

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO**

**O BARROCO NO BRASIL: ARTE E EDUCAÇÃO NAS OBRAS DE
ANTONIO FRANCISCO LISBOA**

JORGE PEDRO BARBOSA LEMES

MARINGÁ, 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: EDUCAÇÃO

O BARROCO NO BRASIL: ARTE E EDUCAÇÃO NAS OBRAS DE ANTONIO
FRANCISCO LISBOA

Dissertação apresentada por JORGE
PEDRO BARBOSA LEMES, ao Programa
de Pós-Graduação em Educação, Área de
Concentração: História e Histografia da
Educação, da Universidade Estadual de
Maringá, como um dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. CÉLIO JUVENAL
COSTA

MARINGÁ, 2012

JORGE PEDRO BARBOSA LEMES

O BARROCO NO BRASIL: ARTE E EDUCAÇÃO NAS OBRAS DE ANTONIO
FRANCISCO LISBOA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Célio Juvenal Costa (Orientador) – UEM

Prof. Dr. José Maria de Paiva – UNIMEP

Profa. Dra. Ana Cristina Teodoro da Silva – UEM

Dedico a Deus que, segundo a máxima de cunho popular, não chama os capazes para realizar sua obra, mas capacita quem chama. E isso é escandalosamente verdade na vida de Antonio Francisco Lisboa – O Aleijadinho.

Agradeço minha filha Amanda regina que, com seu carinho e juventude me contaminou a aceitar o desafio impossível desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Célio, que com sua paciência, sabedoria e dedicação não me deixou desistir, acreditando mais que eu no trabalho realizado.

Agradeço a minha querida esposa, Rivy, sem a qual este trabalho e as horas a ele dedicadas simplesmente não existiriam.

Agradeço a banca, sob cuja égide me submeto humildemente na busca de uma perfeição que nunca atingirei.

Toda obra de arte funciona como uma outra pessoa, tendo uma vida própria independente. Um desejo excessivo de controlá-la impede o desenvolvimento de uma vigilância passiva em relação à obra em progresso, que é necessária para um esquadrinhamento semi-consciente de sua estrutura ainda dispersa e fragmentada... O artista deve ser capaz de tolerar esse estado fragmentado sem uma indevida ansiedade opressiva, e deve, a fim de integrar a estrutura total, aplicar seus poderes de esquadrinhamento inconscientes pelas inúmeras vigas inconscientes que ligam cada elemento da obra a outro elemento.

Anton Ehrensweig

RESUMO

O trabalho apresenta o Barroco geograficamente com suas relações artísticas e humanas. Acompanhando seu desenvolvimento histórico, este se origina na Itália e percorre toda a Europa, conduzido pelo ativismo da fé católica. Finalmente essa arte, em suas expressões mais sutis, aporta-se na América e tem sua maior expressão nas terras brasileiras pelas mãos de nosso escultor maior. Outrossim, é imprescindível que no relato da saga barroca brasileira leve-se em consideração toda a contextualização da política portuguesa em relação à sua colônia ultramarina, Brasil. Na epígrafe, há um destaque à monumentalidade dos tempos da fé romana, palco incomparável ao registro da arte barroca brasileira. A última parte deste trabalho concentra-se no adro da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas – MG, onde desenvolveu-se um dos maiores conjuntos escultóricos sacros: a *Via Crucis* e os *Profetas*. Estes últimos com referências específicas serão o alvo final deste trabalho, referenciado ao personagem Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Palavras-chave: Antonio Francisco Lisboa, Arte Sacra, Barroco, Educação.

ABSTRACT

This work presents the Baroque geographically with their relationship and artistic human. Together with its development history, it originates in Italy and across Europe, driven by the activism of the Catholic faith. Finally this rate, in its more subtle expressions, poses in America and has its greatest expression in Brazilian lands by the hands of our greatest sculptor. In addition, it is imperative that in the reporting of Brazilian Baroque saga take it into consideration all contextualization of Portuguese policy in relation to its overseas colony, Brazil. In epígrafe, there is an emphasis on monumentality of the Roman faith times, incomparable stage of record Brazilian Baroque art. The last part of this work focuses in the churchyard of the Church of Bom Jesus de Matozinhos at Congonhas-MG, where desenvolveu-one of the largest sacred sculpture collections: the Via Crucis and the prophets. The latter with specific references will be the final target of this work referenced the character Antonio Francisco Lisboa, the Aleijadinho.

Keys-words: Antonio Francisco Lisboa, Sacred Art, Barroque, Education.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	9
2. O BARROCO: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO	13
2.1 BASES DO BARROCO COMO MOVIMENTO E ESCOLA	16
2.1.1. Antiguidade, a arte clássica e a figura humana como fonte central	17
2.2. A ORIGEM DO BARROCO COMO ARTE	19
2.2.1. Ideias religiosas e Filosóficas.....	20
2.2.1.1. A Reforma Protestante	20
2.1.2. A Reforma Católica	24
2.3. O BARROCO GERAL	33
2.4. O BARROCO NA ITÁLIA	34
2.5. A ESPANHA E O BARROCO	38
2.5.1. O Século de Ouro	40
2.5.2. A Pintura	40
2.5.3. A Escultura Barroca espanhola	43
2.6. O BARROCO ALEMÃO	44
2.6.1.Arquitetura	44
2.6.2. A Pintura	46
2.7. O BARROCO EM PORTUGAL	47
2.7.1. A Arquitetura	48
2.7.2. A Escultura	49
3.O BARROCO NO BRASIL	51
3.1.CARACTERÍSTICAS GERAIS	51
3.2.BRASIL – SÉCULO XVIII	66
3.3. PADROADO, IRMANDADES E CONFRARIAS	72
4.ANTONIO FRANCISCO LISBOA – O ALEIJADINHO	82
4.1. VIDA E OBRAS	88
4.2. A IGREJA DE BOM JESUS DE MATOSINHOS	94
4.3. OS PROFETAS	99
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	121

1.INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar o uso da arte barroca como instrumento privilegiado para teatralizar e encenar o mundo constituído pelo poder. Foi de Roma que partiu a iniciativa barroca para toda a Europa. Paralelamente, o mundo vivia uma transposição pragmática na qual o comércio entre as nações tornava-se uma via de interesses que fundiria culturalmente colonizadores e colonizados, e no campo da subjetividade, a religião foi apenas um dos itens na imposição mercantil.

Na sequência dos fatos históricos, características dessa arte, como a hipérbole e o artificialismo, encaixavam-se com os ideais absolutistas que objetivavam justificar o poder real pelo direito divino. Não obstante, as culturas protestante e burguesa incorporaram o Barroco, que entre outras características, desenvolveu uma identidade alicerçada em uma visão da vida plena e próspera. O Calvinismo era a base desse pensamento. O sucesso financeiro e econômico era, àquela época, um sinal de eleição divina. O Barroco refletia na pintura o realismo que constituía esse conceito de valores.

Se há algo que chama a atenção sobre a arte e a literatura dos séculos XVII e XVIII são os desejos de capturar e preservar a cultura greco-romana. Tanto os artistas quanto os literatos da época da revolução intelectual faziam um esforço para superar a indolência monárquica que preocupava-se com o luxo e a riqueza acumulados para fins próprios, enquanto a grande massa jazia na ignorância, como se o passado cheio de glórias (embora também para poucos) nunca tivesse existido. A escolha de títulos e temas clássicos para as obras remetiam-se, em sua grande maioria, para a mitologia antiga, cuja civilização havia sido dizimada pelos bárbaros. Desde o início da Renascença a busca pelos temas antigos na obra de Da Vinci, no século XV, e Shakespeare, no século XVI, tinham sido prelúdio dessa busca da temática pré-medieval.

Por essas iniciativas, os estudiosos da época desprezavam em particular a Idade Média, como um longo período de trevas e barbárie, e Rousseau é uma voz vibrante entre os incorfomados pelas perdas da civilização. Tal base de pensamentos dos homens da Revolução Industrial vai correr paralela às pegadas dos humanistas. O apego às conquistas da antiguidade clássica era uma realidade concreta que deveria se tornar um bem para as massas no final de século XVI.

O que se observa é que os objetivos finais do uso da capacidade de realização artística não foi apoderado pelos fins humanistas. O classicismo dos séculos XVII e XVIII não era exatamente o sonho dos humanistas. Em linhas gerais, foi sentimental, grandioso e extravagante. Além disso, servia a propósitos de glorificação das monarquias.

Por fim, a arte saída das mãos de refinados artesãos, músicos e mestres do teatro, tinha passado a ser um tema de apoio das elites mandatárias e seus mecenas, que deixaram o resultado cultural ainda menos universal que na época da Renascença.

Seria ingenuidade acreditar que o próprio povo criasse uma revolta pela falta da distribuição de riquezas ou pelo desconhecimento da cultura. Mas as ideias absolutistas como as de Thomas Hobbes (1588– 1679), autor da obra *Leviatã*, que indica o Estado como um monstro todo-poderoso, eram aceitas amplamente em um período histórico em que a ordem e a segurança eram mais importantes que a liberdade.

No Brasil, como em toda colônia hispânica-lusitana, não havia opção a outro estilo de arte e de construção trazida como padrão do mundo civilizado. O Barroco era a Europa e a Europa era o Barroco. Embora a manifestação dessa arte tenha vindo ao Brasil tardiamente para os padrões d'além mar, o que a Europa vivia ou era o Rococó (refinamento barroco) ou era o neoclassicismo (reação antibarroca que enrijecia novamente os padrões da arte).

Para o Brasil que vivia o sonho dourado das cidades mineiras, incorporar padrões franceses, portugueses e espanhóis era o que gratificava não só a vaidade das classes sociais com posses, mas também as camadas sociais consideradas como inferiores, que viam no Barroco o mundo idealizado que esboçava uma glória na qual todos seriam iguais.

Segundo Michael Kitson em seu livro *O Barroco*, o primeiro país a aceitar como respeitável essa escola de arte foi a Alemanha, já no século XX. Na Inglaterra e na América, o preconceito popular manteve-se até pouco antes da II Guerra Mundial. De lá para cá, a arte barroca vem encontrando apoiadores que, devido ao pensamento contemporâneo, consideram qualquer estilo de arte conforme seus próprios merecimentos. E ainda em consonância com os modernos conceitos da arte, nada no campo das artes deve ser julgado antecipadamente de acordo com padrões estéticos abstratos, que seria, com exclusão do objeto, apenas no domínio

das ideias. Por outro lado, o Barroco caiu no gosto contemporâneo por causa da sua audácia, como escola que atravessou três séculos e foi fruto da manufatura movida pela força humana.

Sendo assim, apesar de os meios pelos quais a iconografia barroca serviu, em parte, a propósitos de convencimento religiosos, discute-se como ela foi fundamental como escola de arte, requinte e cultura. A preservação arquitetônica com sua riqueza escultórica trouxe, até os dias atuais, o fazer manual de geniais escultores, entalhadores e pintores que faziam da “Obra de D’us” seu meio de subsistência no sustento do dia-a-dia.

Apresentar o Barroco como escola de arte sem julgamento histórico, mas sim a arte pela arte, foi uma tarefa que envolveu paixões antagônicas em vários países ocidentais.

Estudar o Barroco é compreender, por meio da dimensão artística, os traços da formação cultural brasileira e, portanto, se torna um dos caminhos possíveis para adentrar ao complexo mundo da Educação e da História da Educação no período colonial.

Como o tema permite inúmeras abordagens, tanto em termos de períodos como de artistas, optou-se por delimitar o tema ao período de vida de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814) especificamente em sua obra *Os Profetas*, por julgar que, dialeticamente, para se entender a obra de Aleijadinho é preciso compreender o Barroco, todavia, acredita-se que essa compreensão do Barroco fica mais clara quando se estuda essa sua obra.

O objetivo geral da pesquisa foi ressaltar a influência da arte barroca, por meio da obra de Aleijadinho, como principal elemento religioso e educacional católico na formação da identidade do homem brasileiro dos séculos XVII e XVIII.

As hipóteses inicialmente levantadas foram: o estilo barroco só se define como escola de arte em uma análise retrospectiva? O estilo barroco foi uma escola de arte com fins educacionais? O estilo barroco foi uma ferramenta religiosa educacional a serviço do poder? O Barroco significou educacionalmente uma reativação das artes no cotidiano religioso secular? Acredita-se que pelo estudo realizado até aqui pode-se comprovar a estreita relação entre Arte, Religião e Educação, articuladas pelo estilo Barroco, estilo que não se inscreve somente como escola de arte, mas como expressão de uma sociedade que se afirma religiosamente e,

portanto, como um instrumento de formação das consciências, ou seja, como instrumento educacional.

O primeiro capítulo mostra o Barroco como um instrumento ideológico religioso, pós-Concílio de Trento, na reação de Roma chamada Contra-Reforma. Nesse capítulo, o Barroco também é apresentado como estilo arquitetural, que paralelamente aos desenvolvimentos urbanos europeus ia ganhando espaço no progresso das doutrinas estéticas do pós-renascença.

No segundo capítulo, aborda-se Barroco em terras coloniais brasileiras via Portugal. Os conflitos culturais estão presentes nessa abordagem, que não despreza o peso das decisões políticas como norteadores dos caminhos que produzem a identidade do homem brasileiro. Nesse capítulo, foi incluída, ainda, a formação via Padroado da versão nacional das irmandades religiosas católicas com liderança leiga.

O terceiro capítulo tem como principal personagem Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Em uma primeira parte, serão contempladas as relações do artista e arquiteto de ofício com as irmandades que o contrataram para processos construtivos e para a decoração interna e externa das igrejas mineiras; na segunda parte, será enfocada a obra desse escultor na cidade de Congonhas do Campo, em Minas gerais, chamada *Os Profetas* – um conjunto arquitetônico e escultórico – mediante a análise iconográfica do adro da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos.

2.O BARROCO: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

Um fator que determina mudanças não se realiza rapidamente. No caso em estudo, a sociedade da época do Barroco não percebia da maneira como se faz hoje, apontando o começo, o meio e o fim de uma corrente artística que historicamente pode ser observada. Assim também os costumes do século anterior se apresentaram com nuances de mudanças irreversíveis, que assinalaram o progresso social europeu. Movimentos lentos, mas arraigados, como a revolução comercial, a Reforma e a Renascença foram, em certa direção, niveladores.

Guardadas as devidas dimensões, qualquer homem que possuísse dinheiro suficiente para obter um título de nobreza, especialmente na Itália, aspiraria a uma nova posição na sociedade. Em geral, o que determinava a posição social de um indivíduo era mais suas ações pessoais e sua fortuna do que a linhagem e o nome da família. A estima pública era um fator determinante. É longa a lista de homens que alcançaram destaque desde a época da Renascença e cujas famílias eram de origens bastante humildes, quando não, bastardas: Boccaccio, Leonardo Da Vinci e Erasmo compunham essa lista.

Foi ainda na Renascença que profissionais como escritores, advogados, mestres de universidades, artistas e médicos assumiram um grau de importância semelhante ao status alcançado na Idade Moderna. Smith (2006, p.472) mostra que os ganhos de alguns artistas, se convertidos em dólares, eram considerados absurdos para os padrões da época. Por exemplo, Miguelangelo recebia uma pensão anual do Papa correspondente a 5.200 dólares e Rafael deixou uma herança equivalente a 140.000 dólares. Isso ainda não contava com os favores que recebiam por serem protegidos pela Corte. Tais movimentos minariam, aos poucos, o poder absoluto da aristocracia. O acúmulo de pequenas e médias fortunas em vários pontos da sociedade foram gradativamente entronizando a classe média. Para isso, a revolução comercial oferecia a qualquer indivíduo ambicioso a oportunidade de amealhar sua parte nos escalões mais altos da sociedade.

A condição social das classes inferiores no século XVI não melhorou na mesma proporção que deveria na escala social. Os trabalhadores que prestavam serviços, como pedreiros,

carregadores, costureiros, sapateiros e carpinteiros, recebiam – segundo a mesma fonte já citada – o equivalente a dez centavos de dólar por dia¹.

Revoltas na Inglaterra e Alemanha eram rechaçadas com extrema violência. Tais revoltas não eram apenas fruto de necessidades básicas, mas, corroborando Maravall (1997), eram também fruto de períodos de transição nos quais a disposição para a revolta era encontrada no ar.

Os movimentos que afetavam o indivíduo incitavam a inconformidade contra a repressão. Os desejos ou anseios de fuga da dependência dos causadores da injustiça, bem como as conquistas iniciais, já não satisfaziam as massas em ebulição social. À medida que as décadas passavam, a sociedade transitória renovava seus desejos de adquirir e consumir com maior ansiedade. Esse estado de coisas iniciou-se na Itália e espalhou-se nos países vizinhos em um anseio pelas novas sensações de poder e de novos prazeres, tais como adquirir joias, pinturas, roupas, casas, formas de locomoção, alimentos e até condimentos próprios às mesas aristocráticas. O novo desejo de autoafirmar-se alcançou de maneira especial o vestuário, os esplendores do luxo dos adornos pessoais. Os mais ricos usavam veludo e renda, abusando das cores, como se pode ver, por exemplo, nas obras de Veermer.

Os cabelos postiços, as loções de beleza, os cremes para limpeza dos pés e dentes se tornam necessidade. A indústria (nas proporções da época) de perfumaria se desenvolveu e havia perfumes até para as mulas que puxavam as charretes. Todo esse exagero de meados do século XVI era o pano de fundo que, passo a passo, mudava os costumes e encerrava a Renascença, abrindo as portas ao comportamento e ao visual Barroco.

O nível de comportamento moral era baixíssimo em relação ao comportamento puritano. O assassinato político era comum, os jogos de mesa eram costume geral e os vícios incluíam o sexo e os duelos de vida e morte. A glorificação dos instintos naturais fez proliferar o adultério e a promiscuidade. A prostituição chegou ao ponto de, ainda no século XVI, ter sua prática proibida em lugares urbanos, já que epidemias de sífilis matavam centenas de pessoas.

Mas poucas coisas eram mais indignantes do que o tratamento dispensado aos escravos, os quais eram tidos meramente como animais, sem nenhum direito civil, os quais só vieram a

¹ O dólar à época de Smith tinha um valor bem maior do que na atualidade dos Estados Unidos.

existir séculos depois. Os doentes mentais sofriam pior degradação, visto que a loucura era considerada uma possessão demoníaca; não era estranho que também fossem tratados cruelmente; eram encerrados em barracões e açoitados sem piedade, como forma de tratamento contra o demônio. Uma diversão da burguesia era visitar esses lugares para atormentar os doentes. Isto acontecia aos seres humanos menos afortunados aos pés da Igreja, a qual pouco ou nada interferia para minimizar os sofrimentos.

Os efeitos imediatos da Reforma não melhoraram as condições imediatamente; alguns personagens da Reforma consideravam, por exemplo, a poligamia uma prática menos pecaminosa que o divórcio. Tão duvidosa era a moralidade do clero católico que alguns reformadores da própria Igreja acharam melhor adotar o confessinário separado e fechado a fim de proteger as confidentes femininas.

Em geral, o dia-dia era, com exceções, grosseiro e brutal tanto quanto os padrões de moralidade. É um equívoco considerar que os tempos do início do comportamento barroco, das reformas e da revolução comercial tenham sido de total imoralidade. Havia indivíduos tão afáveis e tolerantes como em qualquer outro tempo. Não se pode esquecer de Sir Thomas More ou Erasmo, cidadãos dessa época.

Burns (1968, p.515) enuncia que até o tabaco e o café contribuíram, no *quinientos*, para amenizar outros apetites: “A adoção generalizada dos hábitos do café e do tabaco no século XVI contribuiu de certo modo para suavizar as maneiras, especialmente na medida em que esses excitantes brandos diminuíam o apetite pelas bebidas alcoólicas”.

Quanto à maioria, vivia em um tempo de dúvidas e de transição caótica, que passava de uma sociedade de raízes medievais para uma nova sociedade que aos poucos adotava o sistema de classes com base na riqueza e posse do capital.

A Era Barroca abrangeu, em termos gerais, os séculos XVII e XVIII em todo o mundo das artes europeias, e esse período entrepôs-se entre a Renascença e a Era Moderna. Em certo rumo, foi uma tentativa de renascença atemporal. Uma revisita aos velhos ditames de uma arte completa, uma nova visão sobre o fato criador, uma nova maneira de revolucionar o fazer artístico.

Como todas as escolas de arte, o Barroco também vai seguir a sequência histórica de ascensão, apoteose e declínio. Porém, suas afinidades com a arte da renascença irá, ainda, mais longe: ambos os estilos predominantemente realizavam os mesmos trabalhos – arquitetura, escultura, alto e baixo relevo – e tinham como clientes os mesmos segmentos da sociedade: o clero, a corte e a aristocracia. Na escultura, as estátuas de tamanho natural; na pintura, temas bíblicos primordialmente; na arquitetura, palácios, igrejas, altares, túmulos e praças.

2.1. BASES DO BARROCO COMO MOVIMENTO E ESCOLA

Na introdução de seu livro *O Barroco*, Barbara Borgässer (2004, p.7) afirma o seguinte:

A metáfora do “teatro do mundo” percorre toda a chamada época barroca, que vai dos finais do século XVI até o último quartel do século XVIII. Época marcada por contradições que se entrecruzam tanto no palco quanto nos bastidores. Ser e parecer, pompa e despojamento, poder e potência são as constantes antagônicas desse período. Num mundo abalado por conflitos sociais, por lutas religiosas e todo tipo de guerras, o espetáculo gigantesco do teatro do mundo (o Barroco) propunha-se como um esteio. A auto encenação do príncipe, fosse ele papa ou rei, constituía em si mesmo um programa político. O cerimonial, a etiqueta deste teatro universal, funcionava como um espelho de uma ordem superior pretensamente determinada por Deus.

O contraste histórico, no qual arrogantes déspotas dominavam a Europa, também foi um período de estupendas realizações intelectuais. Os séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo que contemplam o absolutismo, contemplam também os principais movimentos econômicos e culturais da história europeia, desde o fim da chamada Idade Média. Já se expôs o exemplo da Renascença e a prosperidade crescente da classe média alargando os horizontes intelectuais, determinados em parte pelo descobrimento de terras distantes e povos desconhecidos.

As conquistas do pensamento científico e da filosofia nos séculos XVII e XVIII e de novas atitudes resultantes daí é o que comumente se chama de revolução intelectual, e os resultados desse período chegaram até a geração contemporânea.

Grandes artistas fizeram suas carreiras vinculadas ao estilo barroco, dentre os quais Bernini, Poussin, Rubens, Velasquez, Tiepolo e Rembrandt. Suas inspirações são semelhantes às dos artistas renascentistas.

2.1.1. A antiguidade, a arte clássica e a figura humana como fonte central

Quando se observa o estilo barroco ou o chamado Alto-Barroco Europeu, constata-se que tudo é mais alto. A proporção é exaltada; o florido, o policromado e as texturas são destacadas. A decoração, a luz e a sombra são sempre desejadas. A primeira impressão é que há menos controle e mais efusão e uma procura de efeitos visuais (por exemplo: a asa de um anjo deve estar aberta, sugerindo movimento).

O período barroco não se ateve apenas às artes plásticas, mas sua expansão foi a todas as frentes, geograficamente em categorias e em clientela. Paris substituiu Roma; escolas eclodiram na França, Espanha e Inglaterra; os limites do Barroco ultrapassaram os limites do Clássico. Na época do Barroco, em Portugal, o padre Antonio Vieira formulou (na obra *História do Futuro*) o progresso “providencial” do saber humano, aplicando também a exegese da Bíblia (BESSELAAR, 1968, p.309). Esse propósito de desenvolvimento artístico evidenciava os prédios públicos e os lugares institucionais, desenvolvendo esteticamente as funções da arquitetura, o que influenciava os estados nacionais e mudava os planos econômicos. Nos séculos que se sucederam era essa a ocorrência em toda a orla mediterrânea até os países da costa atlântica europeus. Chegou até as Américas e Extremo-Oriente, levada pelos jesuítas missionários católicos da Contra-Reforma, os quais incentivavam desde a arte aplicada até os conjuntos arquitetônicos e seus interiores extremamente elaborados.

O jesuíta, além de psicologicamente ativo pela idéia de catequese, é dotado de um aparato intelectual notável: sabe construir com terra, madeira ou pedra; conhece desenho e geometria; fala duas ou três línguas européias além do Latim e se move tão a vontade nos trâmites dos negócios da corte quanto no convés de um navio (SALA, 2002, p.17).

Enquanto movimento artístico, o Barroco exaltava todos os efeitos para evidenciar os sentimentos religiosos e a existência tríplice do homem em corpo, alma e espírito. No mesmo século do desenvolvimento dessa arte, René Descartes (1596-1650), matemático e físico, fazia sua defesa do racionalismo na filosofia. Partindo do seu princípio “Penso, logo existo” ,

Descartes nunca negou a existência de Deus, pelo contrário, mas acreditava na possibilidade de chegar a conclusões pela dedução pura e nisso se diferenciava dos escolásticos, para os quais o acúmulo da razão levava ao acerto.

Quanto à fase do mecenato das artes e das irmandades católicas, estas começaram a desempenhar um novo papel em relação à produção artística, exceto em países como a Holanda reformada, onde não havia corte ou aristocracia e a Igreja não encomendava quadros ou esculturas que representavam, para o pensamento protestante, a idolatria.

A expansão da Arte Barroca se deu primeiramente pelos pequenos trabalhos, que incluíam quadros com representações do gênero, pequenas estátuas, motivos cotidianos e naturezas mortas. O transporte dessas obras era, evidentemente, mais prático. Os retratos começavam a surgir, além das temáticas bíblicas e mitológicas.

A arquitetura, carregada de sua força visual, invadia os planejamentos e as expansões urbanas que agora eram imprescindíveis na paisagem das cidades que iam surgindo.

Na escultura, o papel da arte assumia os bustos e estátuas alusivas a momentos representativos e dignos de eternização. No século XVIII, a decoração de interiores e a criação de móveis surgiam como movimento estilístico e uma arte com origem oriental começa a aparecer: a porcelana.

No século XVIII (a porcelana) substituiu a tapeçaria como atividade de prestígio nas cortes. Até os primórdios do século XVIII a porcelana de “massa dura”, possuindo a finura e o brilho de uma concha e a pureza do aço, tinha sido uma apreciada importação chinesa e seus métodos de produção constituíam um mistério para o Ocidente. Mas em 1709-10 o segredo foi descoberto em Dresden e a famosa fábrica de cerâmica de Meissen foi instalada com o patrocínio do rei da Saxônia, Augusto, o forte. Nos quarenta anos seguintes, as fábricas alemãs dominaram a produção européia; no final da década de 1740 surgiram rivais na Áustria, França, Itália e Inglaterra... na segunda metade do século (XVIII) o maior centro produtor era em Seures, perto de Paris (KITSON, 1979, p.136).

Outra mudança ocasionada pelo Barroco situava-se na complexidade de estilo, em que o dramático, as texturas, o jogo de luz e sombra traziam um traço sóbrio e algumas vezes de um colorido acentuado que começavam a influenciar os outros estilos.

Como o Clássico, o Maneirista sofreu a influência barroca e seguiu influenciando os estilos das novas terras adotadas. O contrário é recíproco, e o Barroco, como esponja, vai absorvendo as artes tocadas pelas mãos das expansões marítimas, desenvolvendo-se simultaneamente a outros estilos.

A palavra “Barroco” hoje significa um estilo definido diferente do passado, cuja arte que esmerasse demais seus detalhes ganhava a conotação barroca no sentido pejorativo. O século XVIII também viu nascer a sequência do Barroco, o Rococó – em parte, uma adaptação mais refinada do Barroco denso e em , uma reação ao estilo anterior. Em 1760, ou nessa década, surgiu o neoclassicismo. Isso quebra a hegemonia barroca e prepara os estilos para o Período Moderno. Embora os períodos Barroco e Rococó declinassem, o século XVIII terminou com uma fusão dessas escolas de arte e um patrimônio hegemônico de sua representação que marcaria todos os outros estilos.

2.2. A ORIGEM DO BARROCO COMO ARTE

Como já foi citado, antes do século XIX, as palavras Rococó e Barroco eram usadas como palavras depreciadoras no sentido de exagero. Barroco, para a língua portuguesa, era nome dado a pérolas de formato irregular (feito de barro), “pérola barroca”, ou barroca, como rocha de barro, piçarra (PRADO E SILVA, 1977, p.130). Nas línguas italiana e francesa do século XVI significava um processo tortuoso, um pensamento enrolado ou bizarro. O estilo era conhecido como contraponto ao Clássico, no qual as proporções eram uma regra rígida, enquanto no estilo barroco as regras de proporção não eram absolutamente observadas e tudo estava sujeito ao capricho do artista. Nesse caminho, os arquitetos que transgrediam as regras clássicas eram ainda mais atacados do que os artistas que ousavam no estilo eloquente.

A Alemanha foi o país que passou a tratar o Barroco como arte e não como distorção do classicismo. Os estudiosos alemães consideravam, já no século XIX, a nova arte como respeitável. Os demais países europeus ainda não aceitavam o Barroco/Rococó como uma arte plena.

Os últimos países a aceitarem o Barroco como estilo foram a Inglaterra e os da América do Norte, por volta da II Guerra Mundial. A partir desse período, o consenso geral era considerar

o Barroco uma escola de arte. Essa consideração ocorreu por intermédio do movimento que propunha que cada arte fosse aceita por seus próprios méritos e não por julgamento preconceituoso com base em padrões estéticos teóricos e abstratos. Nesse novo modo de pensar, a arte o Barroco desveste-se de seu uso político educacional católico (em relação à arte eclesiástica) e coloca-se como atração da inventiva e da audácia dos seus artistas, que imprimiram no estilo toda a sua energia humana para atirar o Barroco Renascentista em direção ao pensamento moderno.

A origem do Rococó ou Barroco Tardio é paralela. Em sua forma mais pura, o Rococó foi um monumental sistema decorativo inventado na França por volta de 1700 para a decoração de interiores e ornamentos em geral. Historicamente, esse estilo ficou vinculado ao período dos Luízes e seu nome deriva da palavra francesa “rocaille” – um adjetivo que aludia aos volteios das conchas de caramujos.

Nas galerias de arte parisienses da época, os artistas de então estavam em franca revolta política, odiando o sistema e tudo o que se ligava ao poder central. Na França neoclassicista, o estilo só foi analisado criticamente sob o foco da modernidade, também no século XX.

2.2.1. Ideias religiosas e Filosóficas

2.2.1.1. A Reforma Protestante

A transição da Idade Média para o mundo moderno que abrangeu, em linhas gerais, três séculos e que se inicia com movimentos como a Renascença e se encerra com a última fase do Barroco e início do Neoclassicismo liga o passado ao futuro. A arte, a filosofia e as superstições tinham raízes na antiguidade greco-romana, e por conseguinte, no milênio da Idade Média, em que costumes e práticas religiosas de boa iniciativa, como os trabalhos realizados por séculos nos mosteiros, conservaram a compilação dos escritos do canon sagrado, ou ainda costumes violentos como os assassinatos das mulheres acusadas de feitiçaria ou tratamento indigno dos escravos; eram práticas das duas faces da mesma moeda.

Esse movimento social, político e econômico, em sua faceta religiosa, mudou a face do mundo ocidental em dois capítulos importantes: a Revolução Protestante, que irrompeu em

1517 e levou grande parte da Europa a separar-se da Igreja Romana, e a Reforma Católica, que se iniciou muito antes, mas cujo auge aconteceu em 1563.

Havia um distanciamento social dentro do próprio clero católico, enquanto uma elite principesca que vivia sem nenhuma necessidade material. Outra quantidade de religiosos procurava outros meios de aumentar suas rendas, mantendo tabernas, casas de jogos ou qualquer comércio lucrativo. Há também histórias sobre a venda de dispensas; uma dispensa pode ser traduzida como a suspensão de dogmas ou votos realizados anteriormente. Na véspera da Reforma, as suspensões mais vendidas eram a do jejum e do casamento. Por exemplo, primos podiam se casar mediante uma taxa exigida, e se um tio quisesse se casar com sua sobrinha, tal taxa subiria trinta vezes e dependia de quais eram as posses do pretendente. Entretanto, foram a venda de indulgências e a veneração das relíquias os abusos que culminaram com a necessidade de uma Reforma.

Segue-se uma lista de taxas: reis e suas famílias, bispos, etc, 25 florins de ouro; abades, condes, barões, etc, 10; outros nobres e eclesiásticos e outras pessoas com renda de 500 florins, 6; cidadãos com renda própria, 1; os que ganham pouco, ½ florim. Os que nada têm devem fazer sua contribuição por meio de oração e jejum, porque o Reino de D'us deve estar aberto aos pobres tanto quanto aos ricos (*Instruções dadas pelo Arcebispo de Mogunéia Gerdesii*, in: BETERSON, 2001, p.230).

Destarte, a venda das indulgências, bem como a veneração supersticiosa são abusos que a história tomou como alguns dos motivos da Reforma, porém não foram as causas básicas da Revolução Protestante. Muitos católicos já estavam iniciando uma agitação em prol da Reforma, que com o tempo produziria efeitos de mudanças no sistema.

Dois pensamentos teológicos já haviam se desenvolvido na Igreja, ainda na Idade Média. Um deles formulado por Santo Agostinho, que viveu no final do mundo clássico, no qual os homens pareciam não ter o controle das forças que não conseguiam entender. O pensamento agostiniano baseava-se nos ensinamentos do apóstolo Paulo, nos quais o homem depende inteiramente de Deus e de sua graça, o qual é capaz de conduzi-lo e preservá-lo até o seu destino pós-morte, e quem, por suas bênçãos, predestinou a eleição e a vida eterna em Cristo. Esse pensamento teológico se encaixava com o caos reinante na Idade Média e com as classes desprovidas pela sociedade em desenvolvimento do primeiro período Renascentista e passou a fazer eco com o pensamento luterano. No entanto, com as novas oportunidades de acumular riquezas nas cidades europeias, era de se esperar que o pensamento agostiniano não faria eco

em um sistema que de certo modo devolveu ao homem (simultaneamente ao o Iluminismo) o orgulho da sua condição de animal civilizado.

Ainda tomando por base o pensamento de Agostinho, o caminho do homem e sua liberdade nas mãos de Deus descartava a Igreja organizada como instituição, preconizando que nenhum homem precisaria da ministração do clero, e aqueles que haveriam de ser salvos já tinham sido eleitos desde a eternidade.

Tomás de Aquino trouxe outra interpretação, na qual reforça o tema do livre arbítrio, e nessa direção, o homem não faz suas escolhas sem ajuda, pois lhe faltando a graça divina, ele cairá em pecado. Daí a necessidade dos sacramentos, e os três mais importantes dos sete são o Batismo, a Penitência e a Eucaristia. O primeiro apaga o pecado original, o segundo absolve da culpa e o terceiro renova o sacrifício de Jesus na cruz. Todos esses sacramentos só podiam ser realizados pelos membros do clero e herdeiros da autoridade de São Pedro. Esse segundo pensamento trazia em si mesmo a educação barroca embrionária, na qual o campo aberto à subserviência do indivíduo fica à mercê do sacerdócio clerical.

A Reforma Protestante foi, em parte, uma revolta contra a segunda versão teológica católica. Ainda que o pensamento de São Tomás de Aquino fosse oficialmente incorporado à teologia da Igreja, ele não foi totalmente aceito, pois aos cristãos católicos instruídos dentro da influência agostiniana a outra forma de pensamento parecia diminuir a soberania de Deus e contradizer ao ensino do apóstolo Paulo.

Na opinião dessa mesma corrente teológica agostiniana, a outra teologia fortalecia sobremaneira o clero, e o que os reformadores queriam era um retorno ao cristianismo primitivo, buscando nas escrituras as doutrinas de conduta dos fiéis e propalando que as demais formas de buscar a santidade estranhas ao texto bíblico deveriam ser banidas.

As outras causas reformadoras foram:

- O declínio do respeito ao papado com o evento chamado de “cativeiro babilônico”, em que houve uma autoridade papal em Roma e outra em Avinhon, na França, não deixando este segundo colocar-se subserviente aos interesses políticos franceses. Esse episódio só foi sanado e finalizado pelo Concílio de Cosntança em 1417, que ficou conhecido como “o grande cisma” e foi uma das causas do enfraquecimento do poder papal;

- O pensamento dos “místicos” que eram teólogos católicos, entre eles Henrique Suso e João Tauler (século XIV). Nenhum desses religiosos pregava contra o poder papal, mas assim como Santo Agostinho, em suas versões, postulavam que o homem atingiria seu lugar no reino de Deus pela extinção de seus desejos egoístas e pela sujeição do próprio espírito a Deus; nenhum sacramento e nenhum milagre eram necessários a não ser a fé depositada na pessoa de Cristo. Ao lado dos “místicos”, certo número de reformadores preparou o campo para a Reforma Protestante.

Politicamente, as motivações ainda são mais vastas. No norte da Europa começava a surgir consciências nacionalistas e ocorriam os primeiros governos despóticos. O sistema feudal da Idade Média desapareceu lentamente, surgindo governos soberanos, e isso fazia brotar um sentimento de independência em vários povos fora da Itália. Consequentemente, não estavam dispostos a tolerar qualquer interferência de origem externa. No caso da Inglaterra, não aceitavam as nomeações papais para cargos eclesiásticos dentro do país desde o século XIV, seguida depois pela França e Alemanha. Também em questões jurídicas foi a Inglaterra o primeiro país a não aceitar apelações ao tribunal de Roma. Em 1438, a França foi ainda mais radical, criando a lei chamada de “pragmática sanção de Bourges”, que abolia o direito papal de nomear cargos dentro da França e cobrar qualquer tipo de tributo e instituiu a pena capital a qualquer agente do papa que introduzisse no país uma bula papal contrária às leis nacionais.

Na Alemanha, foram proibidas as nomeações papais (embora ainda não tivesse unidade nacional) até o século XVI e ficaram proibidas as vendas de indulgências sem o consentimento dos estados independentes.

Fica complicado determinar se esses sentimentos brotavam de consciências teológicas contrárias ou se eram fruto da ambição do poder por parte dos mandatários que buscavam uma autoridade absoluta que desafiava Roma.

Finalmente, desse lado do pensamento da Reforma ainda havia a consideração econômica que, sem dúvida, era um dos mais fortes motivos, o desejo de apossar o acúmulo de riquezas pertencente a Roma dentro de terras de cada um desses países revoltosos.

Roma, por meio do poder e organização papal, amalhava um sistema organizado de tributos que se transformou em um império econômico e territorial. A Igreja possuía, no século XVI, um terço do território (hoje) alemão e um quinto da França. A existência da imensa riqueza provocava os governos locais; os reis e príncipes queriam mais exércitos e armas e lançavam

olhares cobiçosos aos bens da Igreja que, depois da Reforma, vieram a suprir a supremacia dos governos absolutistas.

2.2.1.2. A Reforma Católica

A Reforma Protestante foi uma face da revolução religiosa pré-movimento barroco. A outra face foi a própria reforma da Igreja promovida de dentro para fora e que se iniciou não para limpar os efeitos do protestantismo, mas os inícios desse movimento pode ser marcado pela iniciativa do cardeal Ximenes no século XV na Espanha. Com a aprovação da monarquia, Ximenes adotou medidas enérgicas contra os abusos do clero, fundando escolas, eliminando os abusos por parte de religiosos e impondo disciplina aos mosteiros. Toda essa iniciativa tinha como primeiro objetivo combater as heresias e os pensadores eclesiásticos infiéis. O efeito foi uma moralização do grau religioso da nação. Na Itália, no início do século XVI, havia um grupo de clérigos preocupados e fervorosos com os caminhos que lhes cumpria realizar.

Havia o paganismo crescente por um lado e a depravação da corte papal por outro. Mesmo assim, com todos os obstáculos, diversas ordens religiosas foram fundadas com altos ideais de fé, piedade e serviços de misericórdia. Destacaram-se entre elas a ordem dos Teatinos, uma organização de padres que faziam votos monásticos de pobreza e a Ordem de Frades Menores Seguidores de São Francisco. Apesar dessas iniciativas, a Reforma Protestante parecia ameaçar seriamente a antiga doutrina.

Nenhum papa preocupou-se antecipadamente com a Reforma. Mas quando toda a nação alemã incorporou as ideias de Lutero o papado despertou para a eminência de uma ameaça à existência do estado religioso romano. O papa Adriano VII, em 1523, que ficou no cargo por onze anos, não tomou nenhuma iniciativa a esse respeito, o que foi feito somente por Paulo III (1534-1539). Ele e seus sucessores – Paulo IV (1555-1559), Pio V (1566-1572) e Xisto V (1585-1590), o grande reformador urbano da cidade de Roma, foram os realizadores de uma cruzada interna de zelo extremo. Organizaram as finanças, colocaram em cargos de confiança na Santa Sé clérigos conhecidos por sua austeridade e foram severos contra o ócio e o vício dentro dos alcances da Igreja. Além disso, reestabeleceram o Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição, que tinha por objetivo purificar as cercanias da Igreja.

A ação direta dos papas reformistas foi culminada com o Concílio de Trento, de 1545 a 1563, marcado como o grande concílio da Igreja. Redefiniu os dogmas atacados pelo protestantismo, colocou as boas obras em pé de igualdade com a fé para a salvação, manteve o dogma das transubstanciação do corpo e sangue de Cristo, da sucessão apostólica do clero, manteve o celibato e a crença no santos e no purgatório. No debate de qual era a fonte da fé cristã definiu-se que a autoridade da Bíblia se iguala aos ensinamentos da tradição apostólica. Ficou mantida a supremacia do papa sobre todos os sacerdotes. Além dessa lista de assuntos referentes aos dogmas, o Concílio ainda legislou sobre abusos e disciplina dos seus membros, proibindo o ganho de bispos e padres fora dos arraiais da Igreja, proibindo as suspensões, como também a negociação de indulgências. Por último, censurou livros e recomendou um index de obras não permitidas para a leitura, que foi publicado em 1564.

Todo esse esforço da Igreja não se teria êxito se em 1534 Inácio de Loyola não tivesse fundado a Companhia de Jesus. Os jesuítas foram os responsáveis pelo sucesso de Trento. Foram eles que criaram a estrutura política que garantiu a realização das difíceis sessões. Os companheiros de Loyola foram reconhecidos como Ordem pelo papa Paulo III em 1540, e quando seu fundador morreu, em 1556, a Companhia já possuía 1.500 membros. Os jesuítas constituíram a mais tenaz das ordens religiosas católicas, que praticamente nasceu com a Contra Reforma e se imbuíu do zelo apostólico do Concílio de Trento, que jurou defender a fé e o fez pelos séculos subsequentes. Foi na mesma direção da doutrina de Tomás de Aquino que a Companhia de Jesus levou a defesa da fé e da doutrina católica, abrindo as portas para o grande desenvolvimento da arte barroca que completaria o papel evangelizador da Igreja nas mãos dos jesuítas na Europa e no além mar.

“O progressismo é uma espécie de otimismo histórico capaz de dinamizar indivíduos e coletividades... estende-se a todos os setores da vida: à política, à economia, à moral, à religião, etc.” (BESSELAAR, 1968, p.309). O período barroco conviveu em uma época de contradições discrepantes e antagônicas: o autoritarismo do século XVII convivía com o ceticismo do século XVIII. O processo científico passa a difundir dogmas e autoritarismos, embora esse último tenha persistido até a Revolução Francesa com hierarquias, direitos divinos, preceitos e manutenção de autoridade. A bandeira iluminista era carregada com o ceticismo, o racionalismo e o desafio às autoridades.

Como um dos referenciais desse tempo (século XVII), tem-se, por exemplo, o direito divino dos reis, a pretensão do clero em interpretar a vontade divina e o conhecimento à luz de suas

doutrinas e a justificativa dos artistas em basear seu fazer artístico no panteão da fé com as técnicas herdadas do clássico greco-romano. Até essa época nada disso era novo, mas tudo veio à tona nesse período. No mundo fora das igrejas, o poder se concentrava nas mãos de autoridades ditatoriais, que exerciam o poder de vida e morte, tais como Papa Urbano VIII, Felipe IV de Espanha, Luis XIV da França e Carlos I da Inglaterra.

Do ponto de vista católico, a onda protestante fôra quebrada em alguns lugares. Reestruturada a Igreja, um novo fôlego surgiu na forma de missão. Já não estava mais em postura defensiva como no século anterior, mas havia agora os novos soldados. As ordens religiosas já consolidadas nesse tempo atingiram melhor fase de poder e influência e seu melhor representante era a Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola em 1540.

Os efeitos causados sobre as artes pelos seguidores de Lutero e Calvino foram devastadores. A escultura e a pintura foram expurgadas das igrejas, mas os contrarreformistas, por meio do Concílio de Trento (1545-1563), abraçaram a representação artística como instrumento de doutrina, aumentando a produção de pinturas e esculturas, estátuas da Virgem Maria, dos martirizados, do êxtase ou meditação dos santos. A arte religiosa foi considerada uma dádiva divina e encorajava a fazer parte da decoração das igrejas, desde que afirmasse a fé e conduzisse os fiéis à devoção. Desse tempo em diante foi um passo para que a arte se tornasse também um meio de propaganda política utilizada pelos governantes para sua autoexaltação e seus fins políticos.

Por sua especialidade, a propaganda apela para as emoções e para a relação falsa entre o objeto e seu discurso. “A composição de uma pintura, escultura ou de uma obra de arquitetura só é percebida quando o entrecruzamento das relações é aprendido sinoticamente” (ARNHEIM, 2004, p.73).

A Arte Barroca, em sentido objetivo, torna-se mais uma aquisição dos países de fé católica do que de países de fé protestante, particularmente dos países católicos fiéis ao papa. Como exemplos têm-se a Espanha e Portugal, diferentemente de países que, embora professassem o catolicismo, mantinham-se independentes. Por conseguinte, o comportamento da França era rebelde ao Estado Católico. Há, também, maior expansão barroca em países com formas de governo feudal, como a Alemanha; enquanto a Inglaterra e a França voltavam-se para os estilos mais refinados e mundanos, como o Rococó e o Neo Classicismo.

O Barroco não era constantemente utilizado como ferramenta política por mecenas católicos e governos. Inumeráveis vezes os artistas prestavam seu talento à aristocracia em casas, jardins, homenagens familiares, túmulos ou passeios públicos.

O que também se tornou lenda é que os jesuítas inventaram a Arte Barroca. Na verdade, foi uma invenção artística que encontrou seu fazer belo e eficaz tanto nas obras particulares quanto nas públicas de pequeno, médio e grande portes.

Em princípio, o comportamento da Igreja com arte era austero até a metade do período entre os séculos XVII e XVIII. Os ricos altares, as decorações púlpuras e douradas que invadiam as igrejas só apareceram na segunda metade do século XVII e em todo o século XVIII.

Ressalta-se que o fazer artístico barroco, por si só, levava as pessoas à emoção. Por exemplo, sobre a obra de Bernini, *O Êxtase de Santa Tereza*, Geese (2004, p.286) faz a seguinte narrativa:

Elevada por uma nuvem, a Santa, cujo corpo se encontra totalmente envolto em manto drapeado, à exceção da mão e do pé esquerdos, aguarda a seta que o anjo empunha na sua direção com a mão direita. A fusão da luz natural que entra por uma janela não visível, com luz sobrenatural dos feixes luminosos dourados, transpõe a Santa para um espaço visionário irreal, liberto da força da gravidade. A partir dessa esfera do divino a Santa transmite ao observador a força religiosa da fé, encantando-o com um ilusionismo e uma retórica estética extremamente teatrais.

Segundo o mesmo autor, o discurso de Tereza de Ávila diz o seguinte:

Um dia apareceu diante de mim um anjo de beleza incomensurável. Ví na sua mão direita uma lança comprida em cuja extremidade me pareceu ver uma língua de fogo. Esta, assim me pareceu, trespassou-me várias vezes o coração, penetrando o meu interior. A dor foi tão real que soltei vários gemidos, mas era, contudo, de uma doçura tão indescritível que não conseguia libertar-me dessa dor. Nenhuma alegria na vida pode proporcionar maior satisfação. Quando o anjo retirou a sua lança, permaneceu em mim um grande amor a Deus (GEESE, 2004, p.286).

Essa obra foi especial para os fervorosos da Contra Reforma, e o próprio Bernini a considerou sua obra mais elaborada e bem sucedida. Um século depois, ela já não gozava do mesmo

prestígio, visto que foi criticada por criar uma analogia entre o êxtase religioso e um erotismo banal.

É evidente que toda a arte canaliza seus efeitos visuais, instigando a emoção e a razão. Mas o Barroco tem a intencionalidade de atingir a sensibilidade de um modo eficaz, pois seu conjunto é produzido e orientado para o espectador ser suscetível à forma detalhadamente indizível para um mínimo de fé e de fácil leitura visual a qualquer faixa etária e a qualquer mente piedosa.

Em outro exemplo, pode ser descrita a feitura de um teto da nave de qualquer igreja. Tudo é calculado: profundidade, tamanho, largura e especialmente a iluminação, a qual tem a função de dar ao espectador, em qualquer posição, uma visão completa daquilo que se quer que seja observado. Exemplo: a altura do teto era sempre corrigida para uma distância considerada ideal; os pintores maneiristas adequavam a escala para maior ou menor, mantendo as figuras em um padrão de conforto visual. A característica das abóbodas barrocas é que oticamente elas estão sempre “na proporção ideal”.

Ainda discorrendo sobre as características da arte barroca, as figuras humanas pintadas no cavalete, em sua totalidade, se posicionam no primeiro plano. As figuras traçadas dessa maneira foram isoladas do fundo. Da paisagem por um muro de escuridão o entorno da figura pintada funcionava como um palco teatral, e assim se colocava insistentemente à atenção das pessoas.

Esse recurso foi muitíssimo usado por diversos artistas da época, como Velasquez, José de Ribeira, Johannes Vermeer van Delft, Georges de La Tour, Gerrit Van Hunthorst, Luca Giordano, Vicente Carducho, Artemisia Gentileschi, Rembrandt e outros. Para esses artistas, no meio da escuridão ilumina-se a cena de interesse. Ainda em outros exemplos, usa-se um cinza pálido como fundo ou, ainda, um céu límpido. Entretanto, as figuras centrais permanecem ali no campo de interesse do olhar do espectador. O gestual das figuras humanas é outro dado digno de menção, pois quase sempre os gestos são dirigidos na direção de quem os observa, como se o personagem quisesse fazer do observador um coparticipante da cena. Os espaços barrocos ocupam outra dimensão; há ênfase nas profundidades e ilusão de que as alturas são maiores; as escadarias mais extensas; o corpo humano em dimensões maiores; as

galerias e os corredores são demasiadamente valorizados como nichos e camarins, tornando-se espaços que parecem apropriados a conter tesouros e relíquias.

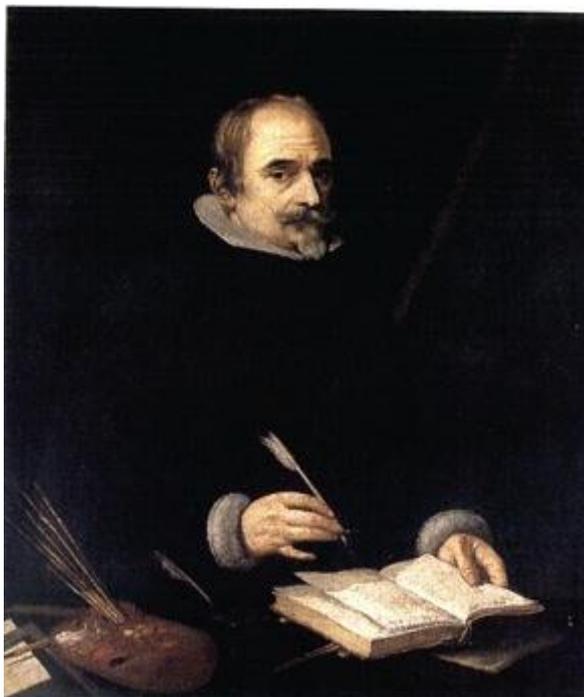
Por volta de 1610, as obras de Francisco de Mora e, sobretudo a Igreja da Encarnación, deram início a uma linha evolutiva que – consoante às diferentes perspectivas estéticas – a historiografia interpretou como viragem para a liberdade barroca ou como abrandamento dos cânones clássicos (BORNGÄSSER, 2004, p.86).

Em essência, o ilusionismo artístico pretende comover, emocionar e até assombrar, mas jamais enganar. A resposta que um artista barroco, ou não, intenciona é a mesma reação que se tem diante de uma peça teatral. Como espectadores, sabe-se que o teatro pragmático, trágico ou em comédia não é uma situação real, mas se é levado a navegar ao sabor da emoção. Em relação às artes plásticas, tem-se consciência de que se está diante de uma obra como testemunha de sua existência, mas por momentos deixa-se de usar a razão e se permite o exercício da ilusão, o envolvimento com a situação presente. Segundo uma citação livre do psicanalista José Artur Molina: “a obra diante dos nossos olhos, que nos tira o chão e mexe com nossos sentimentos mais profundos nos testemunha que se trata de arte na mais pura expressão”.



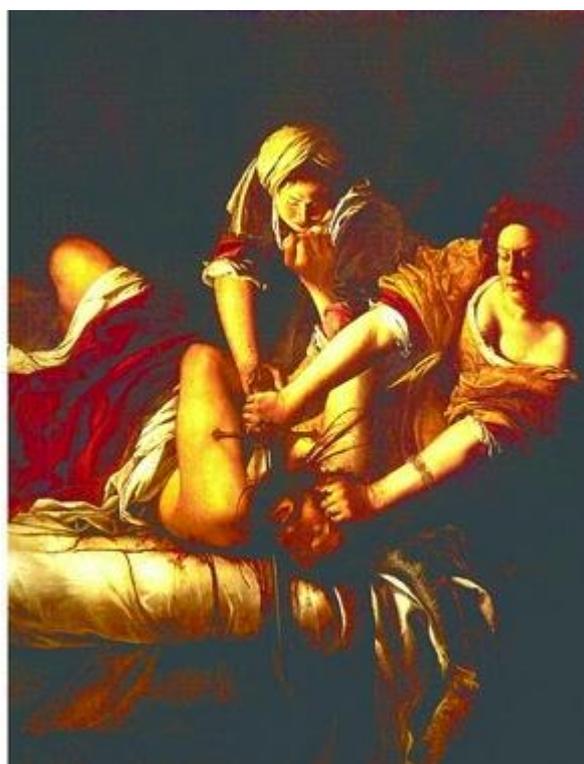
Giordano, *São Januário liberta Nápolis da peste, 1660.*

“A figura de São Januário, o Santo de Nápoles, está no centro do quadro que Luca Giordano pintou em 1660... É com grande sensibilidade que Giordano consegue representar a crueldade da peste.” (HELLWIG, 2004, p.398).



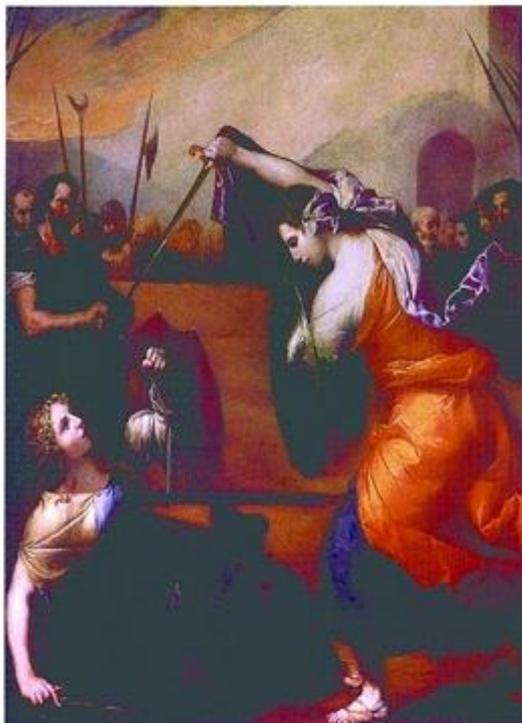
Vicente Carducho, *Auto retrato*, 1663.

“Na Espanha era uma raridade, pois aqui os artistas não eram considerados dignos de ser retratados devido à sua baixa condição social” (HELLWIG, 2004, p.399).



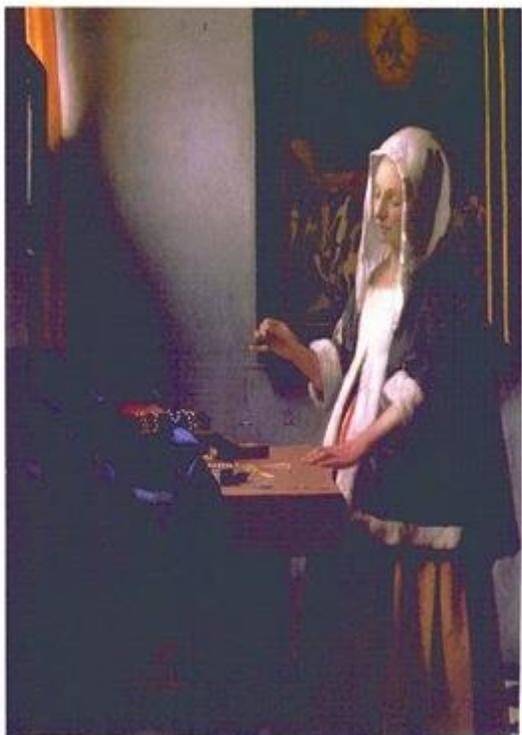
Artemisia Gentileschi, *Judite e Holofernes*, 1630.

A pintura aborda a problemática da mulher sexualmente ameaçada pelo homem... À influência da pintura de Caravaggio deve a pintora os fortes contrastes entre luz e sombra, a intensa escala de cores brilhantes e o modo como a composição se concentra num momento único e central do acontecimento” (HELLWIG, 2004, p.394).



José de Ribera, *Luta de Mulheres*, Madri, 1663.

“As figuras são apresentadas à maneira dos relevos romanos tardios em que eram tematizadas as lutas dos romanos... É através de uma subtil graduação, combinação e harmonia das cores e sobretudo, pela tonalidade dourada dominante que Ribera é considerado um grande colorista” (HELLWIG, 2004, p. 395).



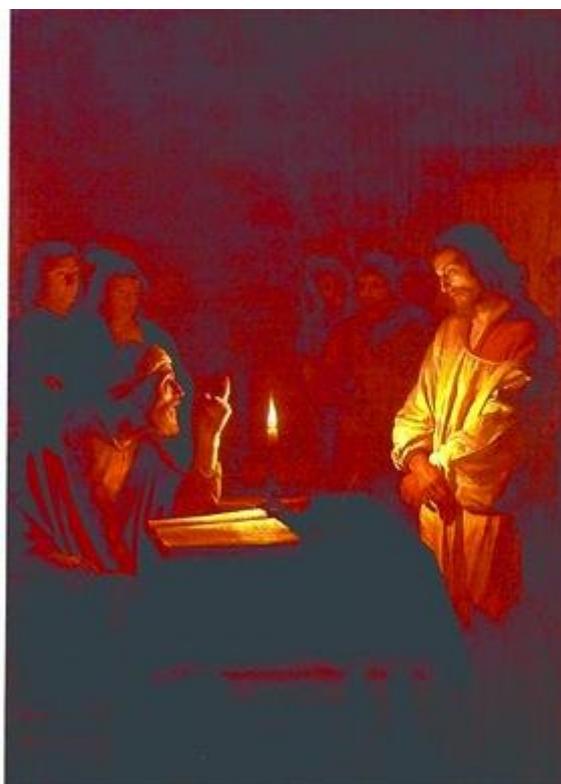
Vermeer, *Mulher pesando pérolas*, 1664. Representando o Barroco Protestante.

“O tema central deste quadro é o equilíbrio — a balança é o símbolo desta mensagem... Encontramos as cores intensas que Vermeer tanto apreciava, os contrastes entre amarelo e azul” (HELLWIG, 2004, p.465).



Rembrandt, *Saskia em trajes ricos*, Amsterdam, 1642.

“Rembrandt terminou este retrato da esposa apenas depois da morte desta em 1642; a pena no chapéu é uma alusão a enfermidade da vida. Rembrandt tal como Rubens, procurou cultivar-se. Inscreveu-se em latim na Universidade de Leiden. Para um artista que pretende dedicar-se a pintura de quadros históricos era essencial saber latim” (HELLWIG, 2004, p.441).



Hunthorst, *Cristo perante o Sumo Sacerdote*, 1640.

“Guerrit Van Honthorst, no seu quadro intitulado Cristo... joga com o efeito de luz de uma única vela.” Na Itália este holandês era conhecido como Guerra do Delle Notti (HELLWIG, 2004, p.445).



De La Tour, *Santa Irene com São Sebastião ferido*, 1640.

“La Tour chama a atenção pelas formas simples e claras. Bem como, a magistral combinação de cores. O dramatismo de Carvaggio não são observados neste quadro” (HELLWIG, 2004, p.421).

2.3. O BARROCO GERAL

O Barroco se manifestou na Europa, como já citado, como uma reação ao Classicismo Renascentista, com suas primeiras manifestações já concomitantes à produção renascentista do Clássico. Não houve o dia em que o Clássico entrou em decadência e o Barroco passou a ser apreciado como estilo. Em artistas como Leonardo da Vinci, Michelângelo, Rafael, Ticiano e Dürer, são de um período anterior a 1600; em outro período posterior têm-se: Bernini, Poussin, Rembrandt, Rubens, Tiepolo e Velasques.

O primeiro grupo olhou para a antiguidade clássica romana e produziu o Neoclassicismo durante o período renascentista. O segundo grupo olhou para a antiguidade clássica e produziu o Barroco. É como se a sinfonia da história produzisse tudo novamente em um tom mais alto, mais agudo. A decoração do ambiente onde as obras seriam expostas adquiriu opulência, a decoração passara a fazer parte do conjunto da obra; a construção lírica – que era uma marca

da Renascença – vai se tornando rara porque esse refinamento continha severidade matemática. O que urge é uma proposta deliberada de efeitos.

Maravall (1997, p.145) considera que

A época que consideramos é um período polêmico em todos os níveis, em todos os campos. Por todos os lados, vemos aflorar fortes controvérsias, que impõe uma necessidade tática de atração das pessoas, cujo peso, nos enfrentamentos gerais, pode ser decisivo. Por isso se disse que, nas circunstâncias do século XVII, “persuadir é agora mais importante do que demonstrar”. Se por esse caminho a arte se converte em uma técnica de persuasão que vai de cabo a rabo, na mesma direção da imposição autoritária ou da ordem executiva, devemos matizar esta observação: primeiro, estendendo a comprovação desse caráter, em seu duplo sentido persuasivo e autoritário, a todas as manifestações da cultura e, segundo, observando que há uma diferença, no entanto, entre mandato e persuasão, ou seja, esta última exige uma participação maior do dirigido, precisa contar com ele, em parte lhe atribuindo a posição da criatura em relação ao seu criador? Uma idéia semelhante – que sustentamos há anos – poderia ser aplicada à maneira mais geral, no século XVII, de considerar a posição do súdito na relação de poder.

Enquanto no Clássico o artista era um solitário com poucos servos em sua produção pessoal, no Barroco o artista necessitava de outros tipos de produções, que envolviam dezenas de trabalhadores e artesãos de ofícios – como fundidores e pedreiros. O período barroco foi acompanhado por uma nova expansão das artes em todas as frentes e todas as categorias artísticas, sem limites geográficos.

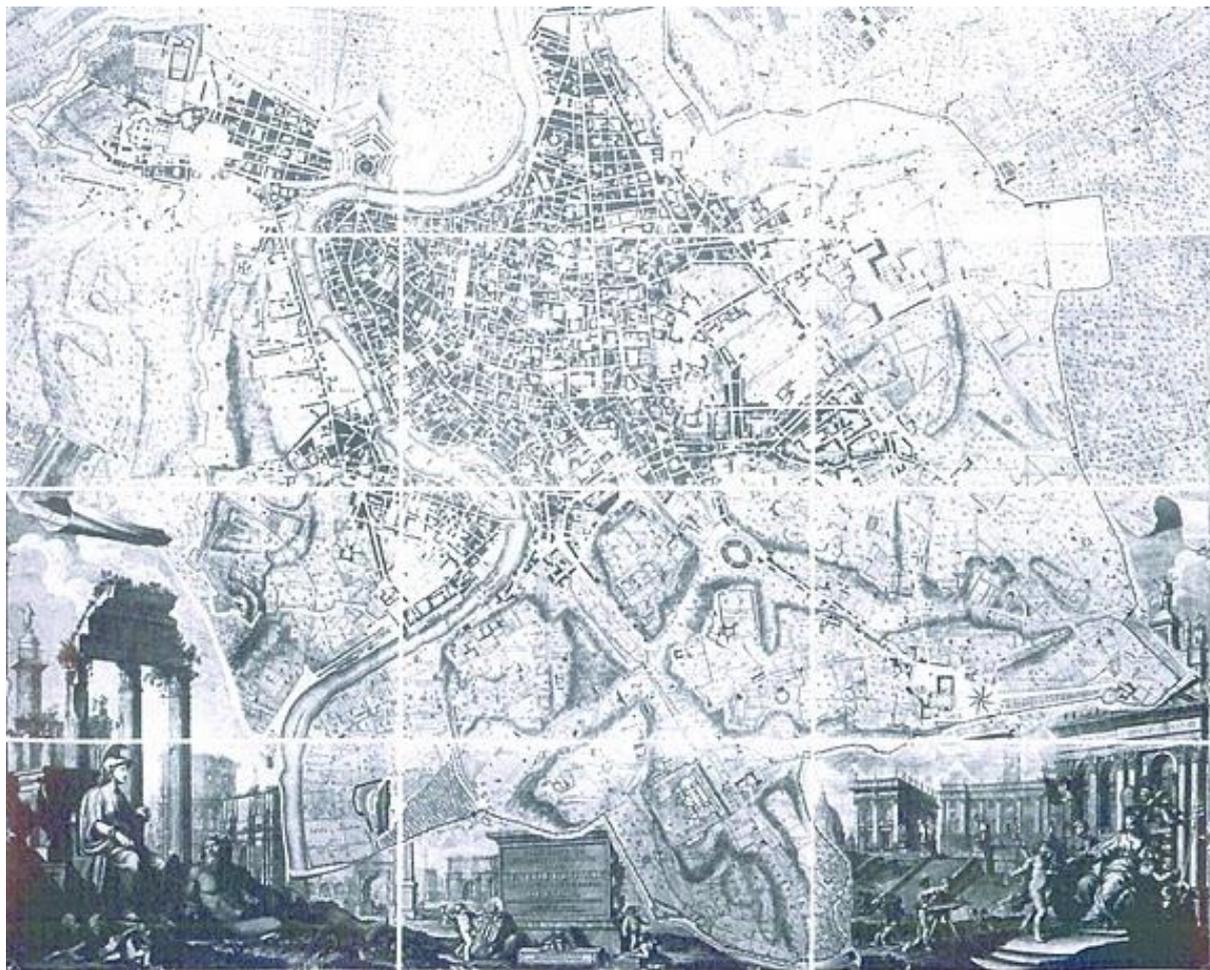
2.4. O BARROCO NA ITÁLIA

A política papal teve sempre em foco um objetivo declarado com as construções que agora traziam a monumentalidade histórica dos edifícios da antiguidade. A arquitetura pontifícia procurava o meio pelo qual demonstraria a autoridade papal. Analogamente, não bastavam requintes artísticos; a Igreja buscava um espetáculo grandioso que deveria confirmar a crença dos fiéis ou, ainda, buscar os afastados. O projeto da Basílica de São Pedro em Roma é anterior a 1650, mas é das mãos de Bernini que se iniciaram os trabalhos. Sob o comando de Alexandre VII, essa obra nasceria para congregar todos os católicos e fortalecê-los na fé;

iluminar o povo e atrair os incrédulos com a verdadeira crença e força para convertê-los de volta aos átrios sagrados.

Um segundo objetivo na aproximação do sacro com a arte era assegurar a vaidade de continuar através da fama póstuma, que já era uma prática desde o século XV, em se tratando de túmulos ocidentais. Segundo o autor Wolfgang Jung (2004, p.13), Alexandre VII pediu que seu túmulo ficasse ao lado da maquete da cidade de Roma, deixando claro que não bastava ser o mecenas do projeto, mas queria a garantia de que sua fama pessoal ultrapassasse a morte.

A política arquitetônica papal não era apenas guiada pelas vaidades pessoais. Havia um plano piloto atribuído a Nicolau IV e Sisto IV. Suas intervenções serviram de traçado básico a todas as novas obras que se realizaram nos séculos XVII e XVIII. Essas obras foram construídas no início do Barroco, no século XVI, até o início do Neoclassicismo, no final do século XVIII. A partir do projeto do Papa Sisto V (conforme Anexo – Imagem 15) a paisagem romana foi se harmonizando com as antigas igrejas ciganas, por ruas medievais que formatavam o centro, agora raiadas por grandes e extensas avenidas onde a cidade poderia se expandir, conservando seu centro antigo. Nas novas vias surgiram palacetes e edifícios com as mais diversas funções. Toda a magia construtiva faria de Roma a grande cidade barroca. De 1623 a 1644, começa um novo período para Roma: Urbano VIII está no poder e ratifica os decretos do poderoso Concílio de Trento, fazendo da Companhia de Jesus sua principal aliada na divulgação da fé. Concomitantemente, tolera a secularização de sua corte papal, a qual passa a imitar os hábitos das cortes europeias. Esse movimento marcou como ultrapassada a postura sem estética da Contra-Reforma, com seu distanciamento da arte como beleza. A partir daí, a arte não mais seria para instruir somente com relação à fé; a arte passa também a ser objeto de admiração e embelezamento no interior dos templos ou nos monumentos seculares.



Giovanni Battista Nolli, *Planta da cidade de Roma*, 1748.

“Arquitetura e Cidade, em Itália entre o início do Barroco e Neoclassicismo” (JUNG, 2004, p.14).

Ainda nos domínios papais, a arte barroca vai impregnar toda a cultura romana do pontificado.

O primado da atividade mercantil sobre aquelas manufatureiras e em geral artesanais, nascidos dos fatos acenados, torna-se logo sensível também no plano cultural e pedagógico. De modo conciso: um artesão podia ser analfabeto no sentido que hoje damos a esse termo, isto é, incapaz de ler e escrever corrente e corretamente e executar operações com método aritmético. Se isso corria até o século XIV com não poucos eclesiásticos, imagine a um artesão ou artista mecânico, ou fosse mesmo um mestre da pedra, construtor de palácios e catedrais; isso não quer dizer, porém, que o mestre construtor fosse incapaz de resolver empiricamente problemas de estética, frequentemente não simples, ou que o mestre tintureiro não soubesse prever reações e combinações de substâncias para tingir tecidos... Era um conhecimento por via intuitiva e prática, condicionado, além de tudo pela perdurável didática ativa, guiada pela palavra e pelo exemplo prático do mestre. (RUGIU, 1998, p.-73).

Na pintura, Caravaggio, por volta de 1600, traz um novo plano pictórico, tanto no cavalete quanto nos murais. Ele era um pintor da nova era que se abria sobre Roma. Esse plano pictórico destacava o personagem principal por uma luz de palco. O restante, de menor interesse, era mergulhado em silhuetas e escuridão.

Assim como Caravaggio, Anibale Caracci, Guido Rens, Rubens Ludovico, Pietro de Cartona, Van Dick e Rembrandt usaram desses recursos em maior ou menor grau.

Outro recurso desenvolvido na época foi a grande ênfase na perspectiva, que não mais se restringia ao plano das plantas de edifícios e palácios, mas também ocupava as telas dos grandes pintores como Van Dick, por exemplo, em seus retratos; o cultivo do luxo e dos adereços pessoais tornou-se marca de status e modo de vida.

Citando um dos mestres da arte barroca, verifica-se, na obra de Rembrandt, no quadro *Dama com Leque*, - que o autor limita-se a pintar o polegar da mão direita e do próprio leque que parece ultrapassar o limiar da janela. Por mais leves que esses detalhes pareçam ser, eles ressaltam a presença física, condição indispensável à arte barroca. Com toques como esses, a Europa toda vai percebendo o estabelecimento de um tempo em que a representação humana é uma temática de inspiração que leva o homem do nascimento à velhice envolvido com um novo conceito de arte que passa a invadir o cotidiano do cidadão.

Os esforços dos artistas encontram apoio no mescenato eclesiástico ou secular. As escolas de arte se aprimoram e o chamado Ilusionismo Barroco vem ao encontro dos interesses eclesiais e aristocráticos no domínio das massas e na simbologia do poder.

O mercantilismo e a política dos despotas sempre andaram de mãos dadas. A frase atribuída a Luis XV nunca foi uma expressão gratuita: “o estado sou eu”. Ela exprimia uma concepção dominante de governo na Europa de então. Aqueles que tinham uma posição de responsabilidade em seu país e em sua sociedade acreditavam que o rei era o estado; para eles realmente era.

O governo real, portanto, era capaz de protegê-los, garantir sua atividade econômica, organizado sobre uma base de autoridade centralizada e eficaz. Para os súditos fiéis e bem nascidos, a obediência era o caminho mais curto para a segurança social e a fartura de bens.

Caminhando pelo raciocínio de Maravall (1997), parece ser verdade que os governos despóticos florescem em épocas de perigo, nas épocas complicadas de transição ou em épocas de incertezas, quando a busca de soluções é apenas um esforço individual. É nesse lugar que brota a expressão artística dramática e contundente ou na recuperação da froça consciente do povo, a chamada “revolução”, como foi na França no século XVIII, sangrenta e dolorida.

Modificações sociais de costumes foram uma constante nos séculos XVI e XVII, e acompanharam a Reforma e a Contra-Reforma, bem como a Revolução Comercial. Embora as raízes da sociedade ainda estivessem na Idade Média, eram muito diferentes os costumes que iam se sucedendo.

Os números populacionais alteraram rapidamente os dados da época. Em 1378, a população de Londres era de 46.000 habitantes; em 1605, a cifra elevou-se para 225.000 habitantes (BURNS, 1968, p.509). As razões desse crescimento têm estreita relação com o desenvolvimento social no período: o aumento dos meios de abastecimento alimentar, incentivado pelo comércio local; o incentivo de plantio de sementes trazidas de terras distantes como milho, batata e o cacau se incorporaram ao cotidiano do europeu; o incentivo ao casamento como sacramento a toda população; produtos como arroz e trigo passaram a ser consumidos em quantidades maiores a preços mais acessíveis; a economia ligada à indústria empregava mais pessoas, diferentemente da economia predominantemente agrária da Idade Média. Em suma, a concentração em torno desses trabalhos ocasionou grande desenvolvimento urbano.

2.5. A ESPANHA E O BARROCO

No mesmo ano em que Colombo descobriu a América, Granada foi reconquistada dos mouros e podia ser novamente catequizada (1492). Os portugueses, na busca de um novo caminho para as Índias, bateram nas costas de terras onde viria a ser o Brasil. Diante das disputas territoriais, o papa interviu, traçando o Tratado de Tordesilhas. De uma década para outra os dois reinos ibéricos passaram a ser proprietários do maior território até então desconhecido.

Tirar desse feito a maior vantagem possível incluía levar a esse novo mundo a ideologia católica barroca, e fornecia a seus representantes a justificativa da fé; fornecia as armas para a defesa e incentivava a hegemonia de pensamento dentro do conceito de evangelização. As ordens religiosas como os jesuítas, franciscanos e dominicanos levavam o pensamento religioso católico aos mais longínquos protetorados eclesiásticos, estabelecendo a grande monarquia papal.

Durante a anexação de Portugal (1580-1640), a Espanha dominou toda a Península Ibérica e Madri passou a ser a nova capital. Todas as terras descobertas na América do Sul e Central, os territórios da Ásia e da África, todo esse imenso território era hispânico. Como se poderia esperar, a capacidade de domínio e de administração eficaz, bem como o domínio sobre a exploração das colônias, que eram imensas riquezas, não trouxeram os benefícios esperados para o reino. O dinheiro custeava os conflitos que surgiam em todos os lugares: conflito contra os rebeldes da Catalunha, guerra contra os rebeldes de Portugal, contra os holandeses no Brasil e contra a França nos Pirineus fizeram a economia estagnar. Felipe IV de Espanha era um verdadeiro mecenas e levou para a corte espanhola Velasques e Rubens, mandando-os construir palácios e fomentando as artes e a ciência, apesar de todas as dificuldades do reino. Mesmo com todo o desvio de dinheiro para os setores de defesa e catequização dos pagãos das colônias e apesar de todas as contradições que cercavam a nação o século XVI foi considerado o “Século de Ouro”.

Destarte, as exigências da Igreja sobre a pureza da fé, marcadas pela Inquisição, expulsaram os mouros de acordo com a exigência da nobreza, que defendia a pureza do sangue. As escolas de artes e ofícios se extinguíram porque eram, em sua maioria, dirigidas pelos mestres mouros. A sociedade espanhola se automutilou por não se alinhar com o conhecimento industrial ou comercial, cujo caráter ainda era essencialmente agrícola. A Espanha só se recuperou no século XVIII.

Em 1700, quando um membro da família Bourbon subiu ao poder – Felipe V – a influência papal diminuiu, assim como o poder da aristocracia arrefeceu. No período seguinte, a classe média se fortaleceu e imprimiu às novas indústrias e ao comércio um fôlego novo; a infraestrutura passou a ser valorizada e surgiram novos métodos de exploração mineira e novos centros culturais. A Espanha seguia o modelo francês de estilo de sua corte e por volta

de 1760 surgiram novas escolas – as academias – e uma nova linguagem punha fim a seu período Barroco.

2.5.1. O Século de Ouro

O conjunto da obra produzida durante a segunda metade do século XVI e em todo o século XVII na Espanha é considerado o expoente máximo do Barroco europeu nas artes. O fim das formas clássicas na arquitetura castelhana perdurou por mais de meio século, de 1598 a 1665. As primeiras construções do chamado Barroco Inicial foram composições muito mais livres e substituíram o rigoroso estilo Clássico. As novas construções que se seguiam nesse período não só tinham a função de substituir as características da forma clássica como também abandonaram o gótico tardio, que predominara até o século XVI como herança medieval. Nesse período de deslumbramento com as formas do Barroco, nem mesmo o palácio de Carlos V, em Alhambra de Granada, encontrou discípulos que dessem continuidade ao estilo mourisco. A utilização abundante do granito cinzento próprio da região, a severidade das fachadas e a racionalidade dos espaços internos estabeleciam um novo padrão construtivo e marcaram o novo estilo que seguiu até o século XIX e chegou até a ditadura do general Franco.

2.5.2. A Pintura

Como em toda a Europa, também na Espanha os mais importantes clientes dos artistas eram a Igreja e a corte. A burguesia ainda não despertara interesse pelos objetos de arte. No entanto, em meados de 1700, a coleção real de arte chegava a mais de cinco mil itens. A nobreza também se iniciava na aventura de adquirir quadros e esculturas. Nessa época, eram vivos e produtivos e também apreciadas as obras de Ticiano, Tintoretto e Veronese – pintores que faziam maior uso das cores e carregavam uma luz mais intensa em seus trabalhos. Também o flamengo Rubens e José de Ribeira gozavam de popularidade como artistas da época.

A par das obras de conteúdo religioso, as mais apreciadas eram as naturezas mortas e os retratos. Durante o período da Inquisição, diminuiu a produção temática mitológica, considerada pelo clero como trabalho obscuro.

Um dos fatores que levavam os espanhóis a se interessar por pinturas adquiridas de pintores estrangeiros era o fato de a maioria dos pintores locais não ter uma temática definida, como acontecia, por exemplo, com os pintores holandeses. O trabalho desses artistas populares e locais era dispersivo e propunha-se a vários assuntos. A maior parte dos artistas vivia em condições precárias e eram com as esculturas de santos domésticos que tiravam o sustento para o dia-dia. Outros possuíam pequenas lojas onde vendiam seus trabalhos de pintura e ofereciam-se como decoradores policromistas para pinturas e recuperação de imagens.

É evidente que um artista com a envergadura de Velasquez possuía um salário fixo estabelecido pela corte e outros rendimentos que lhe possibilitaram estudar e adquirir cultura, o que o tornava preferido entre outros artistas. Apesar dessa condição privilegiada, consta em sua bibliografia não ter deixado herança e ter morrido sem saldar suas dívidas.



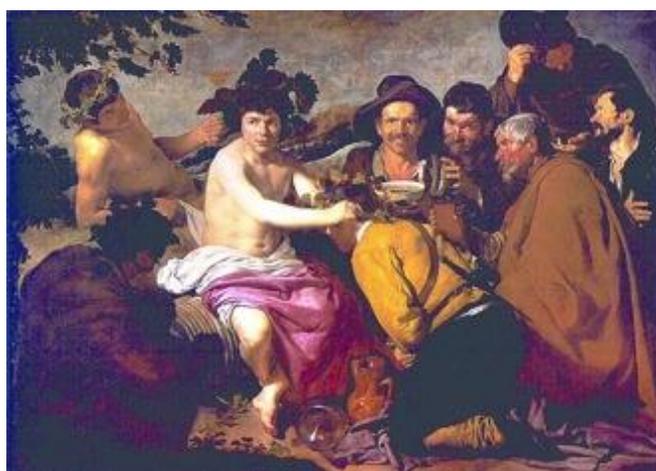
Velasquez, *Cristo em casa de Marta e Maria*, 1618.

“O quadro poderia ser lido no contexto de uma controvérsia religiosa da época sobre o que seria melhor para um cristão, se uma forte fé e uma piedosa sinceridade ou o trabalho e a atividade diligente” (HELLWIG, 2004, p.413).



Velasquez, *Felipe IV em Fraga*, 1644.

“Com a mão direita apóia o bastão de comando contra a coxa; na mão esquerda tem o chapéu. O traje do rei Felipe IV veste uma capa vermelha, ricamente adornada com bordados brancos, com uma larga gola de renda e mangas pendentes... o fundo neutro e castanho aczentado” (HELLWIG, 2004, p. 413).



Velasquez, *Los Borrachos e o Triunfo de Baco*, 1629.

“Tal como Baco leva as mágoas dos homens com vinho, também o rei deveria aliviar a dor e o sofrimento dos seus súditos” (HELLWIG, 2004, p.403).

2.5.3. A Escultura Barroca espanhola

O declínio da Espanha em face de sua decadência econômica, verificada especialmente no século XVII, fomentou, por parte dos escritores da história da arte, um preconceito contra a produção espanhola da escultura barroca. Essa posição assenta-se sobre dois pilares: o isolamento ideológico e o isolamento político desse país ibérico.

A Igreja Católica da Espanha era a que se opunha com mais rigor contra as ideias reformistas. As teses protestantes eram consideradas pensamentos heréticos sujeitos à excomunhão e foi na Espanha, além de Roma, onde mais se alastrou o culto às imagens e onde se inflamava o discurso eclesiástico doutrinário a fim de apelar ao povo sua devoção. A arte sacra ultrapassou em muito o número de obras profanas. Com esses relatos históricos, observa-se na Espanha do século XVII uma sociedade com religiosidade profunda, cuja principal meta era a redenção da alma; até mesmo as festividades comuns e profanas tiveram o seu objetivo distorcido para as festividades sacras.

A aristocracia castelhana também ocupou boa parte de seu tempo e de suas iniciativas na construção dos próprios túmulos e capelas funerárias. Nessas capelas e nas igrejas de sua devoção, essa fatia da sociedade depositava relíquias em bustos, imagens e recipientes artisticamente trabalhados. As igrejas, mosteiros e paróquias investiam somas consideráveis na execução de andores e imagens em escala real para a realização das procissões da Semana Santa. Tais costumes chegaram até a atualidade. Aos poucos, as cidades espanholas foram adequando seus roteiros sagrados, congregando milhares de adeptos nesse espetáculo religioso.

As estátuas que eles criaram para mosteiros e igrejas paroquiais consubstanciaram uma intensidade de emoção, expressa em termos que eram, de certo modo, góticos e barrocos ao mesmo tempo, não registrada em qualquer outro lugar, nessa época da arte européia. Para o espírito popular, essas estátuas representavam Cristo, sua mãe e os santos em estado de angústia ou meditação como figuras reais, familiares e reconhecíveis... Não contém referência alguma à antiguidade e apenas tênues vestígios das convenções de pose e movimento transmitidas pela Renascença. A articulação de seus corpos nem sempre são corretas e, por vezes, torna-se difícil entender como as figuras permaneciam em pé.

A atração exercida por essa estatuária reside em duas coisas: primeiro, a maneira direta como as emoções são expressas, parecendo totalmente impremeditada e o resultado espontâneo de uma simpatia intuitiva pelos

sentimentos do povo para o qual as estátuas eram destinadas (KITSON, 1979, p.99).

Após o Concílio de Trento, uma nova iconografia surgiu, atribuindo ao evento da concepção de Maria uma importância só comparada ao próprio ato da salvação por Cristo. O clero pós-conciliar se empenhou fortemente para transformar a concepção da Virgem em dogma inquestionável. Isso passou a ocupar intensamente a sociedade espanhola e esse símbolo iconográfico foi utilizado em exaustão em todos os recantos onde a fé católica estava presente, como nas catedrais, mosteiros, igrejas e nos altares domésticos. Da mesma forma, o papa teve sua autoridade reforçada quando a imagem de São Pedro foi esculpida nos trajes papais, assinalando-o como o primeiro pontífice. Também a representação dos santos em atos penitentes ou em atos de misericórdia ou, ainda, na prática das boas obras serviu como exemplo a ser copiado pela população, registrada e documentada pela Igreja Católica.

A Doutrina da Imaculada Conceição, 1854... Para a honra da santa e indivisa Trindade, para a glória e adorno da Virgem mãe de Deus, para exaltação da fé católica e para o incremento da religião cristã, nós – com autoridade do nosso Senhor Jesus Cristo, dos santos apóstolos Pedro e Paulo, e a nossa – declaramos, pronunciamos e definimos que a doutrina que afirma que a Virgem Maria foi, no primeiro instante de sua concepção, preservada intocada por qualquer mancha do pecado original, por um singular privilégio do Deus Todo Poderoso em consideração aos méritos de Cristo Jesus, Salvador da humanidade, foi revelada por Deus e por isso deve ser firme e constantemente crida por todos os fiéis (In: BETTENSON, 2001, p.308).

A Igreja também apressava-se em conquistar novos adeptos, transformando os novos canonizados em estátuas antropomórficas magnificamente trabalhadas pelo realismo escultórico realizados por artistas, tais como Gregório Fernandes, Juan Martinez Montañez e Francisco de Zurbadam.

2.6. O BARROCO ALEMÃO

2.6.1. Arquitetura

O Baroco Alemão iniciou-se como estilo construtivo por volta do século XVII, mais tarde do que em países ao seu redor. Apesar disso, ganhou contornos e frisos próprios da arquitetura germânica medieval. Também houve variações de estilo de região para região. O atraso na

concepção do Barroco se deve à Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) – o campo de batalha principal era na Alemanha, mas foi uma guerra que envolveu a Áustria, a França e a Dinamarca cujos motivos eram disputas religiosas, territoriais e diminuição do poder de dinastias familiares. No final do século XVII, contudo, os investidores religiosos e leigos passaram a construir com a nova arquitetura que agora se colocava a serviço da Contra Reforma e do absolutismo. As novas construções tinham um caráter próprio com maior variedade dentro do estilo e maior dinamismo na distribuição interna, diferentemente da sobriedade dos edifícios protestantes econômicos em sua aparência interna e externa.

Durante a Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648), tanto as tropas suecas como as do imperador devastaram Brandesburgo e Berlim. O príncipe Frederico Guilherme, chamado o Grande Eleitor, mandou fortificar a cidade depois da guerra. Com o édito de Potsdam (1685) deu asilo aos cerca de 20.000 huguenotes expulsos da França, cujos dotes manuais e o seu talento artístico contribuíram para a grande prosperidade econômica e cultural de Berlim. O sucessor do príncipe Guilherme, o príncipe Frederico III de Brandesburgo, foi coroado rei em Königsberg em 1701. Alguns anos depois, em 1709, as zonas suburbanas de Friedrichswerder (1669), Dorotheenstadt (1674) e Friedrichstadt (1688) juntaram-se a Berlim e Colônia para formarem a capital do reino. Durante estas décadas o príncipe transformou Berlim numa cidade barroca (KLUCKERT, 2004, p.196).

Enquanto na França, Itália e Espanha o Barroco era uma linguagem uniforme de estilo, na Alemanha, Áustria e Boêmia a situação era diferente. Os numerosos reinos anexados, bem como os bispados, eram dados a vários estilos. Além desse fator, não havia um líder que ordenava seu projeto e os súditos apenas o cumpriam, como era característica do próprio Barroco. Nas terras germânicas, os trabalhos eram feitos por equipes ou grupos, com artistas de duas ou três nacionalidades. Também o cliente ou o mecenas podia interferir na obra, o que acarretava o desconcerto do artista. Outra situação complicava esse quadro: os recursos financeiros para as construções, tanto religiosas quanto seculares, saíam do cofre real.

O talento dos artistas e a determinação real terminaram por vencer as dificuldades arquitetônicas e a Alemanha tornou-se símbolo de um Barroco refinado, que beirava o Rococó francês. Uma das características desse processo é que, diferentemente do Barroco italiano, as paredes e tetos eram aqui pintados de cores claras, enquanto o Barroco de Bernini recomendava todo o revestimento das paredes como em um domínio pictórico de uma grande tela.

2.6.2.A Pintura

Na Alemanha barroca, a pintura histórica era considerada a mais importante entre os diversos temas. Apesar dessa consideração, a preferência alemã era notoriamente a pintura de paisagens e naturezas mortas. São muito mais numerosos esses quadros do que aqueles considerados pela nobreza e clero como os ideais para decoração.

Os círculos intelectuais da época assentavam-se em torno de uma obra de inspiração histórica ou bíblica para discutir a cena como se ela tivesse acabado de acontecer. Um dos pintores que produziam tal obra era Adam Elsheimer. Seus trabalhos imprimiam sua marca como grande narrador de histórias; seu estilo era transversal e complexo; seu quadro não era apenas para demonstração de exímia técnica. O pintor focava no conteúdo histórico com o fito de conseguir contá-la através da pintura com clareza. Sua técnica consistia em evidenciar as emoções e expressões humanas. Esse artista foi o mestre que recebeu, em Amsterdã, um jovem artista que aprenderia com ele durante meses, vindo da cidade de Leiden. O nome desse jovem era Rembrandt.

O mais notável na arte barroca europeia, de modo geral e superficialmente tratada, talvez tenha sido sua sobrevivência durante três séculos em uma seqüência dinâmica de mudanças e aprimoramento, que fez dessa arte a grande escola de arte ocidental sem as paixões religiosas em seu aspecto mais amplo. Outro aspecto dessa arte é que ela se inicia no seio da nobreza e do poder clerical, mas caminha em direção à aristocracia e retorna aos olhos do povo, de onde saíram os artistas que a produziram. Essa arte atingiu todos os seus objetivos, dominando o seu tempo como nenhuma outra retórica. O subproduto dessa escola se desdobrou nos retratos, nos registros das paisagens, nas histórias contadas e na decoração e arquitetura das grandes cidades, aldeias e das propriedades eclesiásticas rurais ou urbanas. Todos os registros históricos foram importantes, o que se comia ou o que se vestia. A Igreja Católica foi o seu principal cliente e exigia, como uma seleção natural, o melhor que essa arte podia lhe dar. No final do século XVIII, ela foi perdendo seu poder, e o artista foi deixando de ser um membro importante e integrado à alta sociedade até entrar em conflito com essa mesma sociedade nos séculos XIX e XX.

A arte e seus artistas deixaram de “viajar” pela história como jornalistas atemporais para narrar ou para denunciar e a relação com o resgate do antigo se interrompeu.

A arte ressurgiu com sua força no século XX, mas com ventos isolados, com trabalhos individualizados que já não tinham mais a força negativa ou positiva de conduzir, instruir e educar como fez por trezentos anos o Barroco.

2.7. O BARROCO EM PORTUGAL

A história da arquitetura barroca portuguesa iniciou-se da Espanha, nas primeiras décadas do século XVI. Dom Manuel I, o Venturoso, estreitou laços culturais com a Itália, levando para sua pátria novas ideias arquitetônicas com fortes influências clássicas, renunciando à rica e pomposa decoração. A nova influência trazia uma arquitetura simplificada, que consistia na construção de blocos compactos com distribuição de cômodos funcionais, renunciando a qualquer ostentação. Tal estética se tornaria conhecida como redução, um nome ligado à tradição das construções militares pequenas que lembram cidadelas ou fortificações de resistência. A criação das torres laterais se tornariam uma tradição portuguesa em quase todas as igrejas que adotariam como estilo o Barroco.

A partir de 1640, com o evento da descoberta dos veios de ouro e as minas de diamantes em Minas Gerais, no Brasil, as terras lusas entraram em um tempo de prosperidade. De um dia para o outro Portugal começou a viver uma fase em que se tornou a corte mais rica de sua época. Espelhando-se na monarquia francesa, o país do Tejo ostentou riqueza ao invés de criar uma infraestrutura que consolidasse o país. Foi dessa maneira que D. João V (1706-1750) desperdiçou a oportunidade de levar seu país a embarcar na primeira fase da Revolução Industrial europeia. A obsessão desse monarca era fazer do reino de Portugal um segundo Vaticano. Com essa quimera, o monarca justificou o esbanjamento de ouro e moedas em projetos que, em sua maioria, não foram concluídos. Porém, é inegável que esse período ficará marcado como o grande momento da história da arte em Portugal.

Em 1750, morreu D. João, deixando a corte com dificuldades financeiras. Logo em seguida, em 1755, ocorre o maior terremoto registrado na história das terras lusitanas. Lisboa, que teve seu centro histórico construído a peso de ouro, foi bastante destruída. Essa catástrofe daria

início a um novo começo, sob os auspícios de Marquês de Pombal, com suas teorias baseadas no iluminismo despótico sobre a condução do Estado.

2.7.1. A Arquitetura

No reinado de D. João V, o simulacro da cidade eterna era o objetivo. Os planos desse rei era recriar, às margens do rio Tejo, uma segunda Roma. Para realizar seu sonho, enviava representantes da corte para a capital italiana, onde adquiriam projetos de monumentos e edifícios pontifícios. Esses documentos e sua execução eram muito onerosos aos cofres do reino, até arrasar com as reservas que, supunha-se, eram inesgotáveis.

O símbolo desses gastos por parte da corte foi a construção de uma capela em Roma, com a intenção de transportá-la até Lisboa. O projeto de D. João era o de ter, em suas terras, um edifício construído no Vaticano, consagrado pelo Papa. A capela foi construída a partir de um projeto de Luigi Vanvitelli, em 1742. Após ser benzida por Benedito XIV, foi desmontada e levada por barcos para ser novamente erguida em Lisboa, no ano de 1747. O monarca também realizou obras públicas, como o Aqueduto das Águas Livres, que tinha o objetivo – juntamente com várias fontes – de abastecer a cidade com água potável.

Com Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, o reino adquiriu novos impulsos – entre eles o desenvolvimento urbano. O idealismo de Pombal buscou erguer uma cidade ideal sobre as ruínas da cidade destruída. Para isso, recorreu a arquitetos militares, os quais, após alguns projetos de soluções, optaram por uma sequência de avenidas que formariam ângulos retos com as ruas transversais. Dentro dessa malha, duas praças seriam pontos referenciais – o Terreiro do Paço, no lugar do antigo Palácio Real, e o Rossio, ponto mais alto do centro histórico. Esse esforço de padrões uniformes anunciava um projeto urbano com a funcionalidade prática do século XIX. Ao mesmo tempo dos esforços envidados pelo Marquês de Pombal iniciou-se, por ordem da rainha D. Maria I, a construção da Real Basílica Santíssimo Coração de Jesus, em forma de cruz, com duas torres e arquitetura própria do Barroco da Era Joanina.

Longe da corte desenvolveu-se no norte de Portugal, a partir de 1725, uma escola de arquitetura autônoma. Como seu fundador surge Nicola Nasoni (1691 – 1773), pintor de Siena, que acabaria por encontrar a sua verdadeira vocação no Porto. A sua obra-prima é a Igreja dos Clérigos (...)

O estilo de Nasoni que se apóia no Rococó italiano foi recebido de braços abertos, resultando daí inúmeras encomendas ao longo das décadas seguintes, tais como a fachada da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos (1748) ou o Palácio do Freixo, uma das muitas quintas de recreio do barroco tardio existente no Vale Douro no norte do país (BORNGÄSSER, 2004, p.78).

A cidade de Braga, desse período em diante, seguiu como grande centro de arquitetura barroca graças ao esforço do Arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728). Sob suas ordens iniciou-se a ampliação do Palácio Episcopal e a construção de fontes e praças, com as quais renovou a cidade. Vários outros esforços de renovação arquitetônicas foram empreendidos durante todo o século XVIII. O estilo adotado foi o Barroco tardio ou o Rococó. Entre essas construções e reconstruções estão algumas como a Câmara Municipal de 1754; a Igreja da Peregrinação de Falperra, de 1753; a talha dourada do Mosteiro Beneditino de Tibães, 1757-1760; a Casa do Raio, em Braga, de 1754-1755; o Santuário do Bom Jesus do Monte, de 1784-1811, o qual se tornou conhecido como “Sacro Monte”².

Enfim, Bom Jesus do Monte parece ter sido a inspiração eclesiástica para o Santuário de Congonhas do Campo, em Minas Gerais (Brasil). Não pela mesma complexidade religiosa ou cultural, mas sim pelo paralelo do traçado construído: as etapas da via sacra, um percurso íngreme, um caminho que alterna ora para a direita ora para a esquerda, em uma vereda que vai da luta terrena para a esfera espiritual – a igreja no ponto mais alto. Essa obra de Antonio Francisco Lisboa – o Aleijadinho, em Minas Gerais, deu uma roupagem totalmente cristã romana ao modelo que adotou em Congonhas, com um caráter popular compreensível à manifestação de fé popular e a qualquer faixa etária que tenha contato com os primeiros ensinamentos da catequese. O que permanecerá incompreensível é como, ou de qual modo esse modelo chegou até Aleijadinho.

2.7.2. A Escultura

A compreensão da arte da escultura nos países ibéricos é algo que deriva da arte greco-romana e servirá de exemplo para os artistas renascentistas e depois, barrocos. Essa arte chegou no Brasil através do ensino religioso.

² Próximo a Braga, Dom Rodrigo de Moura Teles renovou esse santuário que existia desde 1494, transformando-o em uma via sacra com suas quatorze estações, onde há uma mistura de alegorias pagãs e cenas bíblicas do Velho Testamento e da Paixão de Cristo.

Germain Bazin, grande estudioso da arte luso-brasileira, conservador do Museu do Louvre, historiador de arte francês, escreveu em seu livro *O Aleijadinho* (1971, p.18):

A individualidade da estátua e o encadeamento das formas, uma de cada vez, seduziram a Espanha. Em Portugal o escultor jamais se desligará completamente da tendência ao isolamento estatutário, salvo para evadir-se dessa opressão por uma abdicação no ornamental. Ignorada durante muito tempo, a escultura desse país começa a ser mais conhecida.

Ainda segundo Bazin, todo o baixo relevo português prossegue em um estilo severo até a segunda metade do século XVIII, exatamente quando a arte da escultura religiosa abandona as características barrocas. Não há pesquisas nem documentações que atribuam uma ligação entre a escultura portuguesa e as escolas espanholas de arte, em que confundiam-se humanismo e religiosidade em uma proporção adequada aos ideais da Contra-Reforma, que pretendia aproximar religião e povo; enquanto o pensamento de Castela – “O homem vive de céu e de quimera” (BAZIN, 1971, p.23) levava artistas a buscaresculpir as figuras sempre de baixa estatura, curvadas com o olhar no infinito, concentradas em si como se saíssem timidamente das paredes. Há uma rejeição pelo estilo gótico curvilíneo que se transpõe ao barroco italiano.

Isso perdurou até o século XVIII, momento em que a produção da estatuária portuguesa absorve as torções do Barroco e este estilo impulsiona-se, na região de Braga, entre 1671 e 1680. As estátuas de estruturas rígidas e clássicas adotam o novo modelo que lentamente levará o país, a partir da segunda metade do século XVIII, a produzir imagens femininas virgens e santas de modelado requintado, agora já sem a lembrança da rudeza que antecedeu ao Barroco.

3.0 BARROCO NO BRASIL

3.1. CARACTERÍSTICAS GERAIS

Viver o catolicismo no Brasil dos séculos XVIII e XIX era viver o estilo barroco. Não havia por aqui outro estilo a ser copiado. Construir uma igreja significava envolver-se com o Barroco sem saber que se tratava de um padrão de arte específico, sem saber se havia outra maneira de construir uma igreja católica. Corroborando o autor do livro *O Barroco no Brasil*, Eduardo Etzel (1974), a Igreja Matriz do Bom Jesus, em Cuiabá, ainda é uma igreja inacabada. O estilo é indefinido e a decoração interna se encontra guardada em depósito, sofrendo várias modificações até a construção das torres em 1770, e continuando a trajetória, chegou à douração em 1885.

Os responsáveis pelas construções nos países do novo mundo tinham de ser mais criativos e adaptar-se às situações geográficas, como, por exemplo, a inexistência de pedras apropriadas ao corte e sem resistência ao peso acumulado. As condições do clima eram outra dificuldade: as mudanças bruscas de temperatura, a chuva torrencial e um sol tropical de altíssima temperatura (às vezes ultrapassando os 40° C), como são típicos no centro-oeste brasileiro. Por esses e outros motivos, engenheiros e arquitetos portugueses passaram por aqui, como o próprio pai de Aleijadinho – Manuel Francisco Lisboa.

Eram necessários dezenas de esboços e adaptações realizadas no reino para construir uma obra em determinados locais. Era com base em antigos modelos que os profissionais vindos do reino e seus colaboradores (caboclos, indígenas e negros) construíam igrejas e edifícios públicos. As obras na nova terra funcionavam com protótipos para as novas construções; contudo ainda havia variações de acordo com o panorama regional. É possível que ainda não haja uma análise civil completa no campo da engenharia a respeito do que foi essa transposição Europa-Brasil no processo dos projetos das igrejas e edifícios similares e suas particularidades. Um exemplo: na falta de pedra apropriada, os arcos das portas eram produzidos em madeira e pintados como se fossem de pedra, em uma imitação grotesca do mármore europeu.

Um detalhe que talvez tenha facilitado as construções não só no Brasil mas em grande parte da América do Sul seja o fato de que as edificações jesuítas originavam-se de projetos

militares de extrema simplicidade e funcionalidade, de acordo com as edificações portuguesas que exerciam as funções de defesa à beira-mar; além de que as plantas baixas escolhidas primavam pelos projetos que tiveram mais sucesso em qualquer tipo de solo. Em geral, o que se observava era a transformação das colônias em experiências novas para traçados urbanos, o que não foi totalmente possível na Europa, onde os povoados eram pré-existentes, com conformações medievais de traçado urbano.

Em casos pontuais, surgiram construções inovadoras, como o uso do adobe e de taipas que resistiram ao tempo e chegaram até a atualidade. Projetos que se adaptavam às exigências locais que usavam mão de obra autóctone e soluções antigas, mas perfeitamente funcionais em um país que cozinhava o barro durante meses a céu aberto e possuía um exército de escravos que socavam as taipas de pedra com argila e água com os pés até sua exaustão. Também havia as chamadas capelas abertas, que nada mais eram do que barracões levantados com madeira e cobertos com palha, onde, além do balcão da eucaristia, acrescentava-se uma pia na qual se batizavam os indígenas às dezenas, formando os novos batalhões de chamados cristãos. Essa atitude construtiva tinha mais a ver com uma concessão ao modo de vida dos índios, próximos à natureza, e no desfrute do ar livre do que propriamente com o desejo construtivo dos europeus.

Havia lugares onde os desbravadores e os missionários encontravam povos pagãos ou indígenas, que não se aproximavam das missões. Em cada relação entre os nativos e os invasores, ficava explícito que a colonização só é possível pela usurpação sutil ou violenta. Também os europeus se afastavam do propósito autóctone e as construções se aproximavam mais do projeto de origem europeia. Essa atitude por parte da Igreja tentava buscar os infiéis, mais do que os povos primitivos. Nesse caso, a arquitetura era o discurso que falava do poder que impressionava e convencia as almas perdidas. A arquitetura civil geralmente era relegada a segundo lugar no planejamento das cidades ou povoados que iam nascendo. Por vezes, os planos iniciais se baseavam em uma quantidade de ouro ou pedras irreais e o projeto inicial da igreja ficava prejudicado, como foi o caso da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Cuiabá.

Este templo, numa eminência ao lado da famosa encosta aurífera descoberta por Miguel Sutil em 1722, já pouco guarda de sua antiga estrutura. Nele se veneram Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, chamado, em Cuiabá, “dos escuros”. Atuam nesta igreja, até hoje, duas irmandades, com suas festas em épocas distintas. Não obtivemos dados sobre a igreja; deve ter tido sua origem no início das descobertas auríferas, com uma sucessão de

construções que foram alternando deu sabor colonial. Tem três altares: o da capela-mor e os dois do cruzeiro.

O altar-mor é de um barroco pobre, com 4 colunas salomônicas apoiadas em mênulas trabalhadas; frontão com volutas aos lados, dossel que dá acabamento ao nicho central e escudo rococó no centro. Na base, um sacrário e atrás deste, sobre trono escalonado, de segmentos bombeados, a imagem de Nossa Senhora do Rosário; esta imagem é notável por ter, na peanha, 2 anjos de pé aos lados e, no centro, 5 cabeças de anjos em duas filas. Nota-se que o frontão do retábulo foi amputado, com certeza numa das reformas da igreja.

Os altares do cruzeiro são iguais, de construção barroco-rococó, com colunas retas, lisas nos 2/3 superiores e estriadas em baixo. O frontão é da mesma altura do corpo do retábulo, com ornatos de talha sobre as tábuas, elaborado centro com arquivolta e duas volutas amplas, formando como que um grande escudo. No alto, um dossel com talha. Estes três retábulos foram dourados e mais tarde repintados com purpurina e verniz.

A igreja é harmoniosa, com tribunas de grades de tábuas recortadas, portas trabalhadas e divisões da nave com balaustrada de jacarandá, torneada e entalhada.

Os altares dessa igreja são, provavelmente, do último quartel do século XVIII e, ao que parece, o da capela-mor é o mais antigo, com maior contingente barroco (ETZEL, 1974, p. 233).

Há um detalhe que se tornou uma particularidade das igrejas trabalhadas no estilo barroco em todas as regiões do Brasil. Enquanto as igrejas espanholas e portuguesas, na decoração de seus interiores, optaram por arabescos, ornatos, rendas, babados e desenhos curvilíneos assimétricos, os ornamentos das igrejas brasileiras apresentam-se mediante figuras de plantas, animais e motivos indígenas como penas, trançados e tramas; talvez pela proximidade ou pela intenção de atrair as comunidades indígenas que eram muito maiores no século XVIII.

A cidade de Salvador, na Bahia, foi a mais importante da época colonial, e existe um adágio popular que diz: “na Bahia tem mais igrejas que os dias do ano”. A maior parte delas eram cópias adaptadas de modelos portugueses nas típicas fachadas com duas torres, como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, e Bom Jesus do Monte em Braga, Portugal.

Em contraponto, em Minas Gerais, no final do século XVIII, quando a riqueza do ouro trouxe prosperidade para a região, desenvolveu-se um núcleo do barroco tardio riquíssimo não só pelo valor agregado pelo ouro, mas pelo requinte da arquitetura ali desenvolvida. A Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, é incomparável, possui um traçado curvilíneo ablongado; as paredes externas ora são côncavas ora são convexas; as torres são embutidas no

corpo da igreja que lembra, segundo os guias turísticos locais, uma caravela de cabeça para baixo, em um capricho de Aleijadinho que não esqueceu nem mesmo dos canhões nas janelas.

Em Mato Grosso, não houve tempo, na era do ouro, de desenvolver as artes da arquitetura ou da decoração, tais quais as desenvolvidas nas terras mineiras. As características de mineração e mesmo de urbanização não permitiam uma estabilidade social em trono da reaplicação da arrecadação local. As preocupações com a própria sobrevivência geravam, na população local, receio dos rigores do clima e dos caminhos fluviais, repletos de perigos em embarcações precárias. Isso tudo não permitia a abstração requerida pela arte e uma disposição emocional em aplicar recursos naquilo que não era imediato e concreto.

Nessa situação, a religião era um apego de devoções pessoais, e santos, santas e anjos eram domésticos. O altar era sem requinte, apenas uma cômoda ou prateleira onde se acendiam as velas. Era um barroco adaptado, não decorativo, mas um barroco atitude, no qual a religiosidade era adaptada à pobreza.

A descoberta de ouro no Sul do Brasil, mais especificamente em Paranaguá, no final do século XVII, era de pequena quantidade, nada comparável ao que aconteceria em Minas Gerais no século seguinte, mas foi o suficiente para fundar a cidade de Paranaguá e deixar ali uma comunidade dedicada à pesca.

A existência de obras barrocas no Sul do Brasil é negada a cada passo pelos conhecedores de nossas tradições culturais. E, realmente, não há motivos maiores para se esperar encontrar remanescentes barrocos em terras que, nos séculos XVII e XVIII, foram quase despovoadas, sem os atrativos do açúcar, do ouro e do diamante. Ausente o progresso, faltavam o dinheiro e o alento, promotores das grandes realizações artísticas.

Porém, para completar o estudo dos resíduos barrocos do território brasileiro, impunha-se uma observação direta, pois já nos acostumamos a encontrar imagens e mesmo construções barrocas onde menos esperávamos e onde também se acreditavam inexistentes.

Nosso roteiro levou-nos às cidades da costa sul, partindo de Paranaguá; depois, passando por Guaratuba, São Francisco do Sul, Itajaí, Florianópolis, Enseada do Brito e Laguna, até o extremo sul, a cidade de Rio Grande. Na zona fluvial percorremos Viamão e, rio Jacuí acima, Triunfo, na foz do rio Taquari, Santo Amaro e, por fim, Rio Pardo, todas na margem esquerda do grande rio gaúcho.

Colhemos abundante documentação fotográfica, “sentimos” as localidades, englobamos em nossa vivência uma anterior visita às missões de Santo Ângelo, inteiramo-nos da história dos três grandes Estados meridionais e assim pudemos compreender o porquê dos raros remanescentes barrocos do

Sul, presentes, belos, embora modestos, em plena harmonia com a história do Brasil-colônia.

Lá estão as igrejas pequenas, como as seculares de São Benedito, em Paranaguá, e a pequena Matriz de Guaratuba; as grandiosas igrejas de Viamão e Santo Amaro; a antiga Matriz de Rio Grande; a talha dos retábulos da Igreja de Santo Antônio de Lisboa, em Florianópolis e os resíduos barrocos de mistura com o neoclassicismo, das matrizes de laguna e Rio Pardo. Igrejas comprovadamente antigas, como a de São Pedro, em Rio Grande, de 1755, com altares estranhos; um deles barroco, os outros neoclássicos, sem um estilo definido. Outras, completamente alteradas na sua feição exterior e sobretudo na interior, com acentuada mistura de estilos e até figuras antropomorfas de sabor missionário.

Tudo irregular, entrelaçado, residual e deformado. Sem ser um característico, é antes uma constante que, a princípio, desnor-teia o pesquisador, tendendo a levá-lo a também afirmar que no Sul não existe barroco (ETZEL, 1974, p.239-240).

Foi na província de São Paulo onde primeiramente encontrou-se o ouro de aluvião. Até aquela época, na primeira metade do século XVII, o ouro ainda não tinha sido encontrado em outro lugar. O achado foi exageradamente comemorado, atraindo multidões de aventureiros, porém os veios auríferos eram de pequena quantidade, o que causou desilusão entre os garimpeiros que voltaram aos seus antigos lugares e costumes. As tentativas de se extrair ouro do litoral durou o suficiente para fundar-se cidades. Foi o caso de Paranaguá. Entretanto, o que se seguiu foi um forte comércio de pesca, e a caça à baleia tornou aquela região uma das mais fortes províncias no fornecimento do óleo e outros produtos derivados da pesca ao cetáceo. Com a exploração da pesca, tanto as regiões paranaenses que ainda pertenciam à capitania de São Paulo quanto as regiões da província de Santa Catarina passaram a ser habitadas com outros interesses, além da febre do ouro. Esses movimentos comerciais levaram à formação de pequenos agrupamentos litorâneos e conseqüentemente à construção de capelas que abriram espaço para o estabelecimento do artesanato das artes sacras.

Mas com a colheita de conhecimentos e o sedimentar das idéias, vai-se clareando aos poucos o panorama colonial, permitindo a inclusão do Sul no conjunto do Barroco no Brasil. É uma modesta contribuição que assume grande valor pelas vicissitudes de uma colonização eivada de dificuldades, pastagens cobiçadas por castelhanos, jesuítas e portugueses, e que estes últimos conseguiram incorporar definitivamente ao território brasileiro.

Num solo árido de riquezas minerais, palco de lutas guerreiras e da agressão de ferozes piratas marítimos, Portugal implantou sua presença, com marchas e contra-marchas, conquistas, derrotas e reconquistas. Seria de esperar confusão de estilos artísticos, improvisações e escassez. Destruía-se na conquista, arrasava-se na reconquista. As lutas obrigavam a mudanças de sedes de governo que traziam a ruína de uns e o progresso de outros. Neste vai e vem, refluxo das lutas de Portugal e Espanha, entre si e com outros povos da Europa, o Sul viveu trezentos anos de ansiedades e instabilidade.

Quase nada havia que atraísse os colonos e os fizesse ancorar com ânimo estóico ao seu pedaço de terra que não tinha nem ouro nem diamantes, ao contrário do que ocorria no Brasil Central na mesma época. As vacarias eram imensas, e por toda parte a terra era boa. Pela força de injunções guerreiras, os povos se deslocavam com facilidade, vivendo e construindo onde necessário fosse. A vida nômade, por profissão de pastores ou por força da guerra, foi o característico do sul no Brasil-colônia, e este viver não favoreceu fixações que trouxessem comunidades estáveis, com suas igrejas e construções do estilo da época, o barroco (ETZEL, 1974, p.239-240).

O Barroco como estilo dominou durante três séculos em nossas terras, devido ao fato de ser suscetível à formação de cada sociedade, forma de governo e até mesmo aos níveis de devoção religiosa de cada país. Quanto ao início do Barroco, suas linhas mais intensas impregnaram países como Itália, Alemanha e Espanha. Chegou com outra intensidade em França e Portugal. A riqueza angariada no Brasil fez com que o reino buscasse, no século XVIII, por várias circunstâncias históricas, um Barroco já próximo do Rococó, que marcadamente se baseia em referenciais fortes como volutas, vorteios, assimetrias, retábulos e dourificação. Esse Barroco tardio veio para a colônia brasileira e se estabeleceu em todo o território nacional, especialmente na região das Minas Gerais.

O Barroco brasileiro teve sua expressão no Brasil Colonial e sua configuração histórica abrange o período de 1600 a 1900. Não que tais datas sejam estanques, mas sua época dourada abrangeu cerca de 300 anos.

Durante mais de um século, o Barroco ficou esquecido, só retornando à sua real importância no século XX, não só no Brasil, mas em todo o mundo – o Barroco teve seu reconhecimento como arte um século ou mais após sua decadência.

Como em todo o mundo, o Barroco, agora despido de suas expressões religiosas, assenta-se como grande arte e objeto de profundos estudos nas mais memoráveis academias. No Brasil, a maioria dos estudos tem se atido às cidades históricas, aos feitos de Aleijadinho, bem como aos estudos portugueses do Barroco em algumas capitais – como Salvador, Recife e Rio de Janeiro.

Mas a influência do Barroco foi também como escola e como um meio educacional vastíssimo; ora como conduta, ora como instrução, sempre presente na adoração religiosa católica. Nessa perspectiva, podemos tentar responder às perguntas: o que foi o Barroco?

Como ele se apresenta como arte? Na realidade, essa arte é o resultado de três séculos de atividades construtivas: arquitetônica, escultural, pictórica e outras com inúmeras abrangências menores ou iguais a estas. Sua principal característica era captar e devolver ao povo a sua emoção; era captar a devoção e emprestar a metáfora que leva o observador à visão da eternidade criada pela arte. O luxo tem a função de representar a perfeição em lugar do inacabado e do improvisado. O esmero nos materiais, como mármore, ouro, prata, pedrarias, metais e tecidos esvoaçantes, tem a função de transmitir a glória de Deus; e esses materiais tendem a ser comparados com os símbolos da eternidade, onde tudo é perfeito, precioso e espiritual. Em contrapartida, esse mesmo Barroco interage com seus fiéis cujos recursos são parcos e o ouro é substituído pelo douramento e a pedra sabão é pintada imitando o mármore na própria representação escultórica. As faces e gestuais exaltam as dores, as mesmas que perpassam a existência dos fiéis. Tudo isso é Barroco: tanto a expressão da riqueza quanto a expressão da humildade paupérrima. Elas estão ali para tocar no sentimento que se quer despertar.

Bernini, o grande escultor de Roma, se esmerou no realismo fantástico da escultura de Santa Tereza D'Ávila.

Exemplos típicos de ilusionismo são a Sta. Tereza, de Bernini, o teto de Santo Inácio, em Roma, de Pozzo, e o altar de São Jorge, de Egid Quirin Asam, na igreja do mosteiro de Weltenburg. Nenhuma dessas obras descreve situações e eventos que pudessem ser vistos com os olhos naturais; entretanto, elas projetam brilhantemente, em termos visuais, o que poderia ter sido visto pelos olhos da imaginação. Parecem ser tão convincentes que “quase poderiam estar ali” (KITSON, 1979, p.15-16).

No auge do Barroco brasileiro, no final do século XVII, as riquezas oriundas do comércio de açúcar e da mineração produziram um Barroco rico e detalhadamente adornado, como em nenhuma outra colônia. Nas capitais europeias, anteriormente as igrejas nasciam com projetos ousados, nos quais a simetria do Barroco estava presente, assim como os ornatos, as talhas esculturais, as volutas, as cornijas, os camarins, as janelas e portas. Ainda os retábulos, com seus altares em forma de bolo ou de taça e as colunas, além de todo o floral talhado e recortado. Nas formas antropomórficas e zoomórficas, há anjos, pelicanos e grifos em uma hoste de exultação que compõe, segundo os artistas, as miríades do céu.

Mas nem todo o barroco brasileiro é portentoso assim. Em determinadas regiões, não foi possível esse investimento nos artifícios da fé católica. Determinadas igrejas, como a Santa Efigênia em Ouro Preto ou a igreja dos escravos, inacabada, em Sabará, a Igreja do Rosário, são reminiscências daquilo que uma comunidade pobre tentou fazer dentro de um estilo. Nem sempre faltou material, mas a mão de obra artística era caríssima e só as irmandades reunidas poderiam dar cabo de um projeto vultoso. Nesse sentido, o Barroco foi uma forma de arte fortemente ligada a uma sociedade e a manifestação rica, pobre ou escrava transparecia em sua expressão como arte, tanto no plano social como no plano econômico. O Barroco brasileiro é uma escola que demonstra por quem e de que maneira essa arte foi utilizada para ilustrar sua fé.

Se se retroceder ao século XV, depara-se com a Europa saindo das referências medievais e surgindo em lugar delas a Renascença; o comércio toma novos rumos; a expansão marítima torna-se um elo com terras distantes e exóticas; as riquezas provenientes das colônias geraram ambições políticas. Os reis monopolizaram o poder, agora absoluto, indiscutível e divino, e o Papa, que já tinha grande poder, se une aos reis absolutistas, que ampliam seu domínio tanto nas coisas da terra como na condução da “vontade divina”.

Esse pano de fundo abria as portas para uma manifestação subjetiva de poder, e foi o Barroco, assim como poderia ser qualquer outra forma de manifestação artística, moldado para o propósito que dele se fez como chave mestra do pensamento cultural da época.

Como se o conhecimento retórico e imagético não bastasse, para “conduzir” o povo à verdade estabeleceu-se o cerceamento imposto e violento da Santa Inquisição. Em linhas gerais, historicamente, em solo brasileiro, nunca houve suplício ou fogueira em nome da Igreja. Mas a sombra do que ocorria na Europa trazia temor por parte dos colonizadores, a fim de exigir obediência aos dogmas papais e fidelidade à Coroa portuguesa. Foi durante esse tempo de pressão, incertezas, fortuna e pobreza que o Barroco se desenrolou e atingiu sua melhor fase no Brasil. Todo o escopo religioso rejeitado pelos reformadores da Igreja – por exemplo, a santidade e veneração a Maria; a suposta interferência dos santos e a sua veneração – foi exaltado do lado católico. Surgiu o dogma da Imaculada Conceição de Maria, a valorização do sacrifício dos mártires e heróis da Igreja, com o consentimento de que suas imagens fossem representadas pela arte da escultura, pintura e talhas.

... A Sagrada escritura como que põe diante de nossos olhos a grande mãe de Deus como estreitamente unida com seu Divino Filho, e sempre participando de sua morte. Por isto dificilmente parece possível supor que aquela que concebeu e gerou a Cristo, que nutriu com seu próprio leite, que o segurou em seus braços e o apertou contra o peito, tenha sido depois da vida na terra separada dele em corpo, embora não em alma. Visto ser o nosso redentor filho de Maria, não podia – já que era o mais perfeito observador da lei divina – deixar de honrar além de seu Eterno Pai – a sua amada mãe. De fato, visto que era capaz de lhe fazer tão grande honra como guardá-la livre da corrupção do sepulcro, devemos crer que realmente assim ele o fez...

Por isso a majestosa mãe de Deus, desde toda a eternidade unida a Jesus Cristo de um modo misterioso, por “um só e o mesmo decreto” de predestinação, imaculada em sua concepção, virgem sem mácula alguma em sua maternidade, a nobre sócia do Divino Redentor que reportou a vitória sobre o pesadelo e seus auxiliares, finalmente recebeu, como suprema coroa de seus privilégios, o ficar preservada imune da corrupção do sepulcro, como seu Divino Filho antes dela tendo conquistado a morte, foi elevada em corpo e alma à celeste glória dos céus, para reinar aí como rainha à direita de seu Filho, o imortal Rei dos séculos...

Portanto, nós... Declaramos e definimos como dogma revelado por Deus que a Imaculada mãe de Deus, a sempre Virgem Maria, tendo completado o curso da vida terrena, foi levada em corpo e alma para a glória do céu (In: BETTENSON, 2001, p.319-320).

Todo o panteão dos santos passa a ter suas igrejas evocativas ou ao menos seus retábulos nos templos dedicados, em sua maioria, aos louvores a Maria. A Companhia de Jesus, fundada por Ignácio de Loyola em 1534, em suas regras de conduta chamadas *Exercícios Espirituais*, parte II, preconiza o seguinte: “estimar as relíquias, a veneração e a invocação dos santos; bem como as estações e as peregrinações piedosas, as indulgências, os jubileus, o costume de acender velas nas igrejas e outros auxílios semelhantes para a piedade e a devoção”.

Os jesuítas se engajaram de corpo e alma pela guerra contra o “mal”, levando a catequese como sua principal bandeira e estavam no primeiro navio que ancorou em terras brasileiras. Depois deles, também outras ordens religiosas se dirigiram ao Brasil e a outros países da América do Sul. Junto com os jesuítas, todas as doutrinas e ensinamentos papais, as resoluções do Concílio de Trento se instalaram nas terras do hemisfério sul. Também veio o Barroco, as grandes construções religiosas, a suntuosidade da apresentação do panteão divino e a ligação do luxo, do esmero e do belo com as questões religiosas.

O Barroco e o Brasil, paralelamente, nasceram e se encontraram para crescer juntos. Enquanto transcorria no Brasil, no século XVI, as primeiras experiências agrícolas bem sucedidas como a cana-de-açúcar, na Europa o fogo da expiação inquisitória ardia. No final desse século o

Brasil angariava interesse por parte de outras nações, que cobiçavam a fertilidade do solo da colônia portuguesa. Havia recursos para a construção de paróquias e igrejas. Nesse primeiro momento, tanto na mente de invasores quanto no pensamento dos portugueses estavam a beleza e a suntuosidade barrocas, porém não havia suficientes recursos nem mão de obra necessários para a execução de algo parecido com o que sonhavam os europeus aqui instalados, tanto leigos quanto clericais. Também o Brasil sai de uma de mera colheita de riquezas naturais e encontra-se com a cultura, com as técnicas apuradas e com o ápice da arte barroca.

A Espanha esforça-se na busca do metal precioso e encontra o ouro azteca no México e o dos incas no Peru. Era uma riqueza arrancada com violência e sangue, mas sem fluxo constante. Foi com a descoberta das minas de prata no Peru que a Espanha obteve uma exploração regular com a qual conseguiu, durante algum tempo, ter um repositário de riqueza estável. Enquanto isso Portugal, agora com hábil frota marítima, encontrava ouro em sua colônia africana – a Guiné – e as especiarias que passaria a comercializar com seus vizinhos.

Essas prosperidades comerciais provocaram uma explosão artística com as riquezas oriundas das aventuras marítimas de ambos os países. Na Espanha, renasce o fervor à arte sacra, e em Portugal, muda a arquitetura e o gosto pelas artes italianas. A Espanha vai mais longe com suas explorações peruanas, enquanto Portugal entra em um período de dificuldades comerciais com as Índias. Portugal se decepcionou com as primeiras tentativas de exploração de minérios preciosos, mas continuou e incentivou a produção agrícola dos engenhos de cana-de-açúcar. Muita riqueza se obteve dessas produções, mas a obsessão pelo ouro continuava. Tentativas no território que vai de São Paulo a Paranaguá obtiveram apenas quantidades irrisórias que não correspondiam às perspectivas da Coroa.

As incursões bandeirantes em busca de prata nunca tiveram sucesso no Brasil. A única prata obtida era contrabandeada de Buenos Aires. A coroa Portuguesa, na ânsia de encontrar metais preciosos, incentivava os súditos brasileiros a embrenhar-se na mata com o objetivo de capturar nativos para batizá-los e salvar suas almas infiéis na santíssima fé católica. Entretanto, a verdadeira ação que se requeria era o avanço sobre terras mais distantes na procura frenética pelo ouro. Recompensas, títulos e honras eram oferecidos em nome do Rei, que aguçava a caça do indígena como primeiro motivo das rudes comitivas de paulistas.

Enfim, os resultados começaram a aparecer primeiramente em Minas Gerais, depois em Goiás. Essas empreitadas bandeirantes duraram décadas e encontraram essas minas de ouro entre 1697 a 1727, durante aproximadamente trinta anos. A descoberta do ouro brasileiro , para a época, a maior jazida que o mundo já vira. A economia europeia mudou, embora a exploração brasileira – eempreendida pelo método de aluvião, que consiste na trituração da pedra, o chamado cascalho, que rodado nas bateias é retirado dela pelo escravo – fosse artesanal, demorada e limitada. Seguindo esse caminho, as jazidas nacionais duraram cerca de um século, e foi rapidamente esgotando e chegou até 1760, em seu auge, para diminuir paulatinamente até a sua decadência.

Durante o século seguinte e até o início do século XIX, o ouro continuou a ser explorado com maiores dificuldades e com constantes mudanças de local. Para complicar, o fisco português exercia enorme pressão sobre a mais ínfima produção. Portugal acostumou-se com a riqueza extrativista, não acompanhou a revolução industrial inglesa, francesa e alemã e não possuía uma receita própria de geração de riquezas. Após tratados malogrados com a Inglaterra, Portugal enviava ouro bruto aos ingleses em troca de tecidos fabricados em Londres e preferidos aos irrisórios produtos têxteis das indústrias locais. Como esse produto, muitos outros passaram a sair da crescente produção inglesa para a vaidosa sociedade lusitana. Portugal se tornou, então, mero intermediário comercial entre a riqueza da colônia e a produção industrial britânica. O ouro do Brasil, transferido para Londres, passou a financiar o já substancial parque industrial daquela nação, bem como reforçou seus cofres, fundamental para a resistência e a guerra contra os avanços de Napoleão, da França. Em contrapartida, Brasil e Portugal tornaram-se meros consumidores da produção inglesa, cujos tecidos vestiam desde o rei até o escravo nas minas. Chegou a tal ponto essa dependência que Portugal perdeu sua iniciativa industrial, pois até mesmo na extração de pedras preciosas as ferramentas manuais utilizadas eram inglesas.

Havia também, no Brasil, a produção do açúcar e do fumo e a extração de madeira, e Portugal acrescentava a essas a produção de vinho. Esses itens garantiam o bom andamento da corte e Dom João V (1706 a 1750), que usurpou a riqueza em seu auge e, devido a ela, Portugal vivenciava sua melhor fase. Junto com o reinado desse monarca, o Barroco se instalou em Portugal com toda sua presença e força e ganhou o apelido de “estilo D. João V” pouco depois de sua morte.

D. João V morre pouco antes da decadência das minerações, do terremoto que atingiu Lisboa em 1755, do recrudescimento do Marquês de Pombal (ministro de Dom José I, sucessor de D. João V), que promove a expulsão dos jesuítas em 1759 e do enfrentamento do reino contra a Inconfidência Mineira – 1789 – tudo isso concorre para a instabilidade do reino.

O Barroco europeu já estava em seus estertores no final do século XVIII, mas no Brasil ainda avançaria por mais de meio século. Manuel Francisco Lisboa – o Aleijadinho – trabalhou até 1814 nas obras da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O Barroco continuava a fazer história e escola no Brasil. É certo, porém, que o ambiente colonial favorecia a produção artística. José Antonio Maravall (1997, p.322) menciona a doutrina do Barroco do “desengano”.

Todos os grandes protagonistas de Shakespeare – como criações de uma antropologia barroca – são seres em constitutiva solidão, enclausurados em si mesmos, apenas taticamente relacionados com os demais: “para cada um deles seu eu é uma cidadela ou uma prisão”, já disse. Algo semelhante pode ser observado em relação às criaturas de nossa literatura define sua dupla condição de hermetismo e autonomia, sublimando, nesses aspectos a experiência do homem: “rey de mí mismo, habito solo conmigo”.

O Barroco brasileiro era totalmente dependente de Portugal e um amálgama das pretensões político-religiosas e sociais em um solo sem cidadania, pois era um solo colonial. A visão das igrejas e o compromisso dos fiéis criavam um ambiente em que o indivíduo pertencia a uma comunidade, era aceito por seus iguais e nutria uma esperança vindoura de felicidade e paz. Nos séculos seguintes, o Barroco passa por vários julgamentos; o crítico de arte italiano Milizia escreveu, em 1797: “O Barroco é a última palavra em bizzarria, é o ridículo levado ao extremo” (*apud* KITSON, 1979, p.10).

Na mesma época, os acadêmicos alemães aceitavam o Barroco como arte consolidada. Todavia, as causas da decadência do Barroco Europeu ocorreram concomitantemente ao enfraquecimento do poder papal, à quebra da hegemonia absolutista e aos novos ideais iluministas que perspassaram o século XVIII, trazendo ares de liberdade de pensamento que não mais coadunavam com os ideais dogmáticos e cerceadores do pensamento religioso.

No Brasil, o Barroco, como já foi citado, irá mais adiante. As construções interioranas foram concentradas principalmente nas zonas de mineração em Minas Gerais, e também em Goiás.

E a maior parte das igrejas foi levantada na segunda metade do século XVIII. As igrejas mais antigas, que datam do século XVII, são as promovidas por ordens religiosas de irmandades organizadas para suas próprias devoções, o que ocorria segundo os descendentes dessas irmandades, tanto em Sabará quanto em Ouro Preto. Essas igrejas levavam mais tempo para serem construídas e suas datas de inauguração não correspondem com a fundação, parecendo que são da última fase do Barroco, quando na realidade são de épocas anteriores.

O Barroco como estilo decorativo interno das igrejas tem como ponto alto o acabamento; na realidade, esse fator é o de maior importância. A estatutária dos santos e santas, seus anjos e todo o rouparamento e detalhamento levavam 10, 20 ou 30 anos em sua confecção. No Brasil, esse trabalho acarretou o término da maioria das igrejas para o século XVIII.

É interessante notar que no Brasil a decadência econômica da colônia coincide com o dispendioso gasto no acabamento das igrejas. O que esse fato revela é que a colônia nunca foi fiel no pagamento de seus tributos; havia muito ouro guardado. As minas também não fecharam da noite para o dia; pouco, mas continuamente, iam aparecendo alguns gramas de ouro. Quando a pressão do fisco aumentava, a atividade não diminuía, mas diminuía os trabalhadores mais humildes e mais fracos, criando uma leva de pessoas inúteis para o trabalho nas ruas. Para o povo em geral, trabalhadores tarefeiros e pequenos comerciantes, houve uma queda de ganho causada pela ausência de produção mineira. Mas a riqueza na mão dos proprietários de casarios militares, profissionais liberais, contadores e compradores de ouro continuava farta e foi essa riqueza que embasou os fundos para a construção das igrejas. É do conhecimento popular que a metade do ouro que deveria seguir para o reino ficou no Brasil, e esse metal desviado dos impostos teve um destino “espiritual” para garantir a esperança vindoura de felicidade. Esse espírito eufórico religioso já não existia mais em Portugal. Foi nessa extensão a mais do Barroco Brasileiro, na segunda metade do século XVIII, com o ouro nas mãos da sociedade dominante na colônia que Francisco Manuel Lisboa, o Aleijadinho, e o mestre Ataíde, bem como dezenas de outros artistas, tiveram acesso livre a essa riqueza que bancou os recursos necessários para realizar o rico Barroco brasileiro. Os centros de mineração, tanto de Minas Gerais quanto de Goiás, perderam a sua importância político-social quando da vinda de D. João com a família real, com sua instalação e a da corte no Rio de Janeiro, em 1808. A atração que a corte exerceu sobre as famílias abastadas inflou o Rio de Janeiro em população; o império estava sob solo brasileiro. Estabelece-se, daí em diante, nos centros de mineração, a decadência social e econômica. O Barroco não

representava mais os símbolos do poder europeu religioso e político; envelheceu de um dia para outro; o que representou o terremoto em Lisboa representava a presença da família real deslocada do centro nervoso do país – Vila Rica.

A família real já não vivia o clima Barroco em Lisboa reconstruída. O Neoclássico e o Rococó da corte francesa e inglesa traziam ares de novos tempos; já havia se passado quase um século do império do Barroco na Europa. Chega ao Brasil o Neoclássico como que para serenar o frenético ciclo do ouro e o século XIX acolhe esse novo estilo que não mais queria representar a riqueza, mas um retorno àquilo que tem conteúdo em si só; em que a estrutura matemática tem mais importância que a beleza. O Barroco passou a ser recusado e abandonado como mau gosto, estilo ultrapassado, feio. Esses adjetivos passaram a fazer parte do dia-dia dos brasileiros. O estilo foi pouco a pouco se diluindo e desaparecendo das novas paisagens urbanas. Também o estilo foi saindo de seu reinado absoluto; das igrejas do absolutismo, dos governantes da economia. E durante gerações, aquele “estilo antigo” não passava de mau gosto das gerações passadas. Grande parte dos legados barrocos no Brasil caiu em ruínas enquanto outra parte foi pensadamente destruída, como sinônimo de velharia.

As representações do Barroco que resistiram ao século XIX o fizeram por estarem preservadas, mesmo que precariamente, por comunidades religiosas do interior dos estados. No entanto, estas ficaram sem recursos após o despovoamento dessas cidades e muita coisa resistiu somente pela qualidade do material da qual foi feita. Por outro lado, na região litorânea do país existem monumentos que foram caprichosamente conservados por suas ordens religiosas.

No século XXI, já não existem as mágoas e julgamentos de valores sobre a moralidade ou imoralidade do objeto de arte. Essa geração, mais fria em suas preferências religiosas, pode olhar o fazer artístico pela sua qualidade estética atemporal e sem vínculos de fé.

Em algumas igrejas mineiras e paulistas, por meio dos documentos conservados pelas irmandades foi possível refazer suas histórias passo a passo, com todos os detalhes do planejamento de suas construções. As atas, recibos, relatórios e notas da época arquivados dão a sequência das realizações que abrangeram muitas décadas de construção.

Com esses arquivos, constata-se, por exemplo, que enquanto desaparecia o Barroco Europeu, a devoção brasileira continuava sua rotina gradativa de trabalho. Isso durou pelo menos duas décadas do século XIX. Foi nesse período que teve início a referência à moeda corrente – os “réis” –, pois até então os pagamentos eram feitos em gramas de ouro em pó, conforme relato:

“Resumo de termos que se fizeram de 1761 a 1848 (construção da fachada da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará)
14 de Julho de 1765 – a Ordem, à vista de ajuste prévio, paga a Manuel Luiz Perdigão a quantia de 252 oitavas de ouro, correspondentes ao transporte de pedra de caeté. O mestre Tiago Moreira encomendara a Manuel Luiz Perdigão 64 carradas de pedra à razão de 4 oitavas de ouro cada uma” (In: PASSOS, 1940, p.27).

Desde o início do século XVIII a insatisfação contra o reino era notória por conta da cobrança do “quinto”. Várias revoltas tinham em sua origem essa insatisfação, como também as queixas e acusações constantes a partir do escasseamento do ouro. A Guerra dos Emboabas, em 1708, foi uma revolta dos senhores de minas de ouro, alguns portugueses e outros forasteiros contra a presença dos paulistas em Minas Gerais. Ela acabou com o assassinato, em uma emboscada, contra os paulistas, em uma clareira chamada “Campo da Traição”. O resultado desse conflito foi a separação entre o estado de São Paulo e o estado das Minas Gerais.

Em 1720, o mineiro Pascoal da Silva Guimarães liderou uma revolta contra o pagamento do “quinto”. A Coroa portuguesa proíbe a circulação do ouro em pó, tanto em Vila Rica, em Sabará, quanto em todos os municípios mineiros, criando as Casas de Fundição. Todo o ouro teria que ser transformado em lingotes e o “quinto” – que eram os 20% a serem pagos ao rei – era subtraído no ato da fundição. Essa revolta foi rechaçada pelos dragões, soldados da corte fortemente armados para a proteção da propriedade da Coroa.

No final do século XVIII, mais precisamente em 1789, aconteceu a Conjuração Mineira, ou Inconfidência Mineira, que terminou com a morte de Joaquim da Silva Xavier – “O Tiradentes”. Ainda nesse mesmo ano, a Irmandade da Ordem Terceira do Carmo, de Vila Rica, se organiza para contratar Aleijadinho para decorar o interior da igreja do Carmo de Vila Rica, o panteão do Barroco Brasileiro.

Na mesma época, na Europa, eclodiu a revolução Francesa, depois da qual o mundo ocidental não seria mais o mesmo.

3.2. SÉCULO XVIII

O Brasil entra no século XVIII consciente de que a bajulação do reino de Portugal, na época áurea da mineração, havia acabado. Em seu lugar havia agora uma declarada possessividade violenta contra todas as iniciativas da colônia em independe-se da metrópole. Todas essas iniciativas foram rechaçadas e as divisões políticas entre as províncias ininteressavam à Coroa, porque as enfraqueciam. A esse respeito, Lourival Gomes Machado (1991, p.125) afirma:

Trata-se de um índice seguro, que nos aponta a vivacidade e o caráter “político” do processo de atrito e, em evolução natural, acabará tal elemento por tornar-se senão causa, ao menos estímulo dos conflitos em suas formas brancas. Aliás, não devemos contar apenas com esse sintoma e, à sua custa diagnosticar o que já passou. A evolução urbana, que acabou por soldar um ao outro os núcleos primitivos (por sua vez alimentados pelos arraiais dos primeiros anos de exploração mineira), incumbiu-se de, ao mesmo tempo, registrar e conservar a velha contenda: os edifícios do governo reinol estabeleceram-se no espigão “neutro” que medeia entre Antonio Dias e Ouro Preto, e a diferença entre os dois povoados perpetuou-se na administração eclesiástica e na civil que, ainda hoje, os consideram freguesias e distritos diversos.

Os paulistas tentaram reagir ao fato de ser apenas um entreposto entre as minas de Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais e as capitanias da orla marítima. A suprema humilhação foi quando o reino, além de desmembrar a capitania de São Paulo da região que mais enviou ouro para a metrópole, também anexou a própria capitania paulista à capitania do Rio de Janeiro (1748-1765).

Esse tratamento de Portugal a São Paulo perdurou por todo o século XVIII com raros afortunados, pois a maioria da população vivia à custa de iniciativas de trabalho bem diferente da ilusão do dinheiro mágico que fazia fortunas da noite para o dia. Não havia espaço na vida paulista para fantasias com descobertas de tesouros, vênios preciosos à flor da terra. Não havia os “festejos eucarísticos barrocos”, nos quais a Igreja passava “abençoando” escravos e senhores como fazia em Vila Rica e arredores.

Em São Paulo, as irmandades calculavam bem seus gastos e de modo previdente investiram nas construções religiosas barrocas, sem, evidentemente, as luxuosas decorações internas das igrejas mineiras. Durante todo o século XVIII através do meio religioso, minerou-se ouro na capitania de São Paulo; oficialmente, só há o registro de menos de 100 quilos, somando o produto das minas que vão desde a Serra da Mantiqueira até Paranaguá.

Apesar da situação de pobreza, na província paulista foram construídas igrejas que, dentro do contexto de poucos recursos, iam surgindo em várias províncias da capitania. A maior parte desse acervo barroco já não existe mais devido a dois fatores principais: primeiramente pela falta de recursos – que determinou o uso de processos construtivos precários, como a taipa de pilão ou construções a partir de tijolos de adobe (ambos os processos são de pouca resistência climática, o que ocasionou ruínas com apenas algumas décadas de existência); segundo, o progresso urbano obrigou o alargamento de vielas estreitas incompatíveis com o progresso do século XX, o que ocasionou a demolição de dezenas de pequenas igrejas barrocas que desapareceram da memória popular. O autor do livro *O Barroco no Brasil – Psicologia – Remanescentes*, Etzel (1906, p.139) faz o seguinte comentário sobre o bandeirante Fernão Pais de Barros, no final do século XVIII: “Entre jóias e prataria, nosso paulista do século XVIII acumulou sua economia à custa, principalmente, do pouco ouro minerado. A prova dessa afirmativa está nos mesmos Inventários, após a descoberta de Cataguases”.

E acerca do capitão Domingos Gonçalves Cândido (ETZEL, 1906, p. 139), assim escreve:

[...] Em 1709 segundo se lê no testamento do capitão português morador em Guaratinguetá (seguramente um banqueiro e negociante como o padre Pompeo, financiador dos aventureiros que iam tentar fortuna nas minas de Cataguases), arrolam-se dívidas em ouro, com 47 devedores, num total de 5845 oitavas (20.845g) sem contar as dívidas em mil réis. Tratava-se, sem dúvida, de um comerciante que atuava na retaguarda das minas.

Por conseguinte, na capitania de São Paulo a escassez do século XVII dá lugar a um forte comércio no século XVIII, mas esse fato não reforça o aparecimento de grandes igrejas barrocas. Para o paulista da época, bastava uma pequena igreja ou uma capela para a sua adoração. O luxo, até aqui, não era marca dessas construções, as quais eram marcadamente barrocas pelo estilo arquitetônico típico e não pelo fausto interior.

Na região da capitania paulista, a riqueza era para poucos e, por isso, não havia recursos suficientes para novos templos barrocos. Porém, a partir do século XVIII predominaram as ordens religiosas e as irmandades terceiras, que congregavam muitas vezes homens de posses e igrejas que, ricamente trabalhadas como as comunidades mineiras e goianas, eram confraternizadas com as elites das cidades. Pela mesma via acontecia de comunidades pobres realizarem o ajuntamento de suas economias e lançarem a pedra fundamental e continuarem o trabalho por décadas, até a sua conclusão. O objetivo final era fazer o trabalho litúrgico, trazer o consolo em vida e ter descanso no solo sagrado por ocasião da morte.

Por tudo isso, o barroco paulista é especial e fruto de um esforço local. Dá um estilo peculiar na simplicidade de retábulos, na sobriedade da sua decoração. A análise do contraste entre o barroco mineiro e o paulista daria um trabalho à parte e requeriria conhecimento técnico aprofundado a respeito de cada iniciativa.

Quanto ao barroco da capital de São Paulo, este só teve início a partir da segunda metade do século XVIII. Essas datas não são precisas, porque nem sempre são gravadas na data exata do acontecimento. Entretanto, profissionais conhecedores de estilos arquitetônicos as determinam pelo estilo das esculturas, pelas ferramentas utilizadas e pelo material entalhado (madeira, pedra, fundição etc.).

As igrejas da capital são atribuídas ao chamado 4º. Barroco, ou ainda ao “Barroco Moderno”, que representava uma época em que, nessa região, não havia mestres entalhadores na pedra ou madeira.

O que ocorria era a feitura de volutas, caracóis, adornos e altares com os recursos existentes. O objetivo era executar um retábulo da melhor maneira possível, onde seriam colocadas as peças com simplificação máxima. Nem sempre os santos tinham corpo talhado, mas sim a cabeça e as mãos montados sobre uma armação de madeira, vestidos com tecidos e era este era que estruturava o corpo. Germain Bazin (1971, p.50) registra:

A partir de mais ou menos 1740, realiza-se a assimilação do barroco pelos artistas brasileiros, como prova o tema da Madona. A imagem da *Virgem do Rosário*, que é venerada no altar-mor da aldeia do Embu, está ainda de acordo com o tipo de atitude frontal tradicional. Ela nos oferece um ponto de referência datado: a capela-mor foi refeita em 1735. Mas logo, imitando com mais felicidade os modelos portugueses, os santeiros brasileiros lhes

reproduziram o estilo. A linda Imaculada Conceição da igreja de São Benedito, em Itú (São Paulo), tão próxima da delicada Virgem do mesmo tema – esta seguramente vinda do Reino – conservada nos terceiros Franciscanos de São Paulo.

Também as figuras de anjos em grande número possuem somente a cabeça e um par de asas, sem anunciar nenhuma criatividade artística nessas peças, mas sim uma repetição por cópias mais acessíveis na execução por entalhadores, em processo mecânico, pouco exigindo de sua criatividade. Essas peças, nas igrejas paulistas, aglomeravam-se no retábulo. O restante foi confeccionado em épocas diferentes, retirando a harmonia do conjunto.

Elementos considerados comuns às igrejas da capital são os chamados fitomórficos, ou seja, a imitação de flores, frutos e folhas no entalhe da madeira, encontrados não somente nos altares, mas também na decoração interna dos rodapés e contorno dos altares. Dalton Sala (2002, p.77) assim descreve a capela de Santo Antonio, em um sítio próximo à capital de São Paulo:

A decoração é singela, exceto pela pretensão exuberante do altar-mor, muito grande para o espaço que ocupa. Em cima, pintou-se a forração com figuras simbólicas entrelaçadas: uma cruz, um ramo, um lírio; à volta surgem as decorações.

São motivos amplamente utilizados nas possessões espanholas da América do Sul, inclusive nas igrejas da Companhia. O forro da nave revela uma pintura na qual se destaca uma consagrada, um grupo de oito personagens, dos quais dois estão ajoelhados; comparecem à cena também alguns animais e tudo centra-se na figura paramentada eclesiasticamente: Santo Antonio apresenta um casal ajoelhado a Cristo e os Evangelistas. A composição acontece dentro de um medalhão formado por uma faixa floral que se desdobra em quatro arcos conectados simetricamente pelas extremidades; o resto do forro é ocupado por motivos ornamentais nos quais se destacam o azul e o vermelho; o espaço é limitado na junção do taboado com a parede por frisos de madeira pintados e entalhados.

O que sobrou do grande estilo barroco da segunda metade do século XVIII são as igrejas protegidas por ordens religiosas: duas ordens Terceiras, a de São Francisco da Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco das Penitências. Muitas igrejas católicas da época foram demolidas, algumas reconstruídas, outras não. Esse movimento durou cerca de um século, até sua estabilização, por volta dos anos 1970, no século XX. Entre as igrejas que passaram por reforma estão: Igreja Rasé, Igreja da Misericórdia, São Pedro dos Clérigos, Nossa Senhora dos Remédios, Mosteiro de São Bento, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Coração de Maria (onde existem altares feitos pelos jesuítas) e Igreja da Boa Morte. O que se encontra atualmente nessas igrejas, apesar do trabalho de reforma, é o que

restou conservado pelo zelo dos fiéis que procuraram manter ao máximo os antigos trabalhos barrocos não danificados pelo tempo. Graças às Irmandades das Ordens é que a maioria das igrejas de São Paulo chegou até a atualidade. No Museu de Arte Sacra encontram-se peças das igrejas que foram demolidas.

Ainda há belíssimos trabalhos desse Barroco tardio em todo o Vale do Paraíba, em cidades como Cunha, Guaratinguetá, Tremembé, Taubaté e Jacareí. Algumas dessas cidades possuem acervos típicos do século XVII, com simplicidade nas talhas e douramentos, mas com o capricho próprio das irmandades, com modestos recursos.

Já Goiás, no século XVIII, ficou rodeada por outros três centros econômicos da época: São Paulo, Mato Grosso e Minas Gerais. São Paulo, longe e pobre, de onde vinham os trabalhadores em maior número; Cuiabá era o centro minerador, para onde ninguém queria ir porque a distância dobrava a quem conseguia chegar até Goiás. Aos frustrados com essa distância havia a opção de ir mais ao norte do Mato Grosso, porém era uma aventura de extremo risco, pela violência dos índios paiaguás e pela insalubridade das terras cuiabanas. Para o leste, havia Minas Gerais e o litoral. O ouro descoberto em Goiás era de aluvião (lavagem de cascalho), mas de duração de veios muito mais breves que os de Minas Gerais, sendo de aproximadamente 80 anos (de 1740 a 1822).

A mineração decadente continuou, mas o ouro não acabou de repente. Escasseava e obrigava os mineradores a mudar suas lavras. Esse migramento continuou até chegarem às empresas mineradoras, já no século XIX, que lá continuam com suas instalações até hoje, completando 250 anos de mineração sem esgotar as jazidas profundas.

Durante os 60 anos da corrida do ouro em direção a Goiás, homens de todas as partes da colônia estiveram lá trabalhando. Em sua maioria, eram os que, por vários motivos, não conseguiram o ouro que pretendiam extrair da terra; não eram pessoas com instrução formal ou com algum ofício que as qualificassem como profissionais; eram levas de aventureiros em busca de fortuna e eram esses homens que garantiram a formação de pequenos povoados com o início de um comércio de sobrevivência básica. Assim que a Coroa portuguesa tinha notícia dos primeiros extratos de ouro já consolidados como quantia substancial medida em arrobas, destinava autoridades do fisco para o controle das minerações. Juntamente com os

funcionários da metrópole (que chegavam a centenas) vinham os primeiros interesses por cultura, ainda que precários.

Os padres estavam desde o início nas minerações para oferecer os sacramentos e impetrar a extrema unção aos muitos mortos pelas precárias condições de vida. Possivelmente a soma do crescimento populacional, o desejo português de expressar sua religiosidade e a necessidade de um lugar adequado para realizar os ritos sagrados – do nascimento até o funeral – levaram a Goiás a necessidade da construção das igrejas. E os artistas e artesãos mais jovens, e por isso menos hábeis, iam também como aventureiros em busca de trabalho, sob orientação de um clero que enfrentava a hostilidade das novas terras.

Em Goiás, a maioria das igrejas construídas no século XVIII são hoje ruínas ou desapareceram completamente. Outras sofreram reformas que modificaram sua forma original, deformando a arquitetura básica de sua construção. Entre elas estão, em Paracatu, a Igreja do Rosário dos Pretos e em Goiás a Igreja de Santa Bárbara. Mas houve, também, as igrejas, em minoria, que foram praticamente conservadas, com poquíssimas alterações, como a Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Pirenópolis, e as igrejas da Abadia e da Boa Morte, em Vila Boa de Goiás. No interior destas encontram-se várias peças metálicas e imagens barrocas em igrejas de construção precariamente modernas. Por fim, existem altares feitos com tábuas simples, apenas pintados de uma só cor, sem enfeites. Quanto ao estilo arquitetônico não são detalhadas, pois são igrejas pobres que reuniam seus devotos – geralmente escravos – em torno de uma adoração.

O Barroco no estado de Goiás hoje está presente nas seguintes igrejas e monumentos:

a) Em Goiás – chafariz; Igreja Matriz de Sant'Ana; Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (atual Museu de Arte Sacra); Igreja de Nossa Senhora do Carmo; Igreja de São Francisco de Paula; Igreja de Santa Bárbara; Igreja de Nossa Senhora da Abadia; Igreja do Ferreiro;

b) Em Ouro Fino – Igreja de Nossa Senhora do Pilar;

c) Em Jaraguá – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja de Nossa Senhora da Penha; Igreja de Nossa Senhora da Conceição;

d) Em Luiziana – Igreja Matriz de Santa Luzia; Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos;

e) Em Santa Cruz de Goiás – Igreja de Nossa Senhora da Conceição;

f) Em Niquelândia – Igreja Matriz de São José;

g) Em Pirenópolis – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário; Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; Igreja do Senhor do Bonfim;

h) Em Pilar de Goiás – Igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar; Igreja de Nossa Senhora das Mercês;

i) Em Paracatu – Igreja Matriz de Santo Antonio e Igreja de Nossa senhora do Rosário dos Pretos.

3.3. PADROADO, IRMANDADES E CONFRARIAS

No século XV, o direito de Padroado era considerado direito de conquistar. Para Roma, Portugal era o senhor dos mares, nação que levaria a dura missão de colonizar e catequizar os povos pagãos. Por onde passavam e se instalavam os portugueses estabeleciam o chamado “padrão”: as armas reais e a cruz da Igreja Romana.

O Brasil, já no século XVI, firmou aliança entre Roma e Portugal. Dom Manuel I, já em 1514, fez o chamado “*ius praesentandi*”, direito de “provisão” ou de nomear do rei. Nomear bispos, construir igrejas e indicar quem ocuparia cada cargo dentro da hierarquia do clero da colônia. Em troca, o rei disponibilizaria os recursos para financiar as missões e as atividades religiosas. Esse pacto ocorreu um século antes do mesmo acordo com a Espanha. As consequências dessa aliança foram as seguintes: todo padre que saía em direção ao Brasil tinha de ter uma autorização particular do rei; era necessário um juramento de fidelidade à Coroa; a partida para a colônia só era permitida a partir da cidade de Lisboa e em naus de bandeira lusitana. As mesmas regras valiam para religiosos não portugueses. No século XVII, os capuchinhos franceses e, no século XVIII, os padres italianos passavam pelo mesmo crivo português. Era

terminantemente proibida a comunicação direta com Roma e os religiosos só podiam comunicar-se com o papa pessoalmente, ficando essa prerrogativa impossível pela distância.

A soma de todas essas iniciativas e suas consequências, que ultrapassaram dois séculos, chama-se Padroado. O mando do rei sobre os sacerdotes católicos criou um desvio da autoridade papal e o que deveria ser missão passou a ser expansão. Por exemplo, os padres só podiam fundar instituições religiosas nos confins das fronteiras como postos de segurança por onde passavam as tropas de entradas e bandeiras a serviço da expansão de territórios a mando do rei. Dessa maneira, a Coroa portuguesa instrumentalizou a Igreja a seu serviço e vice-versa, pois os interesses eram mútuos e, portanto, únicos. Os clérigos de formação cultural não estavam nos grandes centros urbanos da época (séculos XVII e XVIII); eles compunham os homens da expansão territorial e da busca do ouro, enquanto nas maiores cidades as irmandades compostas de clérigos leigos eram maioria e se organizavam no propósito de firmar igrejas.

A prática estratégica do Padroado em minar o poder de Roma trouxe mais uma consequência. Em Portugal, o sistema também era o mesmo da colônia, e de 1763 a 1789, o rei proibiu a entrada de novos padres ou noviços a serviço da Igreja nas colônias, o que gerou falta de religiosos na demanda das novas igrejas.

Ainda há outro aspecto do padroado com relação à riqueza acumulada. Algumas ordens religiosas, após serem obrigadas pelo rei a pagar dízimos e redízimos sobre os colégios do Rio de Janeiro e da Bahia, em 1579, optaram por aplicar seus dízimos em terras, criando fazendas de produção agrícola e de criação de gado com escravos adquiridos para tocar os rebanhos e os serviços a fim de independem-se do regime de padroado. A Coroa portuguesa, mais tarde, cobrou caro essas atitudes, consideradas rebeldia aos estatutos reais.

A força adquirida pelo padroado no Brasil só arrefeceu em 1889, por ocasião da Proclamação da República, que em sua promulgação separava estado e religião, nesse caso, a Igreja católica especificamente.

[...] Esse conflito abalou as relações entre o Império e a Igreja e contribuiu para enfraquecer ainda mais a monarquia. Com a proclamação da República, ocorreu a separação entre a Igreja e o Estado e o fim efetivo do sistema do padroado. A Igreja viu-se obrigada a se reestruturar e a

redirecionar suas práticas para uma nova identidade institucional- (LAGE, 2006).

No entanto, a história do Brasil colônia e do Brasil império se confunde com a história do Padroado nas Américas e se confunde totalmente com a história do Barroco no Brasil, os quais são todos de épocas correlatas. A formação do pensamento coletivo brasileiro não conheceu a religião católica pontifícia, só conheceu uma religião baseada nas leis feitas pelo rei com aquiescência do poder papal.

Quase todos os mineiros usam um rosário de pescoço, mas muito poucos existem a quem tenho visto rezar. [...]
A nossa religião popular o que é um culto sem obrigação e sem rigor, intimista e familiar, um culto que dispensa do fiel todo o esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo. [...]
O nosso catolicismo é um catolicismo de tradição de palavras bonitas sem conversão (CARRATO, 1968, p.37 e 44).

Em 1711, Portugal proibiu a entrada de religiosos em Minas Gerais e em 1721 ordenou aos jesuítas que saíssem da região, bem como de Cuiabá, em 1719, e de Goiás, em 1725. As outras ordens religiosas não estavam mais presentes no interior, somente no litoral.

A população brasileira, em 1700, era de 400 mil habitantes. Devido à corrida do ouro, em 1800, passou a ser de 3 milhões de habitantes. Minas Gerais foi então separada do restante do Brasil como uma colônia dentro da colônia; somente os portugueses e os paulistas tinham acesso à exploração das minas.

A “Guerra dos Emboabas”, como já referido, interessou muito a Portugal, já que reduzia ainda mais a liderança naquela possessão regional, a capitania das Minas Gerais.

Todo esse processo histórico ainda é irrisório para explicar o evento das confrarias e irmandades tão característico do Barroco brasileiro. Contudo, o padroado é o pano de fundo para a liderança leiga dentro da Igreja e seus consequentes efeitos.

Os portugueses no Brasil, imbuídos do espírito religioso católico português, tinham como meta fundar uma capela que podia ser de quatro pilares de madeira e uma cobertura de palha. Ao lado, uma “choça” – pequena casa – onde se guardava uma imagem ou uma cruz fundamentais para cobrar os compromissos de fé com os conterrâneos e colonizados. Era a

presença da Igreja que impunha a lei, perpetuava os costumes, corrigia maus hábitos e recomendava as punições. Nesse propósito, bifurcavam-se os objetivos da Igreja.

Após o Concílio de Trento, a Igreja Católica confirmou como válida a intercessão dos santos, deu ênfase à prática de sacramentos e reafirmou o poder do clero sobre os leigos. No entanto, o que foi estabelecido nas colônias era o regime que ficou conhecido mais tarde como Padroado. Nele, o poder que emanava diretamente do papa teve pouca influência sobre a Igreja local; o rei era a autoridade sobre as irmandades de leigos (até porque os membros das irmandades eram antes de tudo súditos ou clero secular) e, também, sobre a escolha e a construção dos locais de culto. As confrarias ou irmandades se organizavam à revelia do clero.

A autoridade do papa é relativamente muito pequena sobre a vida da colônia, em vista dos plenipotenciários poderes conferidos ao monarca português como chefe da Igreja do Brasil, por força do padroado. A função do pontífice romano limitava-se a confirmar as nomeações de cargos e funções eclesiásticas propostas pelo rei de Portugal e criar as circunscrições eclesiásticas solicitadas pelo monarca.

Por essa razão, toda a vida eclesiástica do Brasil depende praticamente da Mesa da Consciência e Ordens de Portugal, e não da Cúria Romana e da Santa Sé.

Os bispos, o clero e os religiosos mantêm-se na dependência da Coroa Portuguesa, e somente de modo indireto se relacionam com a Santa Sé.

A autoridade que decide efetivamente sobre a construção de igrejas, fundação de conventos, criação de dioceses e paróquias é o monarca português. A Igreja do Brasil, em sua organização institucional, vincula-se estreitamente a Portugal (HOORNAERT *et all*, 1983, p.170).

Em 1719, foi criado o Arcebispado da Bahia; até então as irmandades eram sujeitas às autoridades civis, cujo poder emanava do reino. Até o ano citado, e ainda depois, o número de religiosos missionários era extremamente pequeno para a demanda populacional.

Por causa dos mesmos condicionamentos existia o eterno problema da admissão de noviços nos conventos. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conserva um manuscrito sem data que rez assim:

Requerimento de Frei José da Conceição, vigário geral da real congregação dos agostinhos reformados, dirigido ao príncipe regente Dom João, pedindo seja servido conceder-lhe licença para que no hospício da sua congregação da cidade da Bahia se possam aceitar ao menos seis noviços para sacerdotes e dois até quatro para leigos, para aí terem o noviciado, professarem, seguirem seus estudos e ordenarem-se (HOORNAERT *et all*, 1983, p.37).

A formação dessas associações leigas foi fundamental para a divulgação da fé nas colônias. O mesmo fenômeno social, na Europa, tem um fim devocional, ou seja, com a presença da autoridade clerical os leigos prestavam serviços de culto, de misericórdia, administrativo e voluntário em assistência social.

A função das confrarias brasileiras era utilizar-se do serviço leigo dentro do culto católico. Os estatutos regiam cada associação com suas características próprias, deveres de seus membros, direitos e normas de funcionamento. No caso da colônia brasileira, esses estatutos tinham que passar pelo crivo do rei, o qual era intitulado Grão Mestre da Ordem de Cristo.

As confrarias tinham autorização para administrar os bens arrecadados e o patrimônio dos membros falecidos na distribuição oficial dos seus bens. Cada uma das associações elegia um santo padroeiro e esse eleito deveria ter pelo menos um altar para a devoção de seus fiéis. Quando esse santo tinha seu altar, era obrigação da associação zelar por ele. Podia ser também uma capela ou simplesmente um oratório; às vezes dentro de uma mesma igreja havia mais de uma irmandade. As que tinham menos posses contentavam-se com um altar lateral, já que no principal ficava o santo ou a santa por causa da qual a igreja tinha sido construída. No século XVII, durante o período áureo das cidades históricas mineiras, as igrejas com ricas arquiteturas e faustosos interiores foram construídas no ápice do poder das irmandades.

O papel desse fenômeno social – as irmandades – encontrou no Brasil sua maior expressão e manifestação religiosa clérica, que teve um papel social de importância, pois havia ações que deveriam ou não ser executadas pelos serviços públicos, as quais foram assumidas por essas associações leigas: a criação de cemitérios dignos para o sepultamento dos seus confraternos; a promoção de missas comemorativas e de preces às almas dos mortos; e a ajuda aos órfãos e viúvas desamparados.

As festas religiosas eram outro ponto alto dessas associações; eram um momento social, em que donas de casa, com suas escravas domésticas, saíam para participar das procissões e tinham nesse momento especial seu privilégio de convívio com outras senhoras da sua classe social, da mesma fé e devoção.

Pelo desenvolvimento das irmandades é que se pode entender o Barroco no Brasil, considerando que essas manifestações populares surjem como imposição, mas também como

compromisso leigo com a doutrina da fé. Mesmo no interior de uma população urbana heterogênea não foi elemento impeditivo para que as diversas classes sociais manifestassem sua religiosidade. Havia a irmandade dos homens brancos, a irmandade dos homens pardos e a irmandade dos homens pretos. Essa extratificação social convivía na quermesse, na procissão e no cotidiano das cidades; escravos e senhores, sacerdotes e líderes leigos. O afastamento dos religiosos cultos para os colégios retirava-os da vida cotidiana das cidades; como em um plano estratégico, as lideranças espirituais não estavam em contato direto com o povo, os colégios de iniciativas das ordens eram pequenos e garantiam o ensino a uma elite da população, enquanto a grande maioria absorvia a fé católica pela propagação e divulgação de costumes. Assim, foi se consolidando uma religião de servidão aos desejos políticos do reino.

Outro aspecto desta instrumentalização da Igreja: o verdadeiro chefe da Igreja, e, por conseguinte, da missão era o rei, não o papa. No seu livro *De Indiarum Iure* (Madri, 1629), o teólogo Juan de Solórzano, que teve influência decisiva sobre Vieira, defendeu a tese segundo a qual os textos pontifícios, pela instituição do “vicariato real” só adquirem validade e legitimidade na América após expressa aprovação real. Mesmo tendo sido esta teoria condenada pela Igreja e o livro de Solórzano posto no índice dos livros proibidos em 1642, ela exprimia fielmente a prática que vigorava na América, e foi contra esta prática que Roma organizou a congregação “de Propaganda Fide” em 1622. Muitos religiosos no Brasil, entre eles o próprio Vieira, eram na realidade mais “reais” do que “pontifícios”, apesar do quarto voto dos jesuítas, dedicado ao papa (HOORNAERT *ett all*, 1983, p.38).

Em uma época em que as diferenças raciais eram naturais à sociedade, os documentos notoriais das igrejas mencionavam a cor da pele dos membros das irmandades. Em referência a um documento antigo, a Ordem Terceira da Igreja do Carmo de Ouro Preto apresenta em livro histórico, entre suas anotações, o seguinte:

A primeira condição ou requizito, que há de ter o Irmão, que ouver de entrar na Ordem Terceira he que deve ser limpo de sangue, sem rassa, mouro, ou mulato, ou outra qualquer.

Não poderá ser admitido homem, ou mulher cazado ou cazada com pessoa de qualquer das infectas nasçoenz já mencionadas: isto se entende dos homens cazados com mulatas, mouras, os quaes não serão admitidos.

E este não poderá ser aceito na ordem Terceira, quem for da de Sam Francisco, ou de outra qualquer congregação, tiver sido expulso, ainda que por sua vontade saisse e não tivesse Professado a dita ordem ou congregação (In: COTTA, 2011, p.113).

As confrarias eram declaradamente organizações que faziam escolha entre as classes sociais. Entre as diversas confrarias estão, por exemplo, do Santíssimo Sacramento, da Nossa Senhora

da Conceição, de São Miguel, do Bom Jesus dos Passos e das Almas Santas; todas de homens brancos de classes de lideranças. As irmandades das Mercês e do Amparo representavam os mulatos, os crioulos e negros alforriados – estes compunham uma classe intermediária que cuidava principalmente das prestações de serviços. Já as Irmandades do Rosário, de São Benedito e de Santa Efigênia eram dos negros escravos e outros escravos, mulatos ou crioulos. Nos festejos religiosos, as cores não se misturavam, nem as classes; todos apenas comemoravam juntos a mesma data. O conjunto de forças criadas dentro do espaço religioso criou situações bizarras como a construção da igreja de Santa Efigênia, que não era do núcleo do Padroado e nem mesmo de uma confraria com recursos, ou como era próprio no dizer da época, fruto das esmolas dos santos da devoção católica. A construção dessa igreja deveu-se a uma figura popularesca que ficou conhecida como “Rei Chico”: um africano livre que se tornou líder dentro dos garimpos, fez fortuna e seu poder rivalizava com o poder das autoridades de Vila Rica. Esse poder vinha das relações com os negros forros, mulatos e outros que não se dobravam às autoridades locais.

O sistema colonialista não se opunha a figuras como essas, de liderança popular das camadas inferiores da sociedade. Interessava dar a esses líderes privilégios na esfera religiosa para tê-los na intermediação entre a liderança dos senhores brancos e a imensa massa de pardos e negros escravos. Eram preferíveis até mesmo nas construções das igrejas do que os membros do clero oficial, que podiam insuflar ânimos contrários à Coroa.

Essas medidas tomadas evidentemente estimulavam as confrarias a investirem no critério estético das igrejas cuja distinção era símbolo de fé. E sua origem era o Padroado, que se traduzia como interferência leiga no trabalho eclesiástico.

As confrarias eram responsáveis por construir e manter as igrejas, zelando pelo seu rebanho de devotos em torno de um santo de sua devoção. Essas tarefas quase sempre levavam toda a vida de um confrade e, às vezes, sequencialmente, muitas vidas na mesma tarefa. As irmandades eram organizadas como uma empresa em que cada sócio desempenhava sua função. Comumente, sua organização beirava os rigores de formação militar, distribuindo, hierarquicamente, as patentes e tarefas, com o retorno da prestação de contas.

A descrição de uma delas, remanescente do século XVIII, fundada em 1752 no Brasil e existente até hoje, é exemplar: a Ordem Terceira da Igreja do Carmo de Ouro Preto, dentre

sua organização conta com os seguintes cargos: prior, subprior, secretário, tesoureiro, definidor, mestre e mestre de noviços, procurador, zelador, vigário do culto divino, priora e subpriora, serva de nossa senhora, sacristão, conselheiro e andador. Os simbolismos ocupam um capítulo à parte e Jesus Cristo é descrito como um dos símbolos dessa confraria; mas os símbolos chamados de relacionais são o escapulário, hábitos, escudo da Ordem Terceira, bandeira, fita e hino. Dentro dessa igreja, os santos de veneração eleitos pela irmandade são: Nossa Senhora do Carmo, Profeta Elias, Santo Alberto, São Simão Stock, Santa teresa D'Ávila, São João da Cruz, São Pedro Tomás, Santa Angela Terceira e Santa Maria Madalena. Algumas das festividades sacras da Ordem Terceira do Carmo são: Procissão do Triunfo, Procissão do Enterro, solenidades da Semana Santa, louvor à Nossa Senhora do Carmo, a cerimônia do Lava-Pés e o Domingo da Ressurreição.

As cidades mineiras, polo da extração do ouro e diamantes, também se tornaram fortes regiões comerciais com desenvolvimento da agricultura e criação de rebanhos de abate. Naturalmente, nem todos viviam da extração mineral, mas havia inumeráveis ocupações, dentre as quais se destacavam os artesãos – profissão em decadência na Europa da primeira Revolução Industrial. No entanto, no Brasil, o século XVIII seria marcado como o século da Arte Barroca. Entre os profissionais da construção civil estavam arquitetos, mestre dos riscos, mestres de obra, empreiteiros de obras, talhadores de pedras, talhadores de madeira, terefeiros e carreteiros (o artista era pintor, talhador ou arquiteto).

As ordens religiosas abriam uma clareira no terreno adquirido e erguiam uma capela provisória que era o ponto de partida ou a chamada, até os dias atuais, “pedra fundamental” da construção do templo. Se o ouro daquela região fosse um grande veio, formava-se no entorno um núcleo de trabalhadores; se fosse escasso, o local desaparecia.

Com a formação do núcleo de mineração, outros aglomerados se formavam e conforme se expandiam, a capela se tornava igreja e outras pequenas capelas surgiam. Com a formação dos povoados, com suas capelas, o rei nomeava os clérigos e em torno do trabalho se formavam as irmandades que iam cobrando privilégios e algumas vezes disputando valores irrisórios. Porém, à medida que o aglomerado se avolumava e mais e mais homens brancos idôneos se juntavam, um padre era nomeado, e este requeria por documento a visita de um *visitador geral e reformador das ordens*, que era um frei da província do Rio de Janeiro, com a incumbência de, em nome da irmandade local, solicitar uma autorização ao bispo geral

daquela província para aquela irmandade entrar em exercício das suas funções paroquiais e espirituais, criando, assim, o início dos trabalhos construtivos de uma igreja, como foi o caso da Ordem Terceira da Igreja do Carmo de Sabará:

Frei Joze de Jesus Maria

Comissário e Vizitador Geral e Reformador

Atendendo à advertência do Frei P. M. Visitador Geral: ... “atãobem advertirmos a v.v.c.c. que cuidem muito em fabricarem a sua cappella com caza de consistorio e noviciado...”, os Irmãos do Carmo em Mesa que se reuniu a 13 de dezembro de 1761, escolheram o local onde devia ser construída a Igreja. Em Agosto de 1762, delibera-se sobre o material que deveria ser empregado na construção. Nesse ano pagam-se 32 oitavas de ouro ao Mestre Tiago Moreira pelo risco da obra.

No mesmo ano, Manuel Vieira leite faz desaterros no camimnho novo, da Lagoa à Criz de Almas, percebendo doze oitavas e meia de ouro; e Antonio Ribeiro Pinto ganha uma oitava e dois vintens de ouro por serviços de ornamentação “no cam. Novo da fonçção da Pr. Pedra”.

A 5 de Julho de 1763, contrata-se o transporte de mil carros de pedra com Manuel teixeira Guimarães.

No mês de Julho de 1763, coloca-se a primeira pedra que, em procissão solene, é transportada da Matriz. A música da festividade foi feita por ordem do Sub-Prior José teixeira de Queiroz, percebendo os músicos oito oitavas de ouro.

Os pedreiros que colocaram a primeira pedra receberam, a título de gratificação, dez oitavas de ouro.

O desaterro do Morro, na Cruz das Almas, para ter início a construção, foi contratado com Domingos Ferreira da Costa por setecentas e cinquenta oitavas de ouro, em Mesa de 30 de Novembro de 1763 (In: PASSOS, 1940, p.19 e 20).

A igreja referida de Sabará entrou em disputa jurídica com a igreja da mesma ordem em Vila Rica. A cisma veio, basicamente, porque havia uma questão de léguas de distância que deveriam ser observadas entre igrejas da mesma ordem. Entretanto, as autoridades eclesiásticas deram parecer favorável à igreja de Sabará. Certamente, essa disputa acirrou o zelo fervoroso da irmandade sabaraense que, no propósito de se sobressair, contratou o arquiteto Tiago Moreira, em 1763, que forneceu o projeto geral da igreja e indicou um jovem talhador para realizar os detalhes em escultura, e que, na ocasião, trabalhava em obras dos padres franciscanos de Vila Rica. Esse jovem era Antonio Francisco Lisboa, que tinha por volta de 20 anos em 1771.

A colaboração de Antonio Francisco Lisboa, iniciada no ano de 1771 e prolongada até 1783, foi além do embelezamento exterior. Confeccionou não só as imagens de São Simão Stock e São João da cruz, existentes em cada um dos altares laterais, como também os baixos relevos de pedra sabão dos dois púlpitos. Riscou e superintendeu a execução do coro com os

atlantes a as colunas a sustentá-lo, as grades da nave e as portas principais (FALCÃO, 1946, p.31).

Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, foi, sem dúvida, um dos maiores representantes do Barroco no Brasil e, portanto, será por meio da apresentação de sua vida e obra que se encerrará este trabalho com o próximo capítulo.

4. ANTONIO FRANCISCO LISBOA – *O ALEIJADINHO*

As biografias de Antonio Francisco Lisboa foram organizadas sob a ótica de diversos autores, como Bretas, em 1858, e Bazin, em 1971, na busca de uma visão histórica que explicasse o meio como fato gerador em que ficaram congeladas no tempo as expressões sócio-político-religiosas como marcas indeléveis em solo brasileiro, concretizadas pela mistura que envolvia a mestiçagem de tipos humanos de diversas origens.

No entanto, em solo mineiro essa mistura era mais concentrada que no restante do Brasil. O indígena representava menos a sua presença do que o negro. O imigrante português, na grande maioria, eram homens sozinhos que se juntavam com uma ou mais mulheres negras, jovens, adquiridas no mercado de escravos. Era costume alforriar os filhos dessas relações, enquanto que aos negros escravos era dada a oportunidade de trabalhar além do tempo exigido para poderem juntar o valor que garantiria sua alforria. Esse era um costume muito difundido entre os senhores das lavras, visto que o trabalho rotineiro do escravo rendia menos que o trabalho negociado com os escravos que haviam comprado sua carta de alforria.

Outrossim, as pessoas de cor negra formavam uma leva importante da população, embora fossem consideradas inferiores na classe social. Eram responsáveis pelo trabalho operário: pedreiros, carpinteiros, latoeiros e afins, assim como por todo trabalho artesão – das rendeiras aos fabricantes de manilhas, tijolos, telhas, puxadores de pedras e entalhadores. É significativo que dentre esse leque de profissões surgissem também artistas como Antonio Francisco Lisboa. As pessoas que compunham esse meio social reuniam-se ou agrupavam-se para melhor se defenderem, e as irmandades religiosas cumpriam essa função.

A população mineira do início do século XVIII era composta de brancos vindos da Europa, militares de carreira e funcionários da corte que não se misturavam ao cotidiano da vida no

país. A classe dirigente era composta pelos senhores das lavras e concessionários das minas de propriedade do reino. Eram estes que produziam as riquezas e eram cabeças de uma hierarquia de comando de trabalho que envolvia centenas de pessoas. Os comerciantes eram homens livres, podendo ser negros ou não.

Existe aí a composição complexa de uma sociedade que vive um choque contraditório em sua convivência. Um número de homens brancos intelectualmente formados, pois tinham acesso à instrução, e, por outro lado, uma massa de homens negros mestiços reivindicando seus direitos e influenciando a população socialmente considerada inferior. A própria síntese do ideal barroco.

Durante décadas, o papel da Igreja foi o de conciliar as paixões, quase sempre na avidez pelo ouro que havia debaixo do solo mineiro e movia toda a sociedade de então. Havia, mesmo dentro da fechada sociedade eclesiástica, preocupações da Igreja com relação ao interesse de religiosos pelas lavras de ouro. Era comum, nessa época de grande exploração do metal, encontrar monges que largavam seus hábitos e se entregavam ao garimpo. Durante o século XVIII, foi papel da Igreja coibir os excessos desencadeados pela febre do ouro que chegava aos seus arraiais. Em um dos episódios históricos, os três bispados existentes no Brasil – da Bahia, de Pernambuco e Rio de Janeiro – reivindicaram a região produtora de ouro. O Papa Bento XIV, com consentimento real, criou uma nova sede episcopal, em Minas, na cidade de Mariana, em 1745, que mudou o rumo da história eclesiástica no Brasil. Por causa do escândalo de monges que se escondiam nos conventos para irem à lavagem do ouro nos rios de Minas, Dom Manuel da Cruz incentivou a criação de uma escola de instrução leiga que afastaria da região aurífera os padres celibatários e regulares, provindos de outras regiões, com o espírito aventureiro de prosperar até mesmo em terras eclesiais, pela busca do ouro em detrimento de suas vocações.

Até o ano de 1748, todo jovem rapaz que queria se instruir tinha que se dirigir ao Rio de Janeiro ou à Bahia a fim de ingressar em um seminário e receber instrução. A partir desse ano, com a criação do Seminário de Mariana, os filhos de várias famílias podiam se tornar padres seculares e prestar seus serviços à comunidade local.

Um édito real, de 1721, proibiu a presença dos religiosos regulares nas minas, interditando até mesmo os próprios jesuítas. Esse evento tirou das mãos dos clérigos a condução paroquial, entregando a liderança religiosa à própria comunidade. Como resultado, a Província se inclinou às experiências arquitetônicas seculares sob o comando de irmandades e abriu espaço à

criatividade artística da época. A arquitetura medieval reducionista foi perdendo espaço e aproximando do povo a ideia de religiosidade doméstica em contraposição ao distanciamento clerical dogmático.

As irmandades foram se estabelecendo de forma emblemática e multiplicando sua força nas diversas camadas da sociedade. Os padres eram filhos de pessoas de posses e influenciavam os fiéis a um nacionalismo crescente; tanto que entre os inconfidentes havia cinco padres envolvidos.

Libertos da estética antiga dos conventos e seminários, as irmandades que agora abrigavam os fiéis passaram a ter autonomia na escolha do modelo arquitetural que lhes conviesse. O costume dessas irmandades piedosas em torno de uma escolhida devoção foi um fenômeno que se desenvolveu na Espanha e mais particularmente em Portugal, mas que ganhou a cunha institucional no Brasil, onde todas as circunstâncias concorreram ao seu efeito e influência.

Cada irmandade reunia-se como um ajuntamento particular em torno de suas devoções religiosas. Elas eram distribuídas em todas as classes sociais: para os militares, para os artesãos, para brancos, negros livres e negros escravos. Não havia a mais pacífica ou a menos orgulhosa. Existiram irmandades negras que expulsaram os brancos estatutariamente do seu convívio.

Um dos fatores determinantes em uma irmandade é descoberta da sua vocação. Por exemplo: a Irmandade da Boa Morte assegurava o funeral daqueles que não tinham posse para serem admitidos em uma irmandade que possuía cemitério; a Irmandade de São Miguel fazia penitência e rezava pelas almas no purgatório; a das Mercês rezava pelos prisioneiros. As irmandades que veneravam São José agrupavam os carpinteiros. Os negros que se agrupavam na irmandade do Rosário jamais seriam aceitos em outros grupos. Os artistas e empreiteiros que se destacassem podiam pleitear pertencer a um grupo aristocrático e passavam a ser um grupo fechado. A dedicação das irmandades em embelezar suas capelas favoreceu grandemente as artes e Antonio Francisco Lisboa beneficiou-se dessas iniciativas.

Libertos da influência eclesiástica regular, as irmandades que abrigavam os leigos propiciaram o desenvolvimento das artes e dos exageros (característica barroca). Na sua primeira fase, as irmandades se assenhoraram da ornamentação das igrejas paroquiais já existentes e que estavam em plena atividade por volta de 1730. A despesa era assegurada não mais pelos custos da Coroa, mas sim pela comunidade local. Um grupo dedicou-se

especialmente a esse trabalho: a irmandade consagrada ao Santo Sacramento, que agrupava pessoas de posses de variadas origens, comerciantes senhores de lavras e autoridades. Esse trabalho durou até 1750 e continuou pelos grupos que se apegavam em suas devoções dentro de cada igreja. Prestado esse trabalho, os agrupamentos devotados iniciavam aquilo que se tornou conhecido como etapa barroca das igrejas de Minas: a construção das capelas bancadas pelos custos das irmandades e o desenvolvimento de usos e costumes de um catolicismo tipicamente brasileiro com sua origem europeia, mas totalmente adaptado e reinventado por uma devoção e dedicação piedosa carregada de brasilidades.

As obras de uma igreja iniciavam-se pelo fornecimento dos riscos (projeto), que podia ser executado por um empreiteiro, pedreiro, entalhador ou por um padre letrado ou engenheiro. Os riscos eram colocados em lugar público e esperavam a apresentação de custos (orçamento). Vencia o que apresentasse a proposta de valor menor com garantia de execução sob contrato. Geralmente, eram feitas louvações (vistorias) na obra por artesãos experientes a serviço do contratante. O clima gerado nessas obras era de fé profunda, baseada na crença de que se realizava uma obra com ligações espirituais. Eram homens brancos, negros e mestiços governados duramente pelas novas autoridades religiosas.

Mas foi em Minas Gerais que esse uso do trabalho artístico começou a mudar. Inicia-se uma ruptura com o costume medieval alimentado na colônia pelos monges regulares. Até 1740, todo trabalho realizado nas igrejas era anônimo. Em 1747, aparece um conflito entre duas paróquias reivindicando que a primeira possuía a assinatura de Aleijadinho em seu altar, enquanto a outra produzia uma cópia. Portanto, coube a Antonio Francisco Lisboa a honra de ser o primeiro artista brasileiro a assinar uma obra sacra.

Também ficou registrado, através de relatórios das províncias das Minas Gerais, em 1770, entregues à corte pelo governador Rodrigo Cezar de Menezes, o declínio econômico daquela província, justamente no auge da produção barroca brasileira.

A exploração sistemática do ouro na região de Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII fez com que aquela região central do Brasil fosse elencada como sede cultural, econômica e política do país. O desenvolvimento das artes notoriamente sacras colocou a região no primeiro plano da nação ao longo do século XVIII.

Em 1709, as localidades mineiras já contavam com mais de 30.000 habitantes, provindos de todos os recantos do Brasil e também de Portugal. Entre os imigrantes portugueses, um deles

terá importância fundamental na relação com Antonio Francisco Lisboa, na construção do santuário de Congonhas: Feliciano Mendes.

Com efeito, acometido de grave doença, provavelmente contraída na dura faina da mineração, promete, em caso de cura, dedicar sua vida ao serviço de alguma imagem santa do Cristo ou da Virgem. Produzindo-se o milagre, o ex-minerador inicia imediatamente o pagamento de sua promessa, plantando modesta cruz no alto do Monte Maranhão em homenagem ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, devoção ao Cristo Crucificado venerado em Matosinhos, localidade próxima à cidade do Porto e muito popular em toda região norte de Portugal. O episódio é narrado pelo próprio Feliciano Mendes, no protocolo de abertura do primeiro livro de registro de esmolas do santuário, aberto a 1º de Janeiro de 1757. É interessante notar que a primeira esmola registrada no citado livro procede do próprio Feliciano, que faz doação de toda a sua fortuna pessoal à causa por ele defendida (OLIVEIRA, 1985, p.15).

Jose Antonio Maraval (1997) cita a fidelização barroca e a própria emanção do espírito barroco na visão europeia como uma manifestação de subserviência a ditames de uma época em que o poder se concentrava nas mãos do rei, que supostamente era detentor da unção divina.

É interessante notar que o Barroco, visto pelo olhar brasileiro do século XVIII, surgiu por uma manifestação popular que criticava o comportamento do clero oficial e buscava em sua vocação substituir aquilo que deveria ser obrigação institucional.

No entanto é em Minas que começa a produzir a ruptura com esse espírito medieval, que tinha até então subsistido na colônia e que os monges alimentavam. No domínio que é nosso a produção artística tinha sido dominada até 1740 pelo anonimato e pelo espírito funcionalista da idade média (BAZIN, 1971, p.74).

O Barroco, como movimento europeu, nasceu apoiado pela Igreja em uma tentativa bem sucedida de alcançar o gosto popular pela arte, que atraía como simulacro perfeito os sentimentos de dor e fé. Também a passionalidade criava um universo que misturava o efêmero e o eterno em um mesmo lugar, satisfazendo o ardor da fé de vislumbrar aquilo que seria a natureza espiritual. A Itália foi o berço dessa arte eloquente. Bernini e Borromini e muitos outros artistas se beneficiaram da proteção real que supria, juntamente com o clero,

suas emanções artísticas, providenciando todos os meios materiais necessários. Isso tudo já tinha acontecido na Europa nos séculos XVI e XVII e somente se inicia no Brasil no século XVIII, em outras condições, mas sob um protetorado eclesiástico leigo que viabilizou favoravelmente as artes.

No Brasil, o Barroco teve outro papel, quase inverso às observações europeias. Foi essa arte que deu voz à imensa população negra e mestiça da região das Minas Gerais. As igrejas ali construídas por ordens terceiras – irmandades franciscanas, beneditinas, homens pardos, homens pretos, ricos, pobres, confraternos em torno de ideais católicos castiços e domésticos –, ao mesmo tempo em que mantinham separados pela cor da pele, garantiam o sonho de liberdade da vida eterna, em que todos seriam iguais.

A adaptação do catolicismo à mística alma mulata e negra já vem de um colonialismo largamente explorado em seus detalhes. Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, trata em seus escritos de uma religião adotada sob o poder dos senhores de engenho que cediam suas terras às paróquias, mas não podiam ser censurados em suas idiosincrasias sobre justiça social.

Adaptar-se à religião de brancos foi a forma de assumir um ambiente estranho e agressivo ao negro. Sua absorção da cultura europeia teve que buscar elementos que tornassem o ambiente menos hostil. Nesse exercício social, os negros buscaram figuras de santos católicos com os quais se identificavam a um panteão barroco que passavam venerar. Esse exemplo é bem representado pela igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Os altares laterais são consagrados aos santos de tez negra – Santa Efigênia, Santo Elesbão, São Benedito, entre outros. Também a igreja de Santa Efigênia foi erguida por uma irmandade de negros, onde é venerada uma imagem de São Benedito (negro) que não traz nos braços o menino Jesus, mas sim um buquê de rosas, transpondo o milagre das rosas difundido por Santa Rosa de Viterbo na Itália, Santa Isabel em Portugal, Santa Elizabeth na Hungria, que se transpõe em Minas a São Benedito.

É interessante observar que a emanção do barroco brasileiro pode ser considerada um fenômeno das massas e sua confecção e criação iniciam-se com a força da base da pirâmide social, pois mesmo apoiada pelas confrarias brancas, sua realização dependeu do suor iletrado e das mãos calejadas que, mesmo sendo a elite da arte no Brasil de então, não era aceita como tal. Em nenhum escrito dos inconfindentes há menção às obras produzidas pelos mulatos e negros, apesar de ser tratar da elite intelectual da sua época. Estar ao lado de uma produção

funcionalista católica estava bem distante dos ideais iluministas dos inconfidentes. E, também, para a época, a arte barroca era apenas uma cópia tardia do que podia ser visto na Europa havia mais de um século e o mundo se aproximava novamente do rígido padrão neoclássico já desenvolvido na América e na França. Esse novo estilo foi difundido pelo soberano português assim que pisou em solo brasileiro, florescendo na nova capital do país, o Rio de Janeiro.

O “espírito barroco” que se desenvolveu em nossas terras nunca a deixou. A inconfidência mineira, baiana e pernambucana foi rechaçada como movimentos populares de libertação e o envolvimento de religiosos sempre foi muito evidente. O próprio ato simbólico do Grito do Ipiranga partiu de um monarca e não da manifestação popular como a Revolução Francesa ou as guerras americanas de ideais de massa levadas às últimas consequências.

4.1. VIDA E OBRAS

O artista colonial brasileiro mais conhecido e estudado teve sua data de nascimento firmada pelo biógrafo Rodrigo Jose Ferreira Bretas em 26 de agosto de 1730 e falecimento em 18 de novembro de 1814. Nasceu alforriado como filho natural do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa e de uma escrava africana de sua propriedade.

Muitas incertezas relacionam-se a sua formação. Segundo Bazin, o primeiro biógrafo, Bretas, foi apaixonado pelo seu objeto de estudo, deixando transparecer erros de datas e informações incertas. Todavia, o mesmo autor louva o biógrafo, sem o qual fontes documentais já se teriam perdido. Uma das informações incertas é a de que a certidão apresentada como sendo de Aleijadinho trazia o nome Antonio Francisco da Costa e não Antonio Francisco Lisboa, como haveria de ser. As justificativas nunca foram críveis e, portanto, nunca se confirmou a exata data e local de nascimento. À revelia dessas informações, o bicentenário de Aleijadinho foi comemorado em Ouro Preto no dia 29 de agosto de 1930. Atualmente, essa data é aceita como a oficial de seu nascimento. O documento apresentado por Bretas apresenta o seguinte texto:

“Aos vinte e nove dias do mês de Agosto de mil setecentos e trinta, nesta igreja de Nossa Senhora da Conceição com licença minha baptizou o Rdo. Pe. João de Brito a Antonio Francisco de Izabel escrava de Manuel

Francisco da Costa do Bom Sucesso, e lhe pôs logo os santos óleos, e deu ordem seu senhor por forro: e foi padrinho Antonio dos Reys de que fiz este assento, dia e data sagrada. Vigário Felix Simões de Payva” (Artigo sobre a biografia de Manoel Francisco Lisboa, publicado na Revista do S.P.H.A.N., no. 4 – p.141 – de Judite Martins, In: BAZIN, 1971, p.81).

O fato de que Aleijadinho tenha sido filho de Manuel Francisco Lisboa fica confirmado por uma prova da mesma época em que Joaquim José da Silva, vereador de Mariana, escreve a “relação dos fatos notáveis”, citando os feitos do filho natural do eminente arquiteto português. Há também a enumeração dos herdeiros em inventário dos bens do signatário, em 1768, para distribuição aos seus quatro filhos, sendo três mulheres e um homem.

Em 1772, o artista é aceito em uma irmandade reservada a homens de cor – São José dos Pardos D’Ouro Preto –, o que confirma sua condição de mulato. Nessa mesma confraria, mais tarde ele se tornaria juiz.

Quando ainda era um rapaz, Antonio Francisco foi contratado pela irmandade Carmelita de Sabará para elaborar a balaustrada, a cerca do coro, o frontispício em pedra sabão, corrigir os erros de proporção de pé direito da fachada e produzir dois dos mais requintados trabalhos: São Simão Stock e São João da Cruz.

Em 1940, Zoroastro Viana Passos, em sua obra *Em Torno da História de Sabará*, estudou minuciosamente a história da Irmandade da Ordem Terceira do Carmo e observou que em nenhum contrato aparecia o nome de Antonio Francisco Lisboa, enquanto o nome de todos os outros artistas constavam contratualmente. Notadamente, em 1781, Aleijadinho foi impedido de assinar os registros dessa irmandade de brancos. A chamada “infâmia de mulato” impedia-o de constar entre os contratados. O mesmo comportamento não se repetiu nas outras ordens para as quais trabalhou, por exemplo, na Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto consta seu nome, apesar de tratar-se de uma igreja de irmandade aristocrática.

Como um artista completo, Antonio Francisco Lisboa exerceu sua genialidade em diversas áreas: escultura, arquitetura e ornamentações – cada uma dessas modalidades propicia objetos de estudo separados e profundamente detalhados. Outra coisa que se revela ímpar em sua obra é a capacidade de trabalhar ao mesmo tempo em vários monumentos e canteiros de obra.

Embora sua condição física fosse limitada, todo esse composto artístico leva a compreender que se trata de um gênio complexo. Os historiadores Germain Bazin (1971) e Rodrigo Melo

Franco de Andrade (1942) declaram Francisco Manuel de Brito e Jose Coelho Noronha como os dois artistas mestres que mais influenciaram o trabalho de Aleijadinho, além de seu pai, o arquiteto Manuel Francisco Lisboa.

Gravuras germânicas divulgadas na época pela Igreja Católica em todo o mundo ocidental tiveram papel preponderante nas obras do artista mineiro. O pensamento concordante de Bazin (1971), por exemplo, é que tais gravuras tenham vindo intencionalmente às suas mãos através do clero secular, composto de filhos de ricos senhores de lavras com acesso direto por meio das viagens às terras europeias, especialmente à Alemanha.

Os artistas notáveis da época circulavam por várias irmandades e tinham acesso a informações da cultura europeia que eram vistas e passavam a concretizar-se nas hábeis mãos dos mulatos e negros, como se eles próprios fossem autores originais de atlantes e anjos, em uma visão própria das divindades.

Bazin (1971) e Bretas (1958) assinalam que Antonio Francisco Lisboa iniciou seu trabalho ainda na oficina de artes do próprio pai, anterior a 1750. Seu pai, em 1760, já havia concluído o Palácio dos Governadores em Ouro Preto, a Igreja Paroquial da Conceição e a Igreja de Santa Efigênia. Em Mariana, a Catedral, o Palácio do Bispo, diversas pontes e fontes para fornecimento de águas públicas. Bazin (1971) reserva alguns parágrafos à provável concorrência entre pai e filho, sugerindo que a genialidade do filho superou a excelência técnica do pai.

Entre 1770-1771 é a provável data do mais antigo documento existente sobre o trabalho do artista para a Irmandade dos Terceiros do Carmo de Sabará.

Em 1771, ele ainda executa as esculturas da porta da paróquia do Rio Pomba, especificamente em 18 de março.

Em 1772, Aleijadinho esteve em Ouro Preto fazendo os trabalhos do púlpito da Igreja de São Francisco de Assis. No mesmo ano, em 5 de agosto, ele entra para a Irmandade de São José. Sua parte da cota foi paga com o projeto da capela-mor e em 20 de junho de 1773 ele passa recibo da conclusão da capela.

Entre 1773 e 1774, o artista trabalha nos ornamentos da abóbada do teto da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, combinando-o com o altar por ele produzido.

Nessa altura, a fama de Aleijadinho já era muito grande. As igrejas da Ordem Terceira de São João Del Rei, bem como a Ordem Terceira de Ouro Preto, ambas então em rivalidade, disputavam os melhores projetos do artista. Ao mesmo tempo, aconteciam protestos por parte de membros da comunidade por ser reivindicação feita a um artista mulato.

Francisco Antonio Lopes escreve à época que “A 8 de Julho de 1774 a mesa da Irmandade aprova o risco que mandaram fazer em Vila Rica para a construção da nova capela” (*apud* BAZIN, 1971, p.117).

Em 1774, Aleijadinho concluiu os trabalhos de escultura da fachada da Igreja de Sabará e seu nome aparece no livro das contas de 1773-1774.

Entre 1775 e 1776, trabalhou em Ouro Preto, na execução da fachada de São Francisco. Como prova, há um recibo datado de 23 de junho de 1777, dando conta que nesse ano elaborou os projetos da capela das Mercês e Perdões, edifícios modestos. Ainda em 1777, aparecem sinais de sua doença. Além disso, ao montante do pagamento do artista foram acrescentados os custos de dois negros encarregados de transportá-lo para a obra de Mercês e Perdões para que supervisionasse os trabalhos.

Nos anos de 1777, 1778 e 1779, trabalhou no lavabo da sacristia de São Francisco de Ouro Preto. Mas entre 1777 e 1778, volta a Sabará como supervisor das obras (louvado) de Tiago Moreira, com mudanças em seu projeto original. Juntamente com ele apareceram outros supervisores (louvados), como Francisco Costa Guimarães e José Alvarez. Segundo recibo assinado nos livros de contas da Irmandade Terceira de Sabará, Antonio Francisco Lisboa recebera mais de três vezes o valor dos outros avaliadores. Por essas provas, fica evidente o seu conhecimento de arquitetura.

Em 1779, recebe 50 oitavas de ouro pelas estátuas de São Simão Stock e São João da Cruz, colocadas nos altares laterais produzidos por Francisco Vieira Servas. É também no primeiro semestre desse ano que ele apresenta o projeto interno das grades de separação em madeira e dos portais e portas. As despesas pagas incluíam viagem para escolher as madeiras que seriam utilizadas. Entre 1779 e 1780, foram comprados todos os materiais que seriam usados para as grades, púlpito, balaustras do fundo, balaustras do coro e portas ornamentadas. Também com esse recurso fundiram o ouro que seria usado no revestimento das paredes e adquiriram utensílios de obra, como pratos e cobertas para os artesãos contratados.

Em 8 de janeiro de 1781, a Ordem de São Francisco de São João Del Rei pediu ao mestre de obras contratado para ir a Vila Rica e procurar Aleijadinho para que este traçasse os riscos do retábulo, o qual foi por ele executado.

Em 1785, o nome de Antonio Francisco Lisboa reaparece no livro de despesas, por prestar conhecimentos de arquiteto; em 4 de julho desse ano, ele é escolhido como “louvado” para continuar um trabalho começado em São João Batista do Morro Grande, para o qual ele fora contratado em 1763 para corrigir os defeitos de construção do arquiteto José Coelho da Noronha na matriz em 1762. Confirma-se que em 1758 um dos mestres de Aleijadinho tenha sido Noronha, com quem ele esteve como aprendiz de entalhador, quando foi chamado para corrigir a obra de um de seus antigos mestres.

Em 1788, foi nomeado para o cargo de juiz da Irmandade de São José dos Pardos, onde ingressou em 1772.

O ano de 1790 foi memorável para Aleijadinho. Ele foi reconhecido em vida como um grande artista. Joaquim José da Silva, vereador de Mariana, publicou a “Relação dos Fatos Notáveis”, na qual menciona Antonio Francisco Lisboa como arquiteto de duas das suas maiores obras: a igreja do Morro Grande e São Francisco de São João Del Rei. No mesmo ano, em 18 de outubro, Aleijadinho assina um contrato com valores até então não pagos a um artista no Brasil, pela obra-prima do retábulo-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, à razão de 1:750\$000, como indicam dois recibos assinados pelo artista em 29 de janeiro de outubro de 1792. Todas as madeiras utilizadas foram trabalhadas na cidade de Rio Espera e transportadas no mesmo ano para Vila Rica. Os entalhes levaram dois anos para serem recostados. Pela execução do projeto, Jerônimo Nicolau, entalhador, recebeu 24\$000.

Em 24 de agosto de 1754, Aleijadinho foi entregue a obra da Igreja de São Francisco de Ouro Preto; ele próprio acompanhou a vistoria do adjudicatário que representava as irmandades da igreja e José Pereira Arouca (mestre-de-obras).

A partir de 1796, e por um período de dez anos, Antonio Francisco Lisboa se dedicou àquilo que ficou eternizado como a maior obra de sua vida e a maior representação do Barroco pelo olhar de um brasileiro: *Os Passos* e *Os Profetas* do Santuário de Congonhas do Campo, em Minas Gerais. O trabalho se iniciou pelos *Passos*, que foram objeto de vários contratos de 1796 a 1798. Em 1798, as estátuas dos profetas foram terminadas.

Em 1799, Aleijadinho iniciou a policromia das 66 figuras esculpidas em cedro. Nem todas saíram de suas mãos, porém mas como o trabalho foi uma empreita, os nomes dos artesãos não constam em nenhum documento contábil das irmandades. Em 1801, houve o primeiro contrato para as figuras dos profetas do adro inferior. Em 1804, a caixa do órgão de foles entalhada e candelabros. Em 1805, o contrato firmado para as figuras do adro superior. Outras informações fornecidas a Germain Bazin (1971) pelo Padre Julio Engracia, mencionadas em sua *Relação Cronológica* – publicada em 1903 e depois desaparecida – informam que Antonio Francisco Lisboa já estava contratado para esse trabalho desde 1800.

Em 1806, depois da heróica empreitada, Antonio Francisco Lisboa estava arrasado pelas doenças, estava cansado. Em 21 de julho de 1806, a Ordem Terceira do Carmo de Sabará tentou recontratá-lo para fazer o principal altar de sua igreja para o qual ele já fornecera o projeto e as madeiras. Em 19 de agosto a Ordem reuniu-se novamente para suas considerações e formalmente constatou que o preço de 8 gramas de ouro por dia solicitado pelo artista – à parte de toda despesa de contratação de artesãos e ajudantes – era proibitiva para eles. Perplexos pela quantia pedida, os irmãos deliberaram outro projeto, apresentado por Francisco Vieira Sorias e José Fernandes Lobo, pela soma de 2:400\$000, o dobro do que Aleijadinho recebera pela construção da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. O contratado apenas ampliou o desenho de dois altares construídos por ele próprio 25 anos antes. Suas linhas simplificadas destoaram dos entalhes do coro e do púlpito de Aleijadinho, comprometendo a unidade da obra.

Em 1807, Aleijadinho foi contratado para dois altares da nave do Carmo de Ouro Preto e mudanças para harmonizar os altares de Santa Quitéria e Santa Luzia. Esse foi o último trabalho de entalhador de Aleijadinho.

“Posteriormente, durante os anos de 1811 e 1812, um de seus discípulos de talha, de nome Justino, tendo se encarregado dos altares do Carmo de Ouro Preto, pode obter, depois de numerosas instâncias, que ele viesse inspecionar e dirigir os trabalhos e residir na casa pertencente ao Santuário e contígua a este. No Natal, Justino retira-se para a Rua do Altar da Cruz, onde tinha sua família, deixando lá seu mestre, que durante numerosos dias, por negligência do discípulo, não recebeu nem o tratamento nem os cuidados aos quais estava acostumado” (BRETAS *apud* GERMAIN BAZIN, 1971, p.123).

Em 1810, recebeu pagamento mínimo pelo projeto da fachada da Igreja Paroquial de Tiradentes (São João Del Rei), já em seus últimos dias. Cansado e doente, o artista repete o antigo desenho que fizera para a Ordem Terceira Franciscana, apenas adornando a parte existente. Essa foi sua última obra. Outros projetos seus foram ainda executados, mas sem sua presença. Antonio Francisco Lisboa faleceu no dia 18 de novembro de 1814, na cidade de Ouro Preto.

4.2. IGREJA DE BOM JESUS DE MATOSINHOS

Da relação dos profetas escolhidos por Antonio Francisco Lisboa ou por quem a encomendou, a impressão que passa é a de que eram previstas estátuas de tamanho menor do que aquelas que o artista apresentou. Foram necessários reforços nos pedestais do adro para receber o peso e as bases com dimensões maiores do que as previstas.

As estátuas do mestre roubam a cena onde provavelmente haveria um conjunto de pequenas estátuas compondo com a igreja, como um jardim de esculturas, como um altar a céu aberto. Transformaram-se em um “grito concreto”, chamando a atenção para si mesmas, como uma obra à parte em tamanho humano, como se fosse um palco teatral, com sua gesticulação própria que lembra um comando de gestos que se compensam como uma coreografia gesticulada. Todo o conjunto obedece a uma das características mais marcantes da arte barroca europeia, que é a celebração cenográfica como em uma organização das marcações teatrais. Os atores principais ocupam um lugar de destaque e as figuras adjacentes vão se enfileirando pelo grau de importância dramática estabelecido por aquele que dirige a obra.

Nesse aspecto de distribuição proposital, o conjunto elimina as distorções observadas a curta distância, prevalecendo a visão de conjunto. Nesse ponto de observação, passa-se a duvidar de que as desproporcionalidades sejam defeitos, já que o mestre tinha domínio sobre a matemática da anatomia humana em outras obras. Isto leva a pensar em assinatura e realismo na observação dos tipos mestiços de seu tempo e na retratação disforme como gesto de revolta em relação a sua própria condição social ou pela rejeição que sua doença despertava em um homem com quase setenta anos.

A apresentação iconográfica dos profetas tem sua inspiração nas representações de dramas litúrgicos medievais, segundo Germain Bazin em seu livro *O Balé dos Profetas em Congonhas do Campo*. Nesses dramas, cada profeta era chamado por ocasião do Natal e cada um citava um texto de sua profecia que se referia à vinda do Messias.

As roupas exóticas entalhadas nas obras dos profetas também parecem ter inspiração na pintura flamenga do final da Idade Média e introduzidas em Portugal por artistas durante o reinado de Dom Manuel (1495-1521).

A questão que envolve a Via Crucis vai se propagando nas igrejinhas do interior de Minas; ainda hoje constam as estações do Caminho da Cruz. As quedas de Cristo são enumeradas em sete e contribuem para ordenar a peregrinação, cujas etapas variam de lugar para lugar, segundo as tradições adotadas.

O texto bíblico postula que Jesus morreu em um lugar chamado Gólgota (Marcos, 15: 22). Os outros três evangelhos repetem a mesma informação e nenhum deles registra que se tratava de um lugar elevado. Mas artistas como Tiziano e Rafael sempre mostraram a cruz sobre um monte, uma elevação. Muito antes deles, em desenho da Idade Média, as cruces eram representadas sobre montes. A 60 km de Ouro Preto, 1000 m acima do nível do mar está a cidade de Congonhas do Campo e sobre o monte Maranhão está a igreja de Bom Jesus de Matosinhos.

Os garimpeiros envolvidos com as minas e lavras de ouro e pedras preciosas foram se alastrando por todo o território mineiro em torno de Ouro Preto. Os que primeiro adquiriam fortuna tornavam-se proprietários das terras exploradas, expulsando aqueles que não interessavam mais na busca do metal precioso. Posteriormente, só escravos – alforriados ou não – ficavam na mineração.

Esse movimento de homens e famílias criou a possibilidade de novos acampamentos, cada vez mais distantes do núcleo inicial da mineração, em Ouro Preto. Tais lugares prosperaram ou não conforme a qualidade do minério encontrado. Foi um desses movimentos anônimos que deu origem às lavras de Congonhas do Campo, cujo nome aportuguesado significa “árvores de chá mate”.

O Arraial de Congonhas nasceu às margens do rio Maranhão, nos princípios do século XVIII, e por décadas permaneceu apenas como um povoado. A primeira igreja a surgir por ali foi a

de Nossa Senhora da Conceição, em 1734, a qual se tornou matriz em 1749, por concedimento real.

A história do Santuário que se iniciou na década seguinte, do outro lado do rio Maranhão, começou a partir da devoção do garimpeiro português Feliciano Mendes, curado de sua enfermidade. Essa história espalhou-se rapidamente e o Santuário tornou-se um lugar famoso e procurado para todo tipo de busca da graça divina. Hoje ainda há, bem atrás da igreja, uma grande sala dedicada aos *ex-votos*, depositados ali pelos romeiros e por todos aqueles que declaram sua fé e visitam o local da sua devoção.

Após sua cura, o imigrante Feliciano Mendes resolveu devotar sua vida à causa do evangelho e da imagem de Cristo. Para isso, fez uma promessa de que se tornaria eremita – religiosos que não possuem casa, mas vivem no ermo e recebem da Ordem do responsável pela construção da igreja o hábito e o bordão de peregrino. Feliciano tinha um escravo que o auxiliava na busca das esmolas que ergueriam a capela.

Em 1757, Feliciano cravou uma cruz no morro Maranhão, em cuja haste havia um oratório. Em junho do mesmo ano, recebeu a aprovação do Bispo de Mariana – Dom Manuel da Cruz – para iniciar as obras. A inspiração de Feliciano Mendes foi orientada para um santuário português, o Bom Jesus de Matosinhos, próximo à cidade do Porto. A primeira doação foi do próprio patrimônio acumulado por Feliciano – 60\$000 em barras de ouro –, continuando a angariar fundos para as etapas do projeto. O Santuário foi iniciado pela sua nave, pelo grande salão do templo: “A capela mor foi construída de 1758 a 1761 e, a 23 de Setembro de 1765 entronizou-se um crucifixo no altar mor, que devia ser provisório, uma vez que o móvel de talha foi adjudgado durante o período 1769 a 1772” (BAZIN, 1971, p.205).

A construção dessa primeira fase da igreja foi suficiente para o início do afloramento de romeiros, que iam depositando suas esmolas a favor do término da obra. Feliciano faleceu em 1765, quando boa parte da construção estava concluída. Seu sucessor foi Custódio Gonçalves de Vasconcelos, que consta no histórico emoldurado das informações para turistas e romeiros como sendo o homem que administrou a Irmandade do Bom Senhor de Matosinhos de 1765 a 1776. A ele coube a honra de administrar a grandiosa ornamentação de escultura, pintura e douração do Santuário. O artesão João Gonçalves Rosa confeccionou as cortinas do coro e o oratório sobre a sacristia. A douração do altar de Santo Antonio foi feita por Antonio João Carvalhais. Francisco Vieira Servas esculpiu os quatro grandes anjos do altar mor. O trabalho

de ourives coube ao artista Felizardo Mendes, que fez as ornamentações em prata. Em 1787, a imagem do Senhor Morto foi instalada na parte inferior do altar principal.

Após a morte de Feliciano Mendes, sucederam outros eremitas, com o mesmo espírito de dedicação. Na gestão do terceiro, Inácio Gonçalves Pereira, além da oficialização da Irmandade do Bom Jesus, deu-se o início do projeto de embelezamento externo da igreja e seu pátio frontal, onde a construção de um adro grandioso em complemento ao majestoso frontispício (fachada). Essa etapa da obra iniciou-se em 1777, sob a administração de Vicente Freire de Andrade (1794-1807), o qual contratou o já famoso empreiteiro de obras sacras Antonio Francisco Lisboa.

Assinou Aleijadinho o primeiro compromisso, em 1796, obrigando-se a construir 66 estátuas de madeira em tamanho natural, destinadas aos passos da Via Sacra, na encosta do morro conducente ao Santuário. Entregue semelhante trabalho, novo contrato firmou-se em 1800, para execução dos doze profetas do Velho Testamento, em pedra-sabão, a-fim-de ornamentarem simetricamente diferentes angulos do parapeito do adro (REIS, 1939, p.211).

Na construção desse trabalho, Antonio Francisco Lisboa levou cerca de dez anos, com diversos auxiliares a seu serviço.

Sobre a confecção das estátuas do Passo e Profetas, existem entre os guias turísticos lendas e verdades que se misturam aos dados históricos registrados nas igrejas por onde passou Aleijadinho. Uma delas revela que o artista subia nos ombros dos escravos e esculpia o rosto dos profetas, enquanto artesãos auxiliares terminavam o corpo sob sua supervisão. Daí a justificativa sobre a desproporcionalidade do corpo em relação à cabeça. Essa desproporcionalidade só é observada na pedra. A proporção grega de 1 por 6 está correta em relação às estátuas em madeira, o que faz pensar que talvez o Mestre já estivesse com a saúde comprometida e dependendo de artesãos não tão experientes quanto ele no trato da escultura.

E se as desproporcionalidades foram puramente propositais, qual seria a mensagem embutida nas peças de pedra? Teria Aleijadinho o intuito de retratar tipos humanos comuns, desproporcionais e com deformidades como as de si próprio, alquebrado pelas enfermidades? Ou nada disso é crível e o verdadeiro desafio foi esculpir na pedra-sabão tendo com modelos apenas as figuras religiosas fornecidas por folhetos como o do profeta Jonas (Grauna Florentino do ano 1470) ou ainda do profeta Ezequiel, de um autor que assina por Mestre E.S.

apresentado por Bazin (1971, p.289 e 290) e que chegaram até o artista do adro através dos padres seculares das igrejas de Minas Gerais do século XVIII?

Durante o século XVII, o evento da Via Dolorosa de Cristo ou Via Crucis era representado em vários lugares da Europa. Durante esse século, o Barroco alcançou seu ápice do ponto de vista da arte barroca escultórica, decorativa e musical.

Em 1716, o papel de J. S. Bach foi o de devolver ao texto evangélico sua pureza, “equilibrando o texto litúrgico e sua utilização dramática, os episódios líricos e contemplativos, as intervenções dos coros, das árias e dos instrumentos” (CHARLEY, 1963, p.83).



Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. Fachada. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.



Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. *Interior.* Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.



Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. *Pátio com os Profetas.* Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

4.3. OS PROFETAS

Segundo o Dicionário Eletrônico Michaelis, o verbete profeta é definido como:

sm (gr prophétes) **1** Pessoa que tem o dom da profecia. **2** Anunciador ou intérprete de uma mensagem divina. **3** Aquele que, entre os hebreus, anunciava e interpretava a vontade e os propósitos divinos e, ocasionalmente, predizia o futuro por inspiração divina. **4** Pessoa considerada, por um grupo de adeptos, como supremo revelador da vontade de Deus. **5** Título dado a Maomé pelos muçulmanos. **6** Adivinho, vidente. **7** *pop* Acendedor de lampiões das ruas. *Fem: profetisa. Profetas de manga:* aqueles que profetizam de acordo com o desejo de quem os consulta.

Na história judaica, os profetas eram a voz do Senhor, que conduzia seu povo a cumprir seu propósito maior, preparar o caminho do Messias. Dentro dessa contextualização, nada mais cristão do que ligar, do ponto de vista escatológico, os profetas como testemunhas atemporais da divindade de Jesus Cristo e de sua natureza messiânica.

A partir do momento em que se entende a missão dos profetas como atestadores da presença de Deus encarnado e vivendo entre os homens, compreende-se o projeto do artista que liga a antiga e a nova aliança em um grande conjunto de obras que metaforisa a essência da fé.

Em cada passo da *Via Crucis* vai se cumprindo em Cristo o que estava escrito sobre o Messias. Os profetas em destaque estão ali presentes com suas falas pertinentes ao *Cordeiro de Deus* que haveria de vir e se tornar o sacrifício pascal como sacrifício definitivo, morrendo sem pecado e sofrendo toda infâmia do caminho da cruz até sua morte e ressurreição. Os profetas presentes na obra são: Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel, mais os doze chamados profetas menores: Oséias, Joel, Amós, Obdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias.

O artista fez a representação de 12 profetas em analogia aos doze discípulos de Jesus. E são eles: Isaías, Jeremias, Barique, Ezequiel, Daniel, Oséias, Jonas, Joel, Amós, Naum, Obadias e Habacuc.

Este é um período crítico no processo, porque o arquiteto, embora comprometido na solução de problemas práticos para as necessidades sociais, está ansioso por lutar com seu demonio criativo pela conquista de uma solução menos terrena. Se, no entanto, ele for atraído muito

prematuramente ao campo, seu êxito estará em risco justamente por tal afastamento de fatos básicos sobre os quais sua solução deve-se basear. Tais fatos são extraídos da corrente da vida, que, num estágio posterior, irão auxiliar e, se negligenciados ou por demais manipulados, a solução sofre devido a uma perda de veracidade, que constitui um dos componentes morais da arte (FRY, 1969, p.83).

Descreve-se um pouco do significado de cada profeta:

ISAÍAS – colocado à entrada, com sua silhueta densa, do lado esquerdo do primeiro adro. A figura apresentada por Antonio Francisco Lisboa é a de um homem velho, com seus ombros ligeiramente curvos, vestindo um manto pesado que lhe envolve a cabeça como se fosse uma endumentária monástica. Seu rosto tem uma barba que recai sobre o peito e seus lábios entreabertos parecem ter algo a dizer. Suas mãos seguram e parecem apontar para os filactérios onde estão gravadas as seguintes palavras em latim: “*CUM SERAPHHIM DOMINUM CELEBRASSENT A SERAPHUN, ADMOTAEST LABRIS FORCIPE PRUNAMEIS.*”³

A que parece, a ideia central do texto era a chamada de Isaías para o ofício profético no qual ele ocuparia uma posição de destaque, pois a tradição judaico-cristã o considera um dos letrados do panteão profético não só por seus escritos em excelente gramática, como por se tratar de um homem que viveu na corte e que influenciou seu povo pela dedicação, empenho e caráter que imprimiu a sua missão.

Aleijadinho utilizou-se de duas pedras coladas para dar conta da dimensão de várias personagens. Isaías tem uma emenda acima do peito e apresenta, como já se citou, erros anatômicos que podem ter sido propositais. A face é expressiva e perfeita em seus traços, contrastando com a anatomia imperfeita dos braços, ombros e altura. As mãos, porém, fazem um contraponto de bom trabalho, com um grau de dificuldade na execução que não condiz com a feitura dos braços, muito mais simples em sua proposta. A expressão do olhar parece ver aquilo que só foi dado a ele próprio ver.

³ “Depois que os Serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenas” (ISAÍAS: cap. 6).



Profeta Isaías. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

JEREMIAS – ao lado direito da mesma entrada está o profeta Jeremias, que ocupa o panteão como segundo profeta. Do canon bíblico, consta que seu ministério foi de 627 a 585 a.C. Sua fala foi apocalíptica, pois ele procedeu a queda do reino. O livro que reúne o choro do profeta é chamado de *Lamentações de Jeremias*. Ao choro do profeta se refere o seu filactério: “*DEFLEO IUDAEA E CLADEM SOLYMAEQUE RUINAM: AD DOMINUM QUE VELINT, QUAESO REDIRE SUUM*”⁴.”

Trata-se de um pensamento que sintetiza o livro e não uma declaração profética que faz a defesa ou apresenta um testemunho a favor do Messias. Aqui, fica uma declaração de que a preocupação barroca brasileira é muito mais estética do que social. Em consonância com José Antonio Maravall (1997), essa arte é fruto de relações conflitivas que norteiam o

⁴ “Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém: e rogo (ao meu povo) que queira voltar ao Senhor” (JEREMIAS: cap. 35).

comportamento da própria época. No caso do ícone maior, a preocupação de uma mensagem religiosa ou uma expressão de revolta contra os agreros do seu tempo propõe apenas atitudes que louvam a capacidade artística, que nesse caso era somente a arte pela arte.

O longo ministério do profeta Jeremias se deu quando Judá deixou de existir como Estado. Durante esse período, Jeremias lutou contra a apostasia religiosa de Josias, que veio a morrer em 605 a.C. O que marca a missão desse profeta é o fato de que, apesar de seu entusiasmo com sua missão, o coração do povo não mudava. E veio a queda de Jerusalém ao cativo babilônico em 586 a.C.

Na interpretação do artista mineiro, esse profeta era um homem maduro, com bigodes e barba curta, lembrando um cavanhaque turco. Veste uma túnica na altura dos joelhos, com botas de cano longo, e com uma das mãos segura a pena do escriba, e com a mão direita o pergaminho escrito. Tem sobre a cabeça um turbante com as bordas retorcidas. Em termos anatômicos, a estátua de Jeremias parece economizar um bloco de pedra. O esforço para utilizar somente dois blocos desproporcionou todo o corpo. Porém, a cabeça é perfeita em suas proporções, o que cria a tradição de que Aleijadinho esculpiu cada uma delas.



Profeta Jeremias. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

BARUQUE – esse profeta, segundo o alinhamento do artista, ocupa o último pedestal do conjunto central da sequência do lado esquerdo do adro.

Para o canon bíblico hebraico, existe uma diferenciação da ordem apresentada pela Septuaginta. Esta última considera que as profecias de Baruque estão integradas às profecias de Jeremias, dando somente ao primeiro a condição de profeta. O livro de Jeremias, capítulo 36, versos 1 a 6; deixa clara a condição de escriba a Baruque, e não a de profeta. O que a “vulgata” considera como o livro de Baruque o canon primitivo hebraico aponta como apócrifo.

O filactério de Baruque, observado em sua estátua, faz referência a um texto bíblico, porém essa indicação é inexistente no próprio livro de Baruque: “*ADVENTUM CHRISTI IN CARNE POSTREMAQUE MUNDI, TEMPORA PRAEDICO PRAEMONEOQUE PIOS*”⁵.

A obra de escultura é de um rapaz ainda sem barba, com um manto sobre a túnica à altura dos joelhos, com botas de beira dobrada. Na cabeça, um turbante com passadores largos. Com uma das mãos segura o filactério, enquanto a outra segura a aba do manto. Toda a obra é comprometida pela imprecisão anatômica. Tanto os braços quanto as pernas são curtas, porém a perfeição da cabeça leva a pensar que o trabalho foi concluído por várias pessoas.

⁵ “Eu predigo a vinda de Cristo na carne e os últimos tempos do mundo, e previno os piedosos” (Baruque, cap. 1).



Profeta Baruque. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

EZEQUIEL – ao lado oposto a Baruque, na sequência esquerda do adro, e quem sucede a Jeremias, o ministério desse profeta ocorreu dentro do cativeiro babilônico. Suas profecias carregam no teor apocalíptico e o escrito no filactério talvez seja uma tentativa de entender seus escritos gerais profeta: *“QUANTUOR IN MEDIIS DESCRIBO ANIMALIA FLAMMIS HORRIBLES ESQUEROTAS AETHE REUMQUE THRONUM⁶”*.

Ao pé da letra, não há também um versículo correspondente ao escrito do filactério. Parece uma frase solta de alguém que tenta com dificuldade sintetizar o escrito do profeta.

As mensagens do livro de Ezequiel foram escritas para os companheiros de exílio e para os hebreus que ainda estavam na Palestina. O profeta foi levado a Babilônia em 597 a.C. e foi chamado para o serviço profético cinco anos mais tarde; esteve em atividade por vinte e dois anos.

⁶ “Descrevo os quatro animais no meio das chamas e as rodas horríveis e o trono etéreo” (EZEQUIEL, cap.1).

O tipo físico se assemelha a Jeremias: bigodes e barba curta; cabelos longos, cobrindo a nuca. Diferentemente de outros profetas, o profeta veste uma túnica longa que descobre somente o pé do personagem. Em lugar de turbante, ele usa um barrete com detalhes que lembram um capacete medieval com viseira. O manto é de um cuidado extremo, com suas rendas carregadas de ornatos de difícil entalhamento. Os braços, especialmente o direito, está em uma posição que enaltece o gestual e alonga a figura do profeta. O “S” característico do Barroco faz um contraponto entre a cabeça do profeta e a base do filactério. Provavelmente essa escultura mereceu atenção especial do Mestre Aleijadinho.



Profeta Ezequiel. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

DANIEL – em uma das posições destacadas na entrada superior do adro, à esquerda, logo em frente a Oséias, está a estátua desse profeta. Seu posicionamento é certamente proposital, como uma marcação teatral de um protagonista de importante fala.

Daniel também é um dos profetas do exílio e historicamente tanto o judaísmo quanto o cristianismo têm recebido os escritos do profeta no canom como obra genuína. Na enciclopédia “Comentário Bíblico Broadman” (vol. 1, 1987), os comentaristas atribuíram os

escritos de Daniel ao sexto século a.C. A obra, como conhecida hoje, apresenta características de linguagem próprias do período dos Macabeus, de aproximadamente 165 a.C., quando provavelmente foi reescrita para fortalecimento da fé nos dias de perseguição.

O escrito de seu pergaminho é um resumo da história relatada no capítulo 6 das escrituras: *“SPELAEO INCLUSUS (SIC SPELAEOLUBENTE) LEONUM NUMINIS AUXILIO. LIBERO INCOLUMIS⁷.”*

Apesar da aparência de um jovem como Baruque, os olhos de Daniel foram talhados no formato oriental, com narinas profundas e nariz longo. Sua expressão é do herói que passou pelo drama e saiu vitorioso; sua expressão de certeza é por estar seguro pelo livramento divino.

Daniel veste uma longa túnica, assim como Ezequiel. Tem uma faixa na cintura e um colarinho cuidadosamente abotoado. Assim como Jonas, traz um signo específico: o leão deitado aos seus pés como um animal de estimação. O leão traz um aspecto misto de símio e corpo de onça, com pelos longos e pescoço alongado, como a figura de um dragão, o que é perfeitamente justificável, já que naquela geração ninguém jamais vira um leão.

Por ser o maior bloco de todo o conjunto, a peça é recortada em um só bloco, conhecido como escultura monolítica – como é denominado tecnicamente –, e apesar disso, tem aumentado o grau de dificuldade da talha e feito deste um dos trabalhos mais perfeitos da série.

⁷ “Encerrou (por ordem real) na cova dos leões, sou libertado incólume, com o auxílio de Deus” (DANIEL, cap. 6).



Profeta Daniel. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

OSÉIAS – esse profeta viveu no século VIII a.C., pouco tempo depois de Amós, e foi profundamente influenciado por seu antecessor. Era um gigante espiritual na missão de salvar uma nação pecaminosa. Sua esposa era infiel; apesar disso, ele continuou fiel a ela, em uma analogia entre o comportamento da nação e o Senhor em Sua infinita misericórdia. O filactério do profeta relata o seguinte texto: *“ACCIPE ADULTERAM, AIT DOMINUS MIHI: 10 EXSEQUOR ILLA: FACTA UXOR PROLES CONCIPIT, ATQUE PARIT⁸”*.

A escultura é executada em dois blocos de pedra e o encaixe está acima do cotovelo. O profeta veste também um casaco curto abotoado e sobreposto por uma faixa de tecido. As botas são de sobrepor ao sapato baixo. A fisionomia é de um homem maduro, com barba cuidada e bigodes; as pupilas dos olhos estão em relevo. Sua mão esquerda segura o filactério e na direita está uma pena. O corpo está bem dimensionado, mas os braços são defeituosos, assim como a mão esquerda.

⁸ “Aceita o adultério, me disse o Senhor, o que eu fiz. Esta tornada minha esposa, concebeu e pariu” (OSÉIAS, cap.1).



Profeta Oséias. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

JOEL – sobre a origem de Joel, filho de Petuel, quase nada é encontrado. Seu nome hebraico é bastante comum e significa “O Senhor é Deus”. Algumas referências como Joel, 1:14 e 2:1, 15 e 32 parecem indicar que ele era natural de Jerusalém. O pano de fundo desse livro profético é a praga de gafanhotos, e pelas expressões tais como “Dia do Senhor” parece indicar uma data pós-exílica.

Joel descreve a praga de gafanhotos como um exército humano que deixa tudo devastado por onde passa. A mensagem do profeta reitera que aquele era o exército de Deus e sua invasão corresponde ao Dia do Julgamento. A descrição de outras pragas estão sintetizadas no dizer do filactério: “*EXPLICIO IUDAEDE QUI TERRAE ERUCA LOCUSTA BRUCHUS RUBIGO SINT PARITURA MALI*”⁹.

⁹ “Exponho à Judéia que mal hão de trazer à terra a lagarta, o gafanhoto, o burgo e a ferrugem” (JOEL, cap.1, v.4).

Joel repete o padrão tipológico utilizado em Oséias, Ezequiel e Jeremias retratados na juventude segundo o artista escultor. Na roupagem, o profeta usa uma casaca curta abotoada, de gola reta, ornada de palmas em relevo, drapeada sobre um dos ombros. O manto que o recobre deixa descoberta toda a parte dianteira, de onde se alonga o filactério. A mão direita segura o pergaminho e a esquerda, uma pluma. Toda a anatomia é correta, menos a proporção das mãos.



Profeta Joel. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

JONAS – devido ao conteúdo do livro de Jonas, a universalidade, a compaixão e a graça de Deus ficam notórias quando o Senhor ordena ao profeta levar sua palavra à cidade injusta de Nínive para despertar em seus habitantes o arrependimento, o que acontece após a palavra profética.

O episódio da baleia é a marca que tornou Jonas um dos mais populares personagens bíblicos. Sobre a origem do profeta, sabe-se somente o nome de seu pai: Amitai (1:1), sendo talvez o mesmo citado em 2 Reis, 14:25.

No adro de Congonhas, a figura de Jonas faz simetria com Joel, no encontro dos muros que formam o parapeito superior esquerdo do adro. É perceptível que Antonio Francisco Lisboa tenha reservado a esse profeta – do grupo de profetas chamado menores – um lugar sobressalente que poderia ser ocupado por Amós, por exemplo, ao lado de um dos destacados, Daniel.

A história aventurosa do profeta Jonas, sua personalidade teimosa que sofreu as consequências do próprio erro e a história de Daniel, que por sua obediência foi liberto da ferocidade dos leões, são complementares em alguns aspectos e podem, assim como fascinam a mente das crianças nos ensinamentos religiosos, ter também despertado no artista sua sensibilidade, ou quiçá, uma lembrança dos contos de catequese.

Os dois profetas não estão lado a lado somente por terem histórias complementares sobre a obediência, como também pelos símbolos iconográficos que apresentam em forma de animais (leão de Daniel e peixe para Jonas).

No pergaminho de Jonas, lê-se: *“A CETO ABSORPTUS LATEO NOCTESQUE DIESQUE TRES VENTRE IN PILIS TUM NINIUEM VENIO¹⁰”*.

A estátua desse profeta também é monolítica. Jonas está vestido com uma batina abotoada, que arregaça sobre seus pés. A bainha é ornada com pequenas palmas em relevo e ao lado do personagem está o animal marinho. Na cabeça do profeta, há uma mitra de tecido arrematada por um grande botão. O rosto é de um homem maduro, com barba e bigodes cuidados, cabelos cacheados e olhos sem pupila – como é próprio da representação de algumas esculturas do Mestre Aleijadinho. A anatomia é correta, exceto pela mão direita que é disforme.

¹⁰ “Engolido por uma baleia, permaneço tres dias e três noites no ventre do peixe; depois venho a Nínive” (JONAS, cap 2).



Profeta Jonas. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

OBADIAS – o breve livro de Obadias sintetiza as relações entre Esaú e Jacó na história soterológica. A sua profecia fala do seu futuro imediato e de um futuro distante após nosso tempo, onde um remanescente hebraico defenderá o reino de Deus e seu Messias. Historicamente, nada se sabe historicamente sobre esse livro; especulações o colocam antes da queda de Jerusalém, em 586 a.C.

O filactério de Obadias diz o seguinte, na obra de Aleijadinho: *“VOS EGO IDUMAEOS ET GENTES ARGUO. VOBIS NUNCIO LUCTUFICUM, PROVIDUS INTERITUM¹¹.”*

¹¹ “Eu vos arguo, idumeus e gentios. Anuncio-vos e vos prevejo pranto e destruição” (ABDIAS, cap.1).

A escultura de Obadias é de um jovem senhor imberbe, assim como Daniel. Mais alto e vestido com mais simplicidade, mantos sobre túnica e gorro sobre cabeça. As pregas da roupa dão-lhe uma textura própria, conhecida como drapeado.

O braço direito está erguido e as proporções são aleatórias, a mão direita que segura o filactério tem o polegar deformado. Na cabeça bem talhada há uma mitra de sobrepanos com um grande botão sobre ela, de onde sai uma aba que protege a nuca. A peça é constituída de dois blocos de pedra, cujo encaixe é na altura dos cotovelos.



Profeta Obadias. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

AMÓS – está no ponto extremo do adro, na parte superior. Amós viveu no século VIII a.C. Nativo de Tecoa – 19 km ao sul de Jerusalém –, foi pastor de ovelhas e plantador de figos (1:1). Profetizou no reino do norte na segunda metade do reinado de Jeroboão (785-744 a.C.), rei de Israel, e durante o reinado de Uzias (780-740 a.C.), rei de Judá.

A fala do profeta desvenda o véu respeitável da prosperidade material, deixando à mostra o formalismo religioso e a corrupção espiritual (AMÓS5:12, 21). A missão do profeta consiste em primeiro lugar a um “clamor pela justiça”.

Em seu filactério há o seguinte escrito, sintetizando o entendimento do livro do alcance do trabalhador: *“PRIMO EQUIDEM PASTOR FACTUS DEINDE PROPHETA, IN VACCAS PINGUES INVERORET PROCERES¹².”*

Em nenhum versículo do capítulo 1 de Amós há menção ao escrito do filactério. E esse capítulo fala exatamente da ira de Deus contra os inimigos de seu povo. Somente no capítulo 2 Amós profetizou contra a desobediência de Judá e não com as palavras talhadas no pergaminho de Congonhas.

Está colocado em um ponto extremo do adro superior, ficando à esquerda de Jonas. Fisicamente e pelas características de sua roupa, esse profeta difere dos demais personagens do Aleijadinho. Sua roupa parece uma mistura de roupas antigas e modernas; usa algo semelhante a uma jaqueta forrada de peles por dentro, talvez um indício da sua condição de pastor. Nas pernas, uma calça bizarra e na cabeça usa um gorro, que segundo Bazin (1971) é um capuz comumente usado por camponeses lusitanos. A obra foi talhada de um só bloco, com apenas o encaixe de pequena pedra para completar o gorro.

¹² “Feito primeiro pastor, em seguida profeta, dirijo-me contra as vacas gordas e os chefes de Israel” (AMÓS, cap.1).



Profeta Amós. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

NAUM – a mensagem profética de Naum é pertinente a todas as eras: os que confiam no Senhor Ele proverá e cuidará deles, enquanto os que não confiam e resistem inevitavelmente experimentarão a sua ira. Pouco se sabe sobre o histórico desse profeta, além de seu livro. Sua moradia era em Judá e seu nome significa “consolação”. As evidências históricas da queda das cidades de Tebas e Nínive, sob o domínio assírio, apontam para a data de 620 a.C., época da autoria dos escritos de Naum.

A mensagem se inicia por uma ousada declaração: “O Senhor é Deus zeloso e vingador”. Porém, o filactério faz referência a um texto que sintetiza sem precisão a ideia central do

livro: *“EXPONO NINIUEM MANEATQUA POEMA RELAPSAN. EVERTEDAM FUNDITUS ASSYRIAM¹³”*.

As características do profeta são de um ancião de barbas longas, face envelhecida e postura cansada. Veste um casaco longo abotoado até a cintura e com um turbante semelhante ao de Habacuc. O tratamento com essa estátua acentua a falta de cuidado com detalhes da roupa. O entalhe da barra do casaco é impreciso e pouco profundo. A mão direita que segura o pergaminho também é anatomicamente impefeita e a medição da cabeça não ocorre na proporção ideal. Com certeza essa peça não contou com a mão do Mestre em sua execução. A favor, passa a visão de que existem tipos humanos que lembram a certa distância a figura executada pelo “atelier” de Aleijadinho.



Profeta Naum. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

¹³ “Exponho que castigo espera Nínive pecadora. Declaro que a Assíria será destruída” (NAUM, cap. 1).

HABACUC – encontra-se no ponto externo direito o oitavo profeta menor da série. Habacuc, cuja derivação do nome significa “abraçado”, viveu provavelmente por volta de 605 a.C. – data da vitória de Nabucodonosor sobre os egípcios, em Carquemis, na Síria – e 597 a.C. – quando os babilônios invadiram Judá.

O profeta Habacuc sentia-se incomodado com a impiedade do seu povo e aceitava de forma tardia a providência divina em julgar a nação. Ele estava mais preocupado com a “demora” de Deus do que com o arrependimento da população pecadora (HABACUC,1: 2 – 4).

Também é esse profeta que falará pela primeira vez um dos fundamentos da fé judaico-cristã, repetido por Paulo na Nova Aliança (ou Novo Testamento): O justo viverá pela fé (HABACUC, 2:4 e ROMANOS, 1:17).

Os escritos do filactério desse personagem trazem o seguinte texto: “*TE BABYLON, BABYLON, TE TECHALDAEE TY ARGUO: TE IN PSALMIS TE D’US ALME CANO*¹⁴”.

A escultura foi realizada em dois blocos, e a junção está na altura da cintura. Sobre a maior parte do corpo há um casaco abotoado e acinturado por um tecido de aparência macia. A gola é detalhada com dois laços e o manto é drapeado sobre o ombro esquerdo, que está erguido. A barra do longo manto está talhada com palmas no ornato. A cabeça tem uma touca dividida em quatro partes e na base há um turbante que arremata por entre as alças.

A face compõe com os tipos jovens: cabelo com cachos, barba e bigodes cuidados. A iris dos olhos são talhadas em relevo. O braço direito foi quebrado e restaurado recentemente. Ele é o número 12 da planta geral.

¹⁴ “O Babilônia, Babilônia, eu te arguo ó tirano da Caldeia: mas a Ti, ó D’us benigno, canto em salmos” (HABACUC, cap.1).



Profeta Habacuc. Foto de acervo pessoal de Jorge Pedro Barbosa Lemes.

Germain Bazin apaixonou-se de uma forma tão intensa pelas obras de Aleijadinho que sem sombra de dúvida se tornou uma autoridade no trabalho desse brasileiro que tão bem representou o barroco tardio. Um comentário *sui generis* desse autor (BAZIN, 1971, p.296) mostra Aleijadinho como um homem que tinha a arquitetura e o ornamento por principais atividades, mas quando se apossava de um formão tratava-se de um homem da Idade Média. Isto porque as suas mãos doentes ou não tinham os caminhos dos vórtices, dos caracóis, das fendas e relevos que compõem o universo do Barroco. Assim que se observa o conjunto de obras reunidas em Congonhas do Campo, Ouro Preto e Sabará, percebe-se que essa estruturação, que permite a um homem reunir e imaginar de uma só vez peso, amarrações, prumos, nivelamento, alicerce, resistência, força, eixo e beleza causa espanto. A tentativa de entendê-lo, sobretudo porque não era um homem de vigor e saúde, leva a crer que sua

condição de mestiço reuniu em sua genética as forças das etnias que compunham sua formação.

Na obra dos profetas, com sua fonte de inspiração do outro lado do Atlântico, a qual ele nunca viu, ou nos escultores italianos que nunca o tiveram como aprendiz, ele se posiciona como um indivíduo de formação europeia para sua época. O posicionamento das estátuas no adro obedece à distribuição das figuras de um balé clássico, colocadas em formação com relação ao eixo para que o olhar do espectador dirija-se a todas as figuras ao mesmo tempo e o olhar periférico perceba todos os movimentos. Quem lhe ensinou a fazer isso? Que foi seu mestre? Esse artista brasileiro nunca foi próximo à fonte da sua inspiração. No entanto, ele faz uma trajetória em sua obra que se inicia na sua segunda década de vida profissional e que cumpre uma trajetória de trabalhos que vão da Idade Média, passando pela Renascença, atingindo o Barroco e o Rococó.

O que Aleijadinho faz para a cultura brasileira em cinco décadas é colocar ao lado, guardadas as proporções, de um roteiro artístico que a Europa levou 300 anos para cumprir. O amanhecer da Arte Moderna nos arraiais brasileiros virou os olhos para esse homem do passado e fez a ele a devida vênua por colocar a nação em pé de igualdade com a formação cultural e artística do mundo ocidental.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inércia cultural é outra nomenclatura que define a morte de uma civilização.

Um povo que vive a intensidade da socialização está vinculado a uma torrente de saber emanada, simplesmente, do contato com o outro, do atrito com o outro, mas jamais do afastamento, do isolamento e conseqüentemente da solidão, em que o indivíduo é só em si mesmo.

Nesse caminho, pode-se afirmar que o Barroco, assim como a História, só é analisado em uma constante que se inicia do zero e em seu percurso é reconhecido como uma marca que sulcou a História no ir e no vir, no antes e no pós da existência.

Mas já não é possível removê-lo desse percurso histórico porque ele, como estilo, como fator educacional, marcou a própria trajetória. Não se educa um filho pelo conhecimento técnico ou pela função mecânica do reconhecimento das letras. Outrossim, se educa quando as botas sujas de barro por são deixadas do lado de fora da porta.

O Barroco não foi uma construção com fins educacionais formais. Foi mais que isso: foi uma expressão de que diante do sublime se curva a cabeça para não macular com a presença da beleza insólita.

A beleza do Barroco, o seu incomodante concretismo e sua impressionante semelhança com o real permite um sincronismo com o cognitivo que leva ao choro, ao medo, à alegria e ao louvor.

Quais as mãos que perceberam essa fragilidade humana causada? E que uso foi feito dela?

O Barroco permeou as igrejas, as casas, os costumes e os corações. A cristandade medieval esfriava-se nas lúgubres desvanecidas imagens, nas toscas esculturas ocidentais e no monocromo do gótico.

A humanidade se deparou com a excelência da arte e levou para si um pedaço dela. Não uma pedra nem uma lasca de madeira, mas sim a contrição e a impressão de ter visto pela fenda do penhasco um vislumbre do que seria o céu: aquele lugar que começa no escuro do quarto como joelho no chão.

Então, em um clarão a luz preenche tudo e a significação do belo parece trazer ao chão a presença da divindade, do particular para o geral.

O Barroco se tornou a realidade do dia-dia de três séculos, a expressão de toda uma sociedade que se afirmava pelo cristianismo como uma dimensão de consciência ética e estética, que no seu compasso mediador, entre o menos e o mais, se torna instrumento educacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Clifton J., ed. ger. *Comentário Bíblico Broadman: Velho Testamento*, vol.1. Rio de Janeiro, 1987.

ALVES, Gilberto Luiz. *Origens da escola moderna no Brasil: a contribuição jesuítica. Educação e Sociedade*. Campinas, v. 26, n. 91, ago. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000200016&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 out. 2009.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *Aleijadinho*. São Paulo: Sesi, 1942.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

AVILLA, Afonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BESSELAAR, José Van Den. *Introdução aos Estudos Históricos*. São Paulo: Herder, 1968.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971

BAZIN, Germain. “A inspiração profética”, “O balé dos profetas em Congonhas do Campo”, in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, Rio de Janeiro: Record, s/d.

Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, s/

BETTENSON, Henry. *Documentos da Igreja Cristã*. São Paulo: Aste, 2001

BORNGÄSSER, Bárbara. *O Barroco*. Königswinter: Konemann, 2004

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Passos da Paixão*. Edições Alumbramento, 1984

BURNS, Edward M.. *Civilização Ocidental Moderna*. Porto Alegre: Globo, 1968

CAMÍ, Josepmaria Teixidó; SANTAMERA, Jacinto Chicharro. *A Talha*. Barcelona: Parramón, 1996

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais*. São Paulo: Nacional, 1968.

CHARLLEY, Jacques. *Les passions de J.S. Bach*. Paris: Press Université de France, 1963.

COTTA, Maria Gripina Neves Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo à Vila Rica*. Ouro Preto: Edição da Autora, 2010.

DICIONÁRIO

ELETRÔNICO

MICHAELIS,

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=profeta>

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FALCÃO, Edgard Cerqueira. *Relíquias da Terra do Ouro*. São Paulo: F. Lanzara, 1946.

- FRAZÃO, Euza Rossi de Aguiar. *O Donatismo e os Circunceliões na Obra de Santo Agostinho*. São Paulo: Nova Série, USP, 1976.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FRY, Maxwell. *A Arte na Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- GEESE, Uwe. *O Barroco*. Königswinter: Konemann, 2004.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HELLWIG, Karin. *O Barroco*. Königswinter: Konemann, 2004.
- HOORNAERT, Eduardo, AZZI, Riolando, GRIJP, Klaus, BROD Benno. *História da Igreja no Brasil*. Tomo II/1. São Paulo: Paulinas e Vozes, 1983.
- JUNG, Wolfgang. *O Barroco*. Königswinter: Konemann, 2004.
- KITSON, Michael. *O Mundo da Arte e Cultura - O Barroco*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1979.
- KLUCKERT, Ehrenfried. *O Barroco: Arquitetura, Escultura e Pintura*. Königswinter: Konemann, 2004.
- LAGE, Ana Cristina. *Padroado*. Verbetes. Navegando na História da Educação Brasileira, 2006. http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_padroado1.htm#_ftn. Acesso em 03 jan 2012.
- LEMOS, Maria Alzira Brum. *Aleijadinho: homem barroco, artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- LIL, Kira Van. *O Barroco*. Königswinter: Konemann, 2004.
- LOPES, Francisco Antonio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*, 182 – 10 págs. , pl., h. t. , Publicações do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no. 8, Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1942.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O Barroco e o Século XVII*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*. Barcelona: Ariel, 1997.
- MELLO, Suzy. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Aleijadinho, Passos e Profetas*. São Paulo: Edusp, 1984.
- PAIVA, J. M. . *Colonização e Catequese*. São Paulo: Arké, 2006.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em Torno da História do Sabará*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

PINTINHA, Marcos Eduardo. *Catequese e educação na obra do padre José de Anchieta*. Dissertação de Mestrado. Maringá: PPE, 2004.

PRADO E SILVA, Adalberto. *Novo Dicionário Brasileiro*. São Paulo: melhoramentos, 1977.

REIS, José de Souza. *O Adro do Santuário de Congonhas*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no.3, Rio de Janeiro, 1939.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do Mestre Artesão*. São Paulo: Autores Associados, 1998.

SALA, Dalton. *Ensaio sobre a Arte Colonial Luso Brasileira*. São Paulo: Landy, 2002.

SMITH. *The Age of Reformation*. USA, 2006. <http://m.gutenberg.org/ebooks/18879.mobile>

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.