro, subindo a colina por etapas, em uma procissão, em oração, em um movimento teatral no qual as cenas não se sucedem diante das pessoas, um movimento que exige que elas avancem de cena em cena, sendo que o ritmo é ditado pelas imagens e não pela caminhada (MANGUEL, 2006, p. 235), construindo um discurso próprio, lembrando o sofrimento de Cristo em forma de um caminho sinuoso.

Ao passar pelas capelas, os fiéis começam a dirigir-se à Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. A igreja está articulada ao lugar em que foi construída, integrando-se à localidade. Sua dramaticidade não está na fachada, sua teatralidade não está em uma agitação sem fim de suas formas, mas sim no percurso de se chegar até ela, na inquietação que as estátuas de profetas dispostos ao seu redor despertam quando, de longe, não revelam claramente o que são, como são e quem são. Tomemos uma imagem de acesso à igreja (Figura 63). A dramaticidade e a teatralidade estão em conseguir chegar até a igreja, passar por sua via-sacra, buscando talvez ouvir o que aquelas pessoas, ainda indecifráveis, estão a dizer, preparando o espírito do peregrino até chegar à igreja. A igreja se apresenta como um gigante de pedra que com seus braços segura o portão de entrada entre suas mãos (MANGUEL, 2006, p. 233), aqui sim

a dramatização, a teatralização. Na medida que se chega até as estátuas, percebe-se que se trata dos profetas que previram a chegada de Jesus, em peças de pedra-sabão em tamanho natural, dispostas de tal forma, “dramaticamente estratégica”, que parecem começar um verdadeiro balé, “reunidos como em uma dança”, em um verdadeiro “teatro bíblico de pedra” que se encena quando nos movimentamos (VALLADARES, 1998, p. 230).

Aleijadinho também produziu para o conjunto de Congonhas do Campo a decoração da fachada da igreja e parte da decoração interna, misturando elementos do barroco e ornamentação rococó. No entanto, para Proença (2007, p. 168), apesar de Aleijadinho se utilizar de aspectos decorativos do rococó, o conjunto de seu projeto, por ser extremamente teatral, é barroco. Ao buscar a teatralidade, chegou à liberdade criadora (OLIVEIRA, 1998a, p. 131) pois, tal qual informa o Barroco, não é tão importante a perfeição simétrica das formas, mas a busca da sensação, do sentimento pelo dramático³³. A obra de Aleijadinho em Congonhas do Campo é, no fundo, um grande teatro, um teatro a céu aberto, que consegue, no entender de Valladares (1998, p. 231), através de seu incontestado domínio da arte e do material, nos proporcionar uma “arte total”, pois Aleijadinho se utiliza de todas “as comunicações estéticas possíveis”, criando algo novo. Por isso que Vasconcellos (1997, p. 366) considera que o valor de Aleijadinho não está no mito, talvez reflexo da doença, mas no domínio da arte. Nesse sentido, para Machado (2010, p.144-146) a arte da região das minas, mais especificamente em Aleijadinho, supera sua matriz europeia, pois cria algo novo, mistura raças, estilos, se vê mais aberta para novas influências, não buscando como o modelo europeu a expressão de um despotismo dominador, mas um Barroco livre e criativo, livre das pressões da Igreja e encontrando brechas entre a presença do absolutismo e, em alguma medida, do iluminismo nascente.

³³ O autor Manguel (2006, p. 233) também considera possível que uma das originalidades de Aleijadinho seria adicionar às decorações e ornamentos símbolos de origem africana, como forma não só de valorizar parte de sua origem, mas também uma forma de criar identidade e pertencimento a um conjunto grande da população escrava, negra e africana.

A forma como Aleijadinho acabou por suportar o processo de degeneração de sua saúde e de seu corpo foi trabalhar mais intensamente, produzindo nesse período aproximadamente 76 esculturas (MANGUEL, 2006, p. 234), como também desenvolver uma religiosidade mais profunda³⁴ (COSTA, 1998, p.177). Aleijadinho acabou tendo uma vida também barroca, pois ao viver em uma sociedade escravagista, e por ser mulato, ocupava um lugar peculiar dentro dessa sociedade. Nem tão nobre nem escravo, acabou buscando seu lugar na arte. Porém, a doença, como em uma peça trágica, lhe rouba a própria imagem, seu corpo torna-se disforme, vivendo na carne e na alma o contraste entre a feiura e a beleza, tal qual a estética barroca. Produz na sua arte a beleza que não tem, produz o que não é. (MANGUEL, 2006, p. 239). Morre velho, definhando, com dores e rezando, em especial, para a única imagem que produziu e guardou para si (CASTRO, 1998, p. 177), uma imagem de Cristo sendo flagelado (FIGURA 64) (1790 ?), talvez por encontrar na imagem e no sofrimento de Cristo uma identidade, algo próximo ao que vivia, tentando entender de onde vinha todo o seu sofrimento.

³⁴ O autor Manguel (2006, p. 231-232) comenta o quanto esse tipo de doença, e a forma como ela aplacou Aleijadinho, deformando-o e torturando-o, era entendida na época como um castigo de Deus, ou dos deuses africanos se pensarmos sua origem materna, pelos seus pecados e pelos pecados de seus pais, podendo ter interferido na forma como Aleijadinho entendeu, lidou e interpretou sua própria doença e existência.

Considerações Finais

Procuramos mostrar no desenrolar desse trabalho que a experiência social europeia produziu uma forma de Barroco tendo como suas principais características uma sociedade de contraste, de oportunidades e de desventuras, pautada pelo absolutismo, pela presença da Igreja e pelo gênio dos artistas desse momento histórico. Assim, o Barroco se apresentava não só como um modelo artístico, mas como uma forma de ser, de pensar e de viver uma época, gerando conseqüentemente uma arte nova e atrelada à sociedade que a produziu.

O Barroco que floresceu em terras coloniais brasileiras iniciou-se com uma visão de mundo e de arte imposta pelo colonizador português e pelos jesuítas, como forma de iniciar aqui um projeto de exploração, civilização e catequização. Porém essa sociedade, movida pelos seus sentimentos, desejos e aspirações de seus homens, influenciados pelo modelos estéticos do Barroco europeu, e, principalmente, movida e arrebatada pela dramática forma de vida e sobrevivência que aqui existia, com uma escravidão absurda e profunda, com a fé inundando a vida e o cotidiano, um governo que suga e não cria, que propaga uma ilusão pela busca do ouro, transforma-se em uma sociedade barroca com características próprias, com uma forma nova de ser e de viver, e uma arte absolutamente nova e genuína.

O Barroco europeu surge de forma a buscar se desvencilhar (ou superar/alterar) da forte presença do Renascimento. Surge distinguindo-se, variando, pensando de forma emocional. O Barroco brasileiro criou raízes quase sem história, adquirindo forças e proporções próprias, com texturas e sensações inimagináveis ao Barroco europeu (MANGUEL, 2006, p. 237), porque não é cópia, não é repetição, não é um mero estilo, e sim uma forma de ser e pensar, de gritar, sabendo que se encontra explorado e impotente.

Se em Caravaggio o que vemos é o desejo do artista em ver o homem simples e explorado sendo colocado no lugar do mártir, do santo, como que

pedindo que o milagre acontecesse na nossa frente, em Aleijadinho sua condição enferma e mestiça grita diferente, implora por uma beleza que ele não tem, que os escravos e miseráveis da região das minas também não possuem. Caravaggio busca o homem simples e os coloca nas igrejas romanas, buscando chocar a quem contemplasse sua obra. Aleijadinho busca o choque por um belo inexistente onde há escravidão e exploração, buscando a confusão pela mistura de raça; esconde-se, pessoalmente, da vida pública e expõe-se através de uma arte que grita pedindo justiça social. Um morre jovem e em fuga, outro foge dos olhares, morrendo velho e definhando. Duas vidas, duas épocas, dois sofrimentos humanos que nos foram revelados pela experiência barroca.

O Barroco é a excitação visual e sensorial que se pode ter observando as colunas de Bernini se moverem na medida que caminhamos, fazendo surgir elipses. Aleijadinho leva esse movimento ao extremo, não pensando somente a obra de arte, mas o seu conjunto: pessoas, arte e espaço, pois seu projeto para Congonhas do Campo só se faz completo na festa, “no misterioso esplendor da procissão” (COSTA, 1998, p.59-60). É na procissão o momento em que a elipse surge, com um movimento sem fim de uma multidão de fiéis, ritmado e cadenciado pelos cânticos religiosos e orações, em um teatro grandioso, monumental, em que vemos a comunidade teatralizando, dramatizando o drama barroco.

Duas experiências distintas, duas formas de se viver e pensar o mundo. Porém essas experiências, no fundo, revelam, de maneiras distintas e com características próprias, o modo como essas sociedades informaram, formaram e educaram, em um determinado tempo e espaço, o jeito de viver das pessoas, de tal forma que, utilizando o que possuíam disponível, criaram arte como forma de dizer de si, da vida e de suas épocas. Criaram o Barroco.

Bibliografia

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética.** Tradução por Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista.** Tradução por João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro.** São Paulo: Sesi, 1998.

ARAÚJO, Emanuel. "Universo Mágico do Barroco Brasileiro". In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro.** São Paulo: Sesi, 1998, p. 15-28.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão – Ensaio sobre o barroco.** Tradução por Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ASSUNÇÃO, Paulo. **A Terra dos Brasis – a natureza da América portuguesa vista pelos primeiros jesuítas.** São Paulo: Annablume, 2001.

ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise.** Tradução por Sérgio Coelho, Perola de Carvalho, Elza Cunha Vincenzo, Eldécio Mostaço, Marise Levy. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997.

AVERINI, Ricardo. "Tropicalidade do Barroco". In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro.** São Paulo: Sesi, 1998, p. 53-57.

BAZIN, Germain. "O Barroco- Um Estado de Consciência". In: ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise.** Tradução por Sérgio Coelho, Perola de Carvalho, Elza Cunha Vincenzo, Eldécio Mostaço, Marise Levy. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997, p.17-22.

BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália, séculos XV-XIX.** São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da História.** Tradução por André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos.** Tradução por Júlia Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BONSANTI, Giorgio. **Le Caravage**. Milão: Scala, 2010.

BORTOLETO, Edivaldo José. **Do Magistério e da Educação: A primeira filosofia na colônia e a segunda escolástica – séculos XVI e XVII**. Tese de Doutorado em Educação. PPGE-Unimep. Agosto de 2010.

BOSCHI, Caio César. **O Barroco Mineiro – artes e trabalho**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder – Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª. Ed., São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. Tradução por Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BURKE, Peter. **O Que É História Cultural?** Tradução por Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, Peter. **O Renascimento na Itália**. Tradução por José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

BURKE, Peter. “Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro”. In: BURKE, P. (org.) **A Escrita da história: novas perspectivas**. Tradução por Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p.7-37.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução por Alvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

CARERI, Giovanni. “O Artista”. In: VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.251-270.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Controvérsia**. Tradução por André Viana/Antonio Carlos Viana. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

CASTRO, José. **Portugal no Concílio de Trento**. Volumes 1 a 6. Lisboa: União Gráfica, 1944.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro – do leitor ao navegador**. Tradução por Reginaldo Carmelo C. de Moraes. São Paulo Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – Entre práticas e representações**. Tradução por Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil – Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

COELHO, Beatriz. (Org.) **Devoção e Arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005.

COLOMBO FILHO, Egydio. “Sobre os Objetos Barrocos”. TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2ª. Ed., São Paulo: Edusp, 2005, p. 146-165.

COMENIUS. **Didática Magna**. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COSTA, Célio Juvenal. “Educação jesuítica no império português do século XVI: o colégio e o Ratio Studiorum”. In: PAIVA, J. M., BITTAR, M., ASSUNÇÃO, P. (Orgs.) **Educação História e Cultura no Brasil Colônia**. São Paulo: Arké, 2007, p. 29-43.

COSTA, Lúcio. “Antônio Francisco Lisboa, o ‘Aleijadinho’”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p.169-177.

Concílio de Trento. Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>. Acessado em 19-12-2012.

DAHER, Andréa. “A Conversão do Gentio ou a Educação como Constância”. In: VIDAL, Diana Gonçalves e HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **Brasil 500 Anos: Tópicos em História da Educação**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 43-52.

DAVIDSON, N. S. **A Contra-Reforma**. Tradução por Walter Lellis Siqueira/Luis Carlos Borges. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea – Vidas de Santos**. Tradução por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

DEL PRIORI, Mary. (Org.) **História das Crianças no Brasil**. 7ª. Ed., São Paulo: Contexto, 2010.

DEL PRIORI, Mary. “O Cotidiano da Criança Livre no Brasil entre a Colônia e o Império”. In: DEL PRIORI, Mary. (Org.) **História das Crianças no Brasil**. 7ª. Ed., São Paulo: Contexto, 2010, p. 84-106.

DICKENS, A. G. **A Contra Reforma**. Tradução por António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

ECO, Umberto. (Org.) **Storia Della Bellezza**. Bompiani, 2010.

ECO, Umberto. (Org.) **História da Feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Tradução por Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volumes 1 e 2. Tradução por Ruy Julgmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FALCON, F. J. C. “Tempos Modernos: a cultura humanística”. In: RODRIGUES, Antonio Edimilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos – ensaios de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000a, p. 19-48.

FALCON, F. J. C. “A Crise dos Valores Morais, Religiosos e Artísticos”. In: RODRIGUES, Antonio Edimilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos – ensaios de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b, p. 157-179.

FERNANDES, Francisco Assis Martins. **Comunicação na Pedagogia dos Jesuítas na Era Colonial**. São Paulo: Loyola, 1980.

FLORENZANO, Modesto. **As Revoluções Burguesas**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Caravaggio**. Volume 07, 2007. (Coleção Grandes Mestres da Pintura).

GADOTTI, Moacir. **História das Ideias Pedagógicas**. São Paulo: Ed. Ática, 8ª ed., 2006.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distância**. Tradução por Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LCT, 16ª ed., 1999.

GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. **Palavra Peregrina: O Barroco e o Pensamento Sobre Artes e Letras no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1998.

GRUZINSKI, Serge. **1480-1520 – A Passagem do Século**. Tradução por Rosa Freire de D’Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

HANSEN, João Adolfo. "Ratio Studiorum e Política Católica Ibérica no Século XVII". In: VIDAL, Diana Gonçalves e HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **Brasil 500 Anos: Tópicos em História da Educação**. São Paulo: Edusp, 2001, p.13-41.

HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores – Arte e Sociedade na Itália Barroca**. Tradução por Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERNANDES, Paulo Romualdo. "Os Exercícios Espirituais e o Teatro". In: PAIVA, J. M., BITTAR, M., ASSUNÇÃO, P. (Orgs.) **Educação História e Cultura no Brasil Colônia**. São Paulo: Arké, 2007, p.59-72.

HILL, Christopher. "Os Pobres e o Povo na Inglaterra do Século XVII", In: KRANTZ, Frederick. **A Outra História – Ideologia e protestos populares nos séculos XVII-XIX**. Tradução por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.34-53.

HILL, Christopher. **A Revolução Inglesa de 1640**. Tradução por Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **História da Educação Brasileira: Leituras**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LACOUTURE, Jean. **Os Jesuítas – 1. A Conquista**. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

LAMBERT, Gilles. **Caravaggio (1571-1610) – um gênio para além de seu tempo**. Tradução por Zita Morais, Lisboa: Taschen/GmbH, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução por Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Aureliano. **O Cabo-Maior dos Paulistas na Guerra com os Emboabas**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1962.

LEVACK, Brian P. "A Bruxa". In: VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.207-227.

LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. Tradução por Denise Bottmann, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MAGASICH-AIROLA, Jorge e DE BEER, Jean-Marc. **América Mágica – Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso**. Tradução por Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MAMMÌ, Lorenzo. “Prefácio”. In: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. Tradução por Denise Bottmann, São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Tradução por Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras. 2006.
- MARAVAL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. Tradução por Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 2009.
- MELO e SOUZA, Laura de. **Desclassificados do Ouro – A pobreza mineira no século XVIII**. 4ª. Ed., Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 33ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MORÁN, Manuel e ANDRÉS-GALLEGO, José. “O Pregador”. In: VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.115-142.
- MULLETT, Michael. **A Contra-Reforma – e a Reforma Católica nos Princípios da Idade Moderna Europeia**. Tradução por J. Santos Tavares. Lisboa: Codex, 1985.
- MUSEU de Arte Sacra de São Paulo. **Imaginária: Século XVIII**. São Paulo: Sociedade Amigos do Museu de Arte Sacra/Empório de Produções e Comunicação, 2002.
- MUSEU de Arte Sacra de São Paulo. **Fragmentos do Acervo** (Catálogo). São Paulo: Sociedade Amigos do Museu de Arte Sacra/Governo do Estado de São Paulo, 1998.
- NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica – Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. Brasília: Editora UNB, 2004.
- NOVAIS, Fernando. A. “Condições da Privacidade na Colônia”. In: NOVAIS, Fernando. A. e SOUZA, Laura M. **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p.13-39.
- NOVAIS, Fernando. A. e MELO e SOUZA, Laura. **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. “A Escola Mineira de Imaginária e Suas Peculiaridades”. In: COELHO, Beatriz. (Org.) **Devoção e Arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 15-26.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. “Escultura no Brasil Colonial”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998a, p.129-135.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. “A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998b, p.77-83.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial”. In: ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997a, p. 443-464.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. “A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó”. In: ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997b, p. 465-489.

PAIVA, José Maria. “Educação e Cultura”. Unimep. s/d. www.unimep.br-ppge Acesso em: 02/06/2016.

PAIVA, José Maria. **Religiosidade e Cultura Brasileira – Séculos XVI-XVII**. Maringá: Eduem, 2012.

PAIVA, José Maira. “Raizes da Educação Brasileira” In: **Cadernos de História e Educação – UFU**. Volume 11, Número 1, 2012, p. 45-57.

PAIVA, José Maria, BITTAR, Marisa, ASSUNÇÃO, Paulo. (Orgs.) **Educação História e Cultura no Brasil Colônia**. São Paulo: Arké, 2007.

PAIVA, José Maria. “Sobre A Civilização Ocidental” In: **Comunicações – Revista de Pós-Graduação em Educação – Unimep**, Ano 11, número 1, junho de 2004, p. 307-324.

PAIVA, José Maria. “Catequese dos Índios e Imposição Cultural – Brasil, Século XVI” In: **Comunicações – Revista de Pós-Graduação em Educação – Unimep**, Ano 09, número 2, Novembro de 2002, p. 17-36.

PAIVA, José Maria. **Padre Vieira**. São Paulo: Ícone, 2002.

PARKER, Geoffrey. "O Soldado". In: VILLARI, Rosario (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução por Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Provença, 1995, p. 35-57.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17ª. Ed., São Paulo: Ática, 2007.

PROSPERI, Adriano. "O Missionário". In: VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.143-171.

RIBEIRO. M. L. Santos. **História da Educação Brasileira**. 19ª ed., Campinas: Autores Associados, 2005.

RODRIGUES, Antonio Edimilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos – ensaios de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROPS, Daniel. **História da Igreja de Cristo**. Tradução por Manuel V. Figueiredo. Volume IV – A Igreja do Renascimento e da Reforma; Tomo 2 – Uma Era de Revolução: A Reforma Católica. Porto: Livraria Tavares Martins, 1969.

ROSA, Mario. "A Religiosa". In: VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.173-206.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Barroco – do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: 2000.

SARAIVA, António José. **Iniciação à Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução por Maria de Lourdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, s/d.

SCARANO, Julita. "Crianças Esquecidas das Minas Gerais". In: DEL PRIORI, Mary. (Org.) **História das Crianças no Brasil**. 7ª. Ed., São Paulo: Contexto, 2010, p. 107-136.

SCOCUGLIA, A. C. & MACHADO, C. J. S. (Orgs) **Pesquisa e Historiografia da Educação Brasileira**. Campinas: Autores Associado, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. "Barroco: A Arte Da Fantasia". In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 59-60.

SGARBOSSA, Mario e GIOVANNINI, Luigi. **Um Santo Para Cada Dia**. São Paulo: Paulus, 1983.

SILVA, E. T. **Unidades da Leitura**. Campinas: Autores Associados, 2003.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert. “O florescimento da arte barroca brasileira no período colonial”. In: FELINTO, Renata. (Org.) **Culturas Brasileiras e Afro-Brasileiras em Sala de Aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos: religiosidade, musicalidade, identidades e artes visuais**. Belo Horizonte: Fino Trato Editorial, 2012.

SKINNER, Q. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. Tradução por Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o Teatro da Fé**. São Paulo: Metalivros/Espírito Santo Cultural, 2007.

TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2ª. Ed., São Paulo: Edusp, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América – a questão do outro**. Tradução por Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca**. Tradução por José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VALLADARES, Clarival do Prado. “Notícia sobre a Pintura Religiosa Monumental no Brasil”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 199-231.

VALE, André Dela. “Arte e história nos materiais didáticos: iniciando uma crítica.” In: Vale, A. D. e MATOS, I. J. C. (ORGs.) **História e Educação – pesquisas e reflexões**. Piracicaba: Biscalchin Editor, 2014.

VALE, André Dela. “Arte e História em Schopenhauer”. **Revista Tema (Uniesp)**, n. 61, janeiro-junho/2015, p.121-131.

VALE, André Dela, ROMEIRO, Artieres Estevão e PUCCI, Bruno. “As Conversões de São Paulo de Caravaggio: duas obras, vários enigmas.” In: FREITAS, Verlaine. DUARTE, Rodrigo, CECCHINATO, Giorgia e SILVA, Cintia Vieira. **Gosto, Interpretação e Crítica**. Volume 1. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

VASCONCELOS, Sylvio. “A Arquitetura Colonial Mineira”. In: ÁVILA, Affonso. (Org.) **Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997, p. 351-367.

VIDAL, Diana Gonçalves e HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **Brasil 500 Anos: Tópicos em História da Educação**. São Paulo: Edusp, 2001.

VIDAL, Diana Gonçalves e FARIA FILHO, Luciano Mendes de. "História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970)." **Revista Brasileira de História** [online]. 2003, vol.23, n.45, pp. 37-70.

VILLARI, Rosario. (Org.) **O Homem Barroco**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**. Tradução por Mario Pontes, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Tradução por Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 5ª. Edição, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

ANEXOS: IMAGENS



Figura 1 - Ressurreição (1499-1502). Rafael. Museu de Arte de São Paulo. Ver: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=66



Figura 2 - A Queda dos Condenados (1620). Rubens. Pinacoteca de Munique. Ver: FOLHA de SÃO PAULO. **ALTE PINAKOTHEK MUNIQUE.** (Coleção Grandes Museus do mundo). Volume 20, 2009, p. 93.



Figura 3 - Altar da Igreja de Santo André no Quirinal (1658-1670). Bernini. Roma. Ver: TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 9.



Figura 4 - Teto da Capela Sistina. (1508-1512). Michelangelo. Cidade do Vaticano. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 309.



Figura 5 - Teto Palácio Farnese (1597-1599). Vários Artistas. Roma. Atual embaixada da França na Itália. Ver: TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 45.



Figura 6 - Teto da Igreja de Jesus intitulado “O Culto do Santo Nome de Jesus” (1670-1683). Giovanni Batista Gaulli. Roma. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16^a ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 441.



Figura 7 – Fachada da Basílica de São Pedro (1614). Vários Arquitetos. Cidade do Vaticano. Ver: WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. 5^a. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 33.

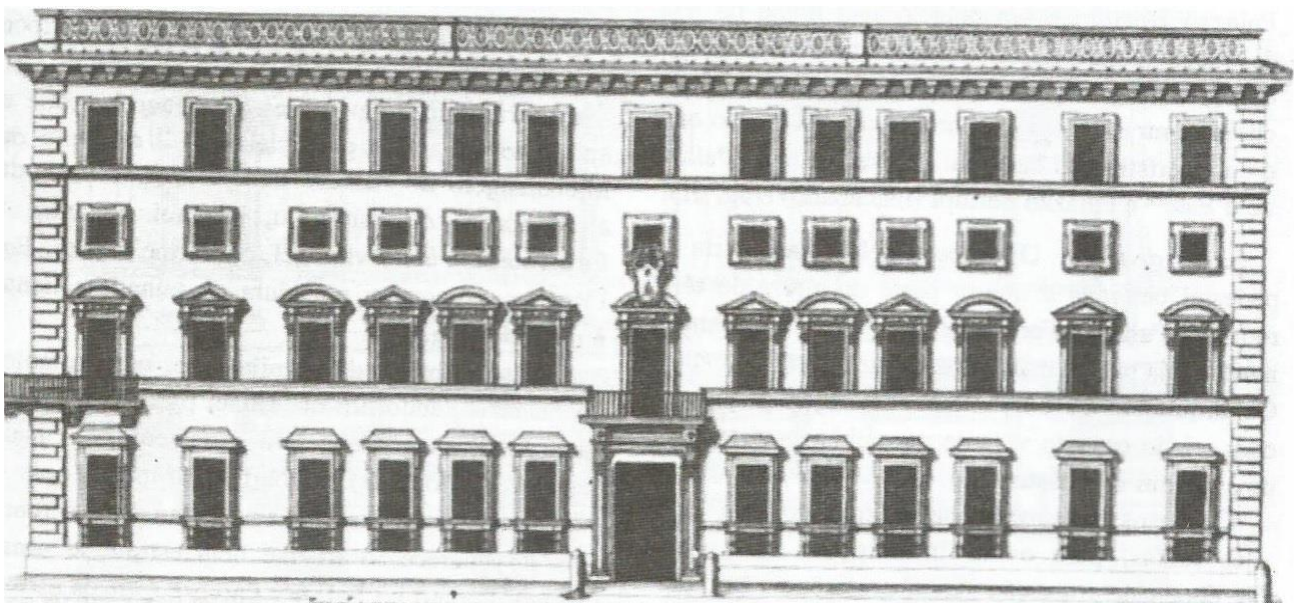


Figura 8 – Projeto original da fachada do Palácio Chigi. (1562-1580) Giacomo della Porta/Carlo Maderno. Roma. Imagem da Planta do edifício. Ver: WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. 5ª. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 139.



Figura 9 - Fachada da Igreja de São Carlinho das Quatro Fontes (1664-1667). Francesco Borromini. Roma. Ver: TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 5.



Figura 10 - Fachada do Palácio Dessins (1670-1672). Guarino Guarini. Turim. Ver: TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 21.



Figura 11- Êxtase de Santa Tereza (1645-1652). Bernini. Igreja de Santa Maira da Vitória. Roma. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 439.



Figura 12 - São Jorge e o Dragão (1470). Paolo Uccello. Galeria Nacional. Londres.
Ver: PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17^a. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2007, p. 98.



Figura 13 - Madona de Foligno (1512). Rafael. Museu Vaticano. Cidade do Vaticano.

Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Madona_de_Foligno



Vista aérea



Detalhes da colonata

Figura 14 - Colunata da Praça de São Pedro (1657-1666). Bernini. Cidade do Vaticano.
Ver: PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17^a. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2007, p. 140.



Figura 15 - Cúpula da Igreja Santa Maria Del Fiori (1296-1436). Brunelleschi/Vasari. Florença. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 225.



Figura 16 - Cúpula da Igreja de Santo Ivo (1642). Borromini. Roma. Ver: WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. 5ª. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 80.



Figura 17 - Troca das Princesas (1621-1625). Rubens. Museu do Louvre – Paris. Ver: www.louvre.fr



Figura 18 - As Meninas (1656). Velázquez. Museu do Prado – Madri. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 409.



Figura 19 - Fachada da Igreja de Jesus (1568-1584). Giacomo Vignola/Giacomo Della Porta. Roma. Ver: WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. 5ª. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 116.



Figura 20 – Rei Luis XIV (1700). Hyacinthe Rigoud. Louvre. Paris. Ver: BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p.12.



Figura 21 – Rei Carlos I (1635). Von Dyck. Louvre. Paris. Ver: BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 45.



Figura 22 – Triunfo de Luis XIV (1664). Joseph Werner. Castelo de Versalhes. Ver: BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. p. 40.



Figura 23 – Fé (1305). Giotto di Bondone. Cappella dell’Arena. Pádua. Ver: GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 200.



Figura 24 – A Fé Derrota a Heresia e o Ódio (1695 - 1700?). Igreja de Jesus. Roma.
Ver: TRIADÓ, Juan-Ramon. **Saber Ver A Arte Barroca**. São Paulo: Martins Fontes,
1991, p. 43.

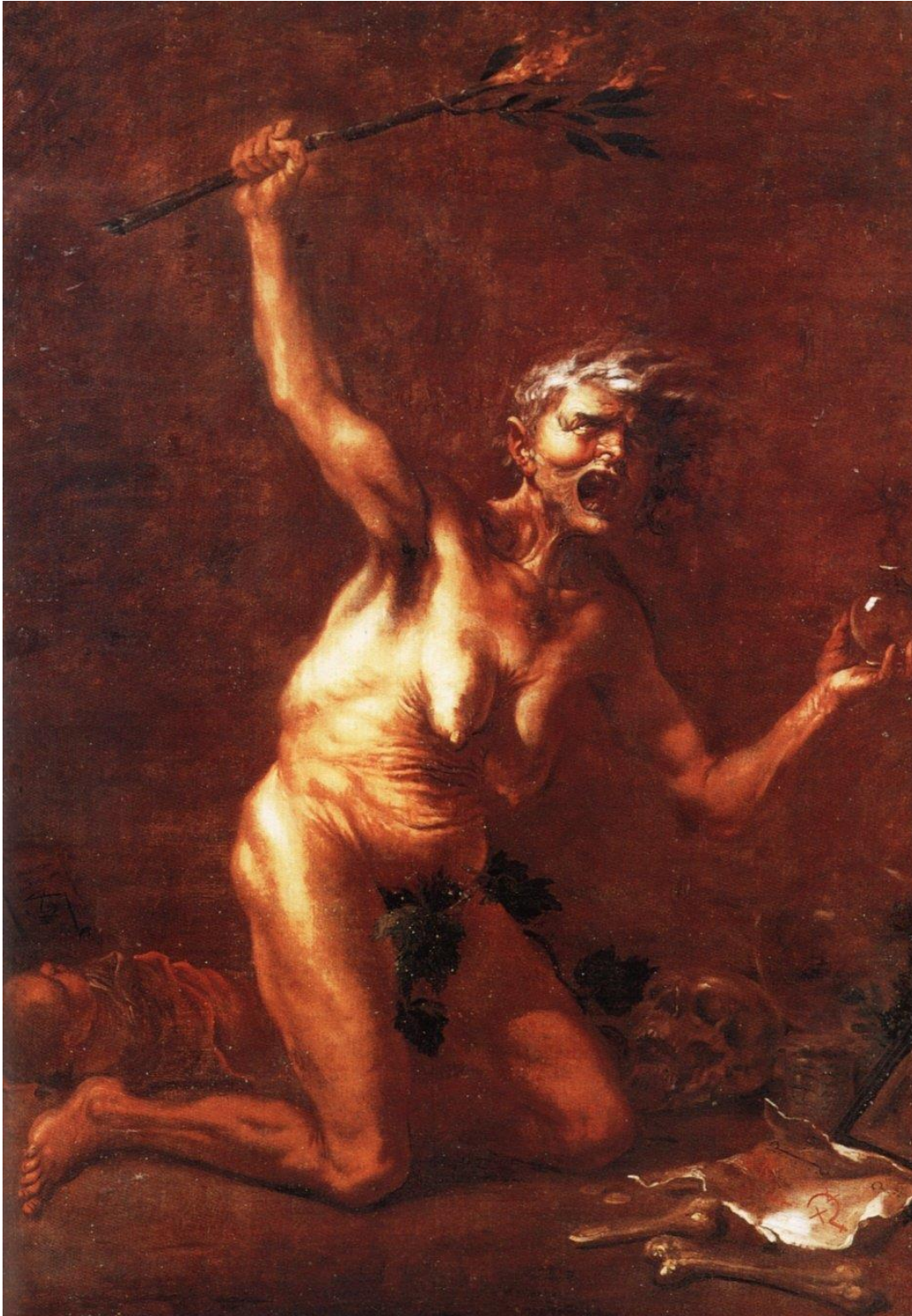


Figura 25 – A Bruxa (1640-1649). Salvator Rosa. Milão – Coleção Particular. Ver: ECO, Umberto (Org.) **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 213.



Figura 26 – Cesto de Frutas (1596-1597). Caravaggio. Pinacoteca Ambrosiana. Milão.
Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 38-39.



Figura 27 – A Incredulidade de São Tomé (1602). Caravaggio. Palais von Sans-Souci. Patsdam. Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 76-77.

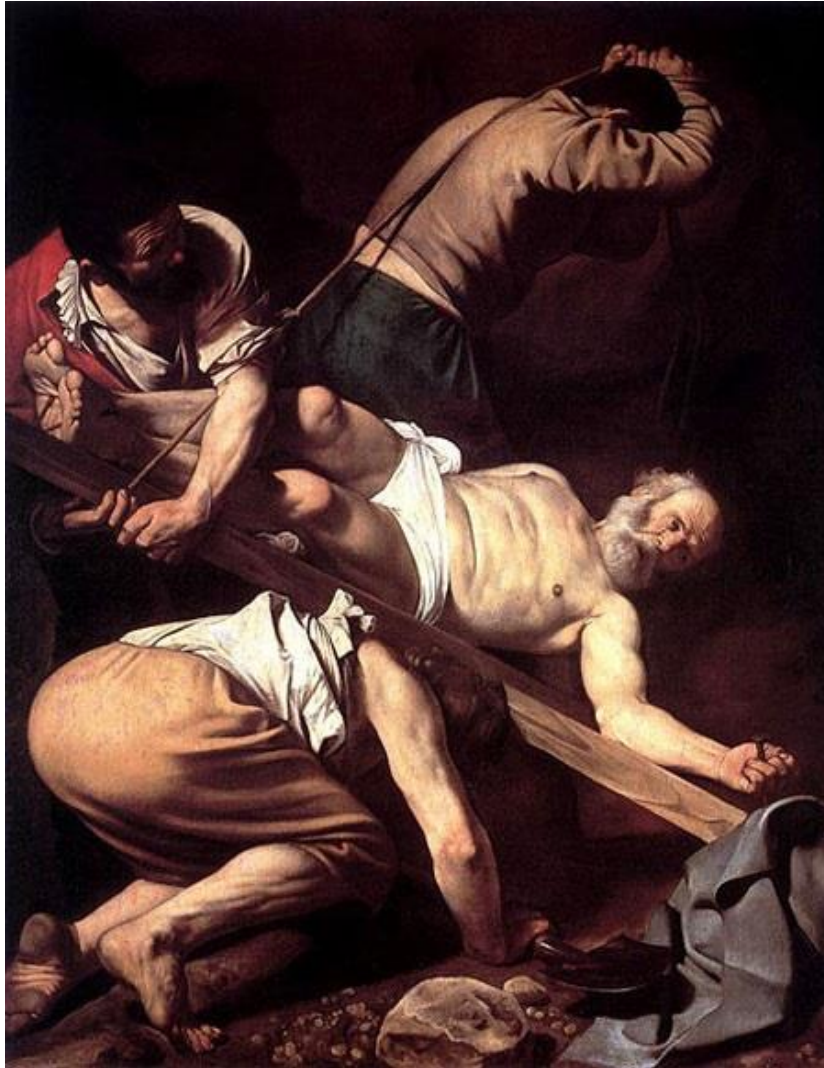


Figura 28 – A Crucificação de São Pedro (1601). Caravaggio. Igreja Santa Maira del Popolo. Roma. Patsdam. Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 93.



Figura 29 – Sepultamento de Cristo (1602-1603). Caravaggio. Pinacoteca Vaticana. Cidade do Vaticano Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94.



Figura 30 – Nossa Senhora de Loreto (1604-1605). Caravaggio. Igreja de Santo Agostinho. Roma. Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 101.



Figura 31 – As Sete Obras da Misericórdia (1606-1607). Caravaggio. Igreja Pio Monte della Misericórdia. Nápoles. Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.126.



Figura 32 – Davi Com a Cabeça de Golias (1609-1610). Caravaggio. Falleria Borguese. Roma. Ver: LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 130.



Figura 33 – Páginas de Missal Ilustrado. Século XVIII. Provavelmente uma cópia/edição flamenga. In: NOVAIS, Fernando. A. e MELO e SOUZA, Laura. **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 177.



Figura 34 – Igreja de São Francisco de Assis (1710-1713 ?). Vários arquitetos.

Salvador – BA In:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_\(Salvador\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_(Salvador))



Figura 35 – Detalhe da decoração interna – Altar. Igreja de São Francisco de Assis - (1727 – 1730 ?) Salvador – BA Ver em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_\(Salvador\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Convento_de_S%C3%A3o_Francisco_(Salvador))



Figura 36 – Basílica de Nossa Senhora do Pilar (1731-1736 ?). Pedro Gomes Chaves Xavier/Antonio Francisco Pombal. Ouro Preto – MG. In: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_do_Pilar_\(Ouro_Preto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_do_Pilar_(Ouro_Preto))

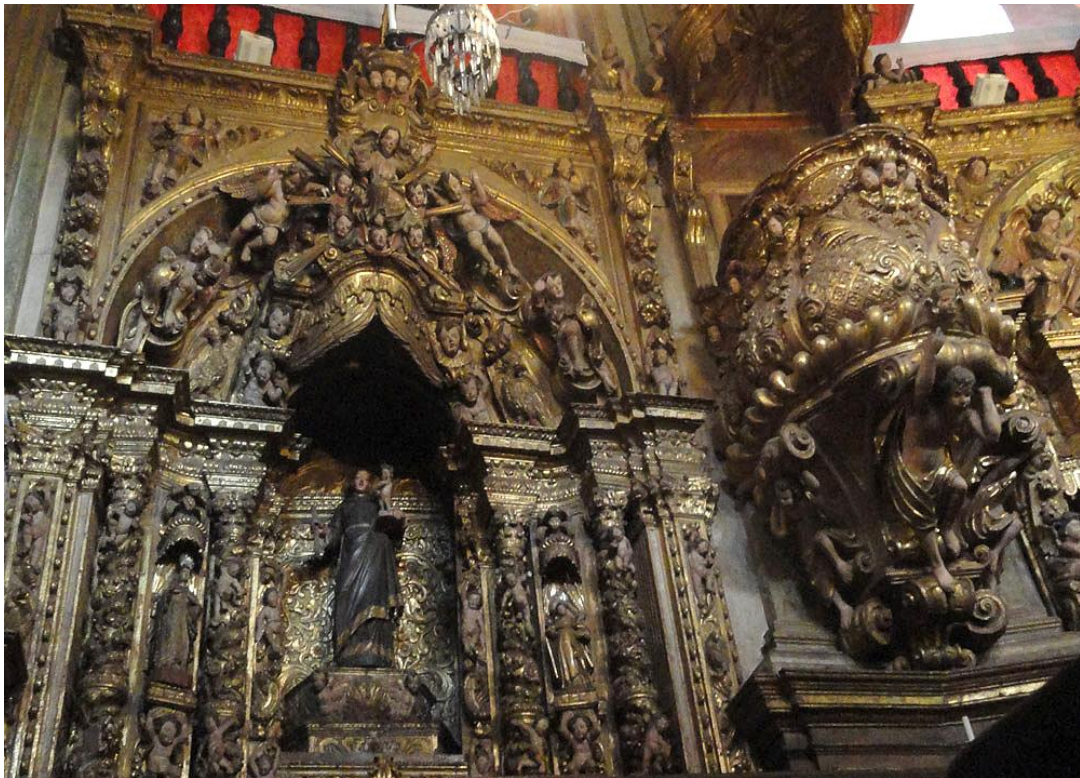


Figura 37 – Altar de Santo António e Púlpito (1736-1738 ?). Pedro Gomes Chaves Xavier/Antonio Francisco Pombal. Decoração interna da Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Ouro Preto – MG. Ver em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_do_Pilar_\(Ouro_Preto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_do_Pilar_(Ouro_Preto))

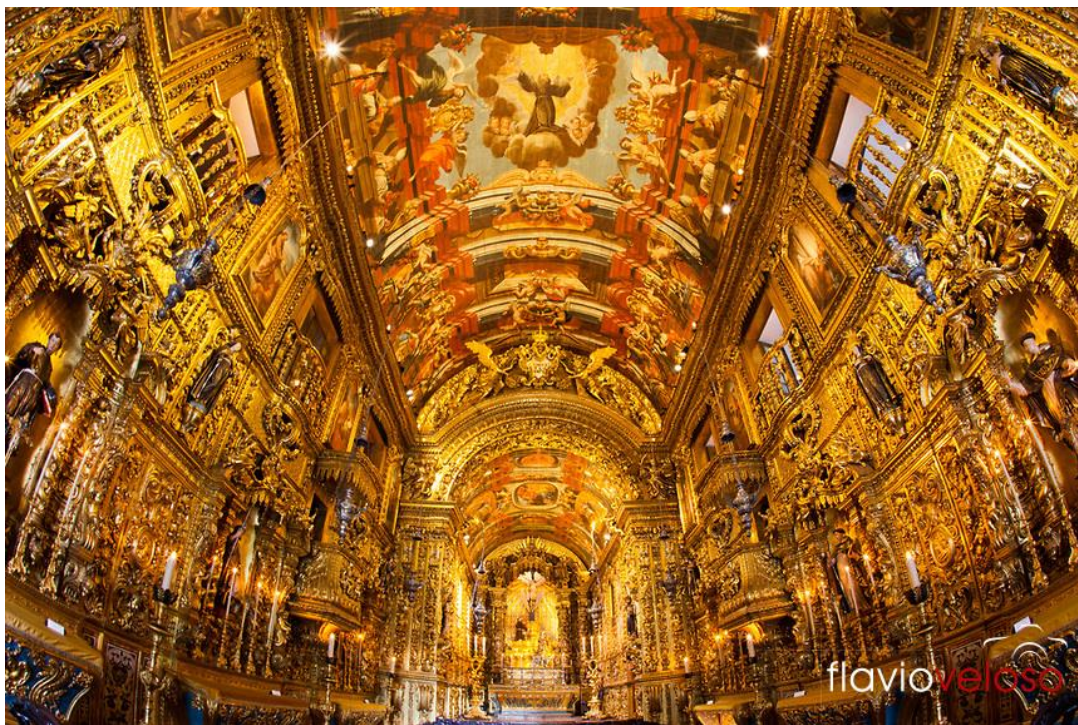


Figura 38 – Interior e Teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (1726-1743), do Rio de Janeiro. Ver em: ARAÚJO, Emanuel. “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 152.



Figura 39 – Teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária. (1780-1783) Pinturas atribuídas à José Patrício da Silva Manso. Itú- SP. In: COELHO, Beatriz. (Org.) **Devoção e Arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 67.



Figura 40 – Santa Ifigênia. (Meados do século XVIII) Provavelmente de origem mineira. In: COELHO, Beatriz. (Org.) **Devoção e Arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 93.



Figura 41 – São Elesbão. (Meados do século XVIII) Provavelmente de origem mineira.
In: COELHO, Beatriz. (Org.) **Devoção e Arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais**.
São Paulo: Edusp, 2005, p. 95.



Figura 42 – São Benedito (Século XVIII) Museu de Arte Sacra de São Paulo – SP. Ver em: <http://www.museuartesacra.org.br/pt/museu/obras>



Figura 43 – Tocheiro Negro (Século XVIII). São Roque – SP In: TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2ª. Ed., São Paulo: Edusp, 2005, p.147.



Figura 44 – Toalheiro com cabeças de índio (Início do século XVIII) Museu de Arte Sacra de São Paulo - Sp. In: TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2ª. Ed., São Paulo: Edusp, 2005, p.149.



Figura 45 – Oratório (Século XVIII). Atribuído a Manoel da Costa Ataíde. Minas Gerais. In: ARAÚJO, Emanuel. “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. Ver em: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 147.



Figura 46 – Oratório (Século XVIII) Minas Gerais. In: ARAÚJO, Emanuel. “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. Ver Em:

http://www.arelquia.com.br/artigos%20anteriores/reliquia_julho_2005/museuoratorio.htm



Figura 47 – Nossa Senhora do Rosário (Século XVIII) Bahia. In: ARAÚJO, Emanuel. “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. Ver em: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 114.



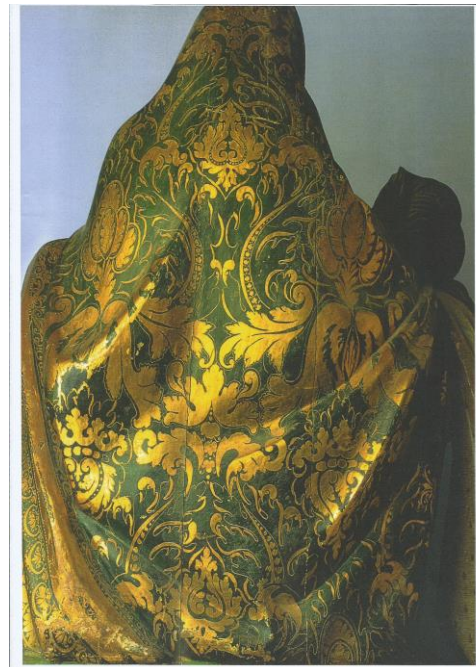
Figura 48 – Nossa Senhora do Parto (Século XVIII) Bahia. In: ARAÚJO, Emanuel. “Universo Mágico do Barroco Brasileiro”. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 114.



Figura 49 – Espírito Santo (Século XVII) Araçariguama – SP. In: TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2^a. Ed., São Paulo: Edusp, 2005, p.181.



Frente



Verso

Figura 50 – Nossa Senhora da Piedade (Século XVII) Tiradentes – MG. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 158.



Figura 51 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1785) – Arquitetura de Antônio Ferreira de Souza Carneiro. Ouro Preto –MG. In: TIRAPELI, Percival. (Org.) **Arte Sacra Colonial**. 2^a. Ed., São Paulo: Edusp, 2005, p.201.



Figura 52 – Casa do Conde dos Arcos (1781). Salvador – BA. In:
<http://www.ipac.ba.gov.br/>



Figura 53 – Detalhe do teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (1760 ?) Antonio Joaquim Franco Velasco. Salvador – BA. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 215.



Figura 54 – Teto da Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia (1772-1773) intitulado “Glorificação da Santíssima Virgem Imaculada Conceição”. José Joaquim da Rocha. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 209.



Figura 55 – Fachada da Igreja Nossa Senhora do Carmo. Ouro Preto – MG. Início das obras em 1756. Ver em: ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao Barroco Mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 11.



Figura 56– Igreja de Santa Efigênia, antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Ouro Preto - MG, retratada por Hans Nobaur em 1928 (óleo sobre madeira) In: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria22/mh-g22a049.htm>



Fachada



Interior

Figura 57– Capela Nossa Senhora do Ó (Início do Século XVIII). Sabará – MG. Fachada da Igreja Nossa Senhora do Carmo. Ouro Preto – MG. Ver em: ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao Barroco Mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 11.



Figura 58 – Teto da Igreja de São Francisco de Assis - Intitulado “Assunção da Virgem” (1801-1812). Ouro Preto – MG. Ver em: PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 17^a. Ed., São Paulo: Ática, 2007, p. 167.



Figura 59 - Nossa Senhora das Dores (1790 ?) Aleijadinho. Ouro Preto – MG. Ver em: ARAÚJO, Emanuel (Org.) **Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: Sesi, 1998, p. 168.



Parte Inferior do Frontão



Parte Superior do Frontão

Figura 60 – Detalhe da Fachada da Igreja de São Francisco de Assis (1766). Aleijadinho. Ouro Preto – MG. Ver em: TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o Teatro da Fé**. São Paulo: Metalivros/Espírito Santo Cultural, 2007, p. 2.



Figura 61 – Púlpito da Igreja de São Francisco de Assis (1774). Aleijadinho. Ouro Preto – MG. Ver em: TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o Teatro da Fé**. São Paulo: Metalivros/Espírito Santo Cultural, 2007, p. 44.



Figura 62 – Santa Ceia – A primeira entre as Capela dos Passos (1797) – Aleijadinho. Santuário do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos – Congonha dos Campos – MG. Ver em: TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o Teatro da Fé**. São Paulo: Metalivros/Espírito Santo Cultural, 2007, p. 98.



Figura 63 – Fachada da Igreja (1798 ?) e Estátuas dos Profetas (1800- 1805) – Aleijadinho. Santuário do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos – Congonha dos Campos – MG. Ver em: TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o Teatro da Fé.** São Paulo: Metalivros/Espírito Santo Cultural, 2007, p. 69.



Figura 64 – Cristo na Coluna (1790 ?)– Aleijadinho. Museu da Inconfidência Ouro Preto – MG. Ver em: www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php.