

# Essência e Alcance das Manifestações Barrocas no Universo Luso-Brasileiro

BENEDITO LIMA DE TOLEDO

Ao estudar esse fenômeno artístico complexo e largamente difundido a que chamamos Barroco, todos parecem seduzidos por uma miragem. As teorias que buscam explicá-lo acabam por sofrer uma espécie de contaminação e se tornam, igualmente, prolixas e de difícil enquadramento.

Para seu estudo, publicado em 1967, Pierre Charpentrat adotou o título *Le Mirage Baroque*. Sob essa denominação, aquele historiador de arte transitou com certa desenvoltura e bom humor por um tema que já produziu extensa literatura da qual dificilmente poder-se-ia fazer uma síntese.

A originalidade desse conceito – miragem – foi observada por Victor Tapié que ressaltou a discrepância notada por Charpentrat entre barroco histórico e barroco estilístico. Seria esse estado de espírito gerado por um *eon*, como propôs Eugênio D'Ors? E, novamente, nos deparamos com conceitos imaginativos e complexos. Barroco entendido como miragem ou ilusão: eis a evidência do caráter sensorial, emocional dessa manifestação.

A ilusão não se restringe a manifestações terrenas. Lúcio Costa lembra que enquanto os artistas do período gótico faziam malabarismos para alçar suas estruturas a grandes alturas, no teto das igrejas barrocas a pintura ilusionística remete o observador diretamente ao próprio céu. Estaríamos diante do *Triunfo do Barroco*, para adotar o título de uma memorável exposição realizada na Bélgica, em 1991.

Se quisermos nos ater ao Barroco no Brasil, constatamos que, para sua correta compreensão, não se pode prescindir de uma certa familiari-

dade com o Barroco de Portugal, o que implica, por sua vez, uma avaliação das fontes que inspiraram seus artistas.

Qual teoria poderia, então, ser invocada para compreensão desse quadro luso-brasileiro?

O Absolutismo proposto pelo holandês Leo Ballet, a Contra-Reforma, invocada pelo alemão Werner Weisbach, ou nos contentaríamos com as categorias arroladas por Heinrich Wölflin?

Enquadrar o Barroco brasileiro em qualquer dessas teorias pode ser um exercício intrigante, mas pouco conclusivo.

Em se tratando de Barroco, não estaríamos isolados. Jean Castex lembra que “Analisar o barroco é impossível: seria um contra-senso. O que melhor define o barroco é precisamente ele escapar a análise”.

Abandonando a pretensão de transitar por complexas teorias formuladas em outros contextos, deveríamos, mais modestamente, considerar os pólos onde o barroco brasileiro começou a se desenvolver e as etapas de seu desenvolvimento.

É compreensível que, num primeiro momento da ocupação do território, a arquitetura então possível nos núcleos litorâneos forçosamente tivesse que se restringir a um mínimo de funcionalidade, como atestam alguns edifícios desta fase que sobrevivem em antigos aldeamentos jesuítcos.

Um aldeamento não deve ser confundido com aldeia ou vila, como entendia o colonizador. Sobre a extensa rede de trilhas dos naturais ocorriam suas aldeias, com organização bem conhecida: um amplo espaço aberto em torno do qual se dispunham as ocas. Os aldeamentos jesuítcos preservavam essa organização dispondo em um dos lados as instalações do colégio.

Nesses terreiros ocorriam festas e cerimônias religiosas. Neles eram encenadas as primeiras manifestações do teatro no Brasil: os autos.

Do início do século XVII subsiste no Rio de Janeiro, São Pedro da Aldeia (1617); no Espírito Santo, as aldeias de Reis Magos (1615), e Reritiba, hoje Anchieta (1610). A organização espacial sobrevive: um amplo terreiro retangular tendo em sua cabeceira o característico conjunto jesuítco: igreja, colégio, residência e oficinas. Em São Paulo subsistem as capelas de São Miguel Paulista, Carapicuíba, Voturuna, Embu, que exteriormente ostentam a mesma sobriedade. Mas, é no interior dessas capelas, em seus retábulos, que vamos encontrar as primitivas formas de barroco.

Para Lúcio Costa, esses retábulos e a bancada de comunhão de São Miguel Paulista (1622) constituem “as mais antigas e autênticas expres-

sões de arte brasileira em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer por ‘portuguesas do Brasil’”.

São peças de um barroco primitivo de pouco relevo, mas onde surpreendemos, apesar a falta de meios, a aspiração aos padrões europeus.

## **1. A Definição de um Partido Arquitetônico**

Para projetar as igrejas da Companhia, chegou ao Brasil, em 1577, o irmão Francisco Dias (1535-1633) “pedreiro, carpinteiro, mestre de obras, arquiteto e piloto”, a quem devemos o projeto dos colégios da Companhia na Bahia, Rio de Janeiro (1585), Olinda (1592) e Santos (1598).

Esse operoso irmão, muito conceituado na Companhia, havia trabalhado com o arquiteto régio Afonso Álvares na Igreja de São Roque, em Lisboa, na condição de mestre de obras. Afonso Álvares foi responsável pelo desenvolvimento em Portugal, de um tipo de igreja de nave única com capelas laterais intercomunicantes, como ocorre em Espírito Santo de Évora (1567-1574), Santa Maria do Castelo, em Extremoz, ou na Sé de Leiria (1550-1571). É um tipo de solução espacial originado nas capelas paroquiais portuguesas.

A definição desse projeto na Igreja de São Roque em Lisboa foi, por longo tempo, atribuída a Felipe Terzi, mas já se sabe que esse arquiteto só chegou em Lisboa em 1577, quando a igreja já havia atingido a cornija. Portanto, a criação desse partido arquitetônico, em Portugal, devemos ao arquiteto régio Afonso Álvares e, sua introdução no Brasil, ao irmão Francisco Dias.

É importante notar que essa solução não se limitou aos jesuítas. Foi sendo adotada pelas demais comunidades religiosas, sintoma de sua adequação aos hábitos religiosos da sociedade colonial.

A partir de meados do século XVII, já vemos em cidades litorâneas brasileiras construções de grande porte que trazem à mente a Igreja do Colégio Jesuítico de Santarém (1676), projeto atribuído a João Nunes Tinoco, do Colégio de Coimbra (1580-1598) e a Igreja dos Grilos (1642) no Porto. Estas duas últimas devidas ao arquiteto Baltazar Álvares, sobrinho de Afonso Álvares.

A Igreja do Colégio dos Jesuítas na Bahia, construída entre 1657 e 1672, constituiu-se, de certo modo, em protótipo para as demais igrejas na Colônia. Como as congêneres portuguesas, é uma igreja de elevado

porte, com fachada plana, composta segundo o receituário formal do maneirismo. O único componente que apresenta alguma movimentação barroca são as volutas planas no frontão.

Mas, é no interior dessa igreja que deparamos com uma seqüência de retábulos onde podemos constatar uma evolução, desde os primeiros modelos mais próximos às formas renascentistas, até os mais evoluídos já com formas que apresentam a complexidade e o dinamismo típicos do barroco.

Se examinarmos as igrejas do século XVII, poderemos constatar esse fenômeno: edifícios de arquitetura maneirista em cujo interior vamos surpreender uma crescente movimentação. A linguagem torna-se prolixa e progressivamente a talha vai se expandindo, apoderando-se de todo espaço disponível no interior do templo. O fenômeno não se restringe a uma única ordem religiosa. É um partido generalizado.

Em Belém, no Estado do Pará, na Igreja do Colégio dos Jesuítas, o maneirismo de sua composição parece ter-se tornado sensível à vigorosa vegetação local e incorporado ornatos que seguem essa linguagem. Alguns componentes, como as volutas do frontão, são desproporcionais, mas o conjunto apresenta um grande vigor plástico, linguagem que vamos encontrar nos retábulos e púlpitos no interior do templo.

Se tivermos presente as referidas igrejas projetadas por Afonso Álvares, notadamente São Roque de Lisboa, ou por seu sobrinho Baltazar Álvares e as igrejas que foram sendo edificadas a partir do protótipo trazido pelo irmão Francisco Dias para o Colégio de Salvador, vemos uma analogia, um paralelismo merecedor de um estudo aprofundado.

## **2. Os Franciscanos**

As igrejas dos conventos franciscanos do nordeste no século XVII e XVIII são dignas de um tratamento especial na história da arquitetura, por diversas razões: sua implantação, a generosidade de seus componentes, como o adro e seu cruzeiro, o claustro azulejado e, sobretudo, por seus interiores.

Nestes, a talha, os azulejos, o coro, o púlpito, a pintura ilusionística compõem um concerto de formas e cores. Como explicar essa criação? Horror ao vácuo, gosto pela ostentação e cenografia, apelo aos sentidos que inclui a música e o perfume do incenso no clima vacilante da iluminação a vela? Em que teoria enquadrar uma vigorosa manifestação?

Os frades franciscanos foram responsáveis pela constituição de um

fundíveis esses adros. Asseguram uma perspectiva desafogada para o frontispício e ostentam, em seu centro, um cruzeiro de proporções monumentais que acabam por constituir-se em referencial urbano.

O frontispício dessas igrejas franciscanas são tradicionalmente enquadrados em dois tipos: um que vemos no Convento de Ipojuca (Pernambuco) e outro utilizado no Convento de Cairu (Bahia). Neste último modelo, a galilé tem cinco arcos, o coro tem três aberturas e no frontão há um nicho coroado com uma cruz. Dessa disposição das aberturas, resulta uma composição piramidal. A torre, em geral, é recuada do plano da fachada não interferindo nesta diretamente.

Com exceção de Salvador na Bahia que tem três naves, as igrejas franciscanas tem nave única e, contrastando com a austeridade do exterior, notabilizam-se pela riqueza de seus interiores, notadamente pela talha dourada.

Alguns conventos adotaram soluções originais, como cozinha externa, resultando um expressivo jogo de volumes: sobre uma construção, em forma de cubo, situa-se chaminé de forma cônica de avantajadas dimensões, adquirindo grande destaque. É o caso de Cairu, na Bahia, em Penedo, em Alagoas e São Cristóvão, em Sergipe.

Penedo e São Cristóvão estão separadas pelo Rio São Francisco. Na região ocorre uma pedra calcária muito utilizada em trabalhos de escultura na região, com motivos que, por vezes, são reinterpretações de temas eruditos. Os franciscanos mostraram-se sensíveis a essas manifestações locais, como podemos ver nesses dois conventos. Em Penedo, a escultura revela um padrão próximo à arte popular, totalmente inconventional e as figuras, anjos e meninos tem algo de grotesco. Nem por isso é obra de menor interesse. O claustro revela, igualmente, falta de conhecimento de proporções.

Já o claustro de São Cristóvão é de uma grande erudição, demonstra familiaridade com a estereotomia e com o receituário de formas consagradas. Se analisado pela perspectiva construtiva ou pela ornamental, estamos diante de um artista conhecedor de seu *metier*.

Mas, a obra mais original da região é a Igreja de Nossa Senhora da Guia de Cabedelo (Paraíba), trabalho de grande força plástica, mas sem erudição. Seus componentes não apresentam coerência estrutural e os elementos decorativos levam para o calcário a imagem de frutos da região com muita generosidade. Em seu interior, altares e nichos parecem buscar inspiração em modelos eruditos e são, igualmente, de grande força plástica.

Examinando-se o conjunto de obras da Escola Franciscana, chega-se à conclusão de que o exemplar mais evoluído, a mais completa realização terá sido o Convento da Paraíba (atual João Pessoa). É o coroamento de um longo processo de elaboração formal.

Com as paredes do adro ligeiramente divergentes e o piso com declividade, acentua-se a perspectiva para o observador que se aproxima do templo. O cruzeiro de dimensões avantajadas tem seu pedestal harmonizando com o coroamento da torre. Internamente, os efeitos ópticos continuam: o forro retrata uma apoteótica visão celestial.

Para Germain Bazin, o Convento de Santo Antônio de João Pessoa “é uma das magníficas composições arquitetônicas da América Latina e possui um dos mais belos *décors* produzidos pela arte rococó”.

Só podemos estar de acordo com o eminente historiador francês. Esse convento é uma realização da espiritualidade dos *hymnis et canticis*.

### 3. Os Interiores

Revestir o interior do templo com madeira e guarnecê-lo com “puríssimo ouro” é procedimento com raízes na tradição bíblica. Na descrição do templo de Salomão (Reis: 6), lemos que o rei mandou revestir o interior do templo com tábuas de cedro e o pavimento com faia “toda a casa no interior estava forrada de cedro tendo suas entalhaduras e juntas feitas com grande arte e entalhadas de relevo; tudo estava coberto de tábuas de cedro e não se descobria coisa alguma de pedra na parede”.

O Livro dos Reis esclarece que tudo foi revestido de ouro. Referindo-se às portas fala:

“Esculpiu nela querubins, palmas e relevos muito salientes; cobriu tudo de chapas de ouro, com trabalho feito a esquadro e a régua”.

O templo, construído com pedras de cantaria, previamente aparelhadas, foi, em seu interior, recoberto com madeira entalhada e revestido de ouro. Não é essa a linguagem que encontramos, por exemplo, na Igreja de Santo Antônio de Lagos, em Portugal ou na Igreja de São Francisco, em Salvador, na Bahia, ou na Igreja de Santa Clara do Porto?

Marcel Reymond, em sua obra *De Michel Ange a Tiepolo*, referindo-se às igrejas após o Concílio de Trento, expõe o que delas se espera: “[...] as igrejas abertas aos mais humildes aos mais deserdados, deveriam ser mais belas que os palácios dos reis. Nesse santuário, encontrareis,

vós, os mais pobres dos homens, tesouros e festas artísticas que estavam reservados somente aos príncipes da terra”.

Tal é o sentido cristão desse triunfalismo e, nessa perspectiva, duas realidades se encontram: nada é suficiente para a glória de Deus e todos são chamados a viver esse clima. Essa é a espiritualidade que transparece em formas que atingem diretamente a sensibilidade da população. Assim, somos tentados a constatar que o Barroco seria antes arte do catolicismo militante que da Contra-Reforma, como propõe M. Ballesteros-Gaibrois, que nota ainda um fato fundamental: “os artistas da sociedade colonial adotam o Barroco como sua própria expressão artística e não o abandonam facilmente” e, nessa perspectiva, “o Barroco significa para a América a expressão de sua maneira de ser e de sua personalidade”.

Em decorrência, esse autor faz outra constatação relevante: “e por essa razão os templos e palácios barrocos já não são mais europeus nem importados, são a expressão do gosto que agradava à sociedade onde nasceram, do gosto que satisfazia a sensibilidade do indígena”.

René Huyghe notou que, num primeiro momento, após o Concílio de Trento (1545-63) a arte se pautou pela recomendação de austeridade, porém logo o catolicismo se deu conta de que se “a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé. O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Iasse, então, preenche-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas”.

Como decorrência, o mesmo autor conclui: “Daí em diante a arte virou as costas ao Classicismo, ao seu despojamento, ao seu rigor, à sua pureza, por vezes fria; torna-se barroca, feita de profusão e dinamismo, de sedução e do patético. É nesse sentido que o Barroco se afirma, principalmente como arte da Contra-Reforma”.

Foi no interior dos templos que essa espiritualidade da alegria encontrou campo para seu florescimento, ao lado das manifestações por vezes de caráter dramático como o tema da paixão, do martírio, ou da meditação da morte. De qualquer forma, altamente emocional.

Em *Tutte l'opere d'architettura, et prospectiva*, de Sebastiano Serlio Bolognese (1551), vamos encontrar desenhos de portas “que podem servir a muitos gêneros de edifícios”. Os retábulos demonstraram a eficiência dessa proposta serliana. Sua evolução natural conduziu em Portugal ao chamado “estilo nacional”. São os retábulos de arquivoltas concêntricas que lembram as portadas românicas. Um elemento fundamental nes-

sa composição são as colunas salomônicas. Essa estrutura receberá uma fartura de folhas de acanto, parreiras, meninos e pássaros.

Mas essa composição elaborada tem raízes na tradição portuguesa se atentarmos a uma observação de Eugênio D'Ors: “descobrimos um dia que o famoso estilo Manuelino português é tão somente uma variante a mais do Barroco, a despeito de certas pretensões nacionalistas em atribuir-lhe uma novidade absoluta, nem por isso iremos mesnoprizar sua originalidade; uma etiqueta ‘Barroco manuelino’, salvará a conveniente diferenciação”.

Assim, o mestre espanhol abriu um honroso lugar para o *Barocchus manuelinus* em sua classificação sistemática. Ora, o Manuelino soube fazer, com muita habilidade, uso da coluna torsa, o helicóide de revolução, um elemento caracterizado por sua dinâmica, por seu movimento infinito. Foi um componente intensamente utilizado, notadamente nos trabalhos de Boytac e, como ele, por todos mestres do Manuelino. A cordoalha que aparece na janela da sala capitular do Convento de Cristo, em Tomar, é elucidativa. Esse elemento figurava em composições anteriormente a seu emprego no Manuelino: mas aqui foi utilizado numa reinterpretação eloqüente por seu dinamismo. Não é necessário lembrar que a partir da utilização da coluna helicoidal por Bernini, essa forma adquiriu elevado valor simbólico para toda cristandade e, por essa razão, conheceu ampla difusão.

O que vamos ver nos retábulos do Barroco é a sobrecarga e a expressividade formal. Algumas formas são eleitas por seu dinamismo, como as composições radio-concêntricas que parecem resultar de uma explosão de luz e, mais uma vez, nos lembramos de uma obra de Bernini na Igreja de São Pedro de Roma: a janela sobre a cátedra de São Pedro.

Constatamos, dessa forma, que a partir do retábulo, todo interior do templo participa de uma sinfonia expressiva, frequentemente de um sentido lúdico e, nessa perspectiva, é facilmente compreensível a presença de símbolos litúrgicos, alegorias à Eucaristia e veremos parreiras onde pássaros vem se alimentar, pelicanos abrindo seu lado para salvar seus filhotes, o sol, a lua e atributos de santos.

A Igreja do Colégio Jesuítico da Bahia apresenta em seu exterior a disciplina maneirista que vemos em suas congêneres em Coimbra, Porto ou Santarém. A seqüência de retábulos que encontramos em seu interior constitui, de certo modo, um mostruário da evolução formal dessa manifestação típica do Barroco. Observando-se o altar-mor, vamos nos deparar com rosáceas formadas com frutos da região. Portanto, é no interior



dos templos que vemos o florescimento de uma manifestação artística, a talha, de tanto apelo popular e, que por essa razão, não se contenta em permanecer nos retábulos. Expande-se consumindo todos espaços vazios até transformar os templos em “cavernas de ouro”.

Sucede que, observando-se atentamente essa criação, começamos a deparar com formas imprevistas, como figuras femininas de busto nu, sustentando púlpitos que lembram figuras de proa dos barcos ou sereias dos rituais afro-brasileiros, como vemos na Igreja de São Francisco de Assis, em Salvador (Bahia). Figuras congêneres surgem no púlpito da Igreja de N. S. da Conceição de Sabará (Minas Gerais), onde comparece, ainda, uma pequena coluna cujo fuste é um índio usando um colar com muiraquitã e cujo capitel é um cocar, no local onde compareceria um capitel coríntio. E, não só as folhas de acanto e as parreiras são representadas. Frutos locais como o caju, o abacaxi, o cacau são chamados a compor o concerto geral, sem faltar mascarões e figuras fantásticas como o dragão coroado que vemos no retábulo-mor da Igreja dos Reis Magos, no Espírito Santo.

O retábulo adquiriu tal prestígio como forma de expressão religiosa que não chega a surpreender que no exterior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador (Bahia), na elevação principal, um amplo trabalho escultórico recubra toda a superfície com uma linguagem tomada dos retábulos.

Da mesma forma, não causa surpresa que em alguns solares em Salvador (Bahia) a portada não seja outra coisa senão uma reinterpretação de uma composição de um retábulo renascentista, como sucede no Paço do Saldanha. A sociedade civil não encontrou melhor forma para expressar sua prosperidade.

#### **4. O Barroco no Ciclo do Ouro**

A descoberta do ouro em regiões interiores do país significou mais do que um feliz evento para a Metrópole. Werner Sombart assim coloca a questão: “Não tivessem ocorrido os descobrimentos (acidentais) de jazidas de metais preciosos nos montes e vales do Brasil, não teria ocorrido o homem econômico moderno”.

A topografia da região, onde ocorreram as descobertas, lembra muito regiões montanhosas do norte de Portugal. As primeiras descobertas deram-se em pontos junto a riachos em torno dos quais foram se forman-

do arraiais. Sua estrutura era muito singela: uma capela, um cruzeiro ao centro do adro, o pequeno cemitério ao lado e casas ao redor.

Os núcleos mal se comunicavam. Contam que, certa vez, os moradores de um arraial tomaram conhecimento de existência de um novo arraial numa festa de São João, devido aos fogos de artifício soltados na ocasião. Os primeiros mineradores não cuidavam da subsistência. Dependiam de mantimentos trazidos por tropas de mulas de longa distância. Todo empenho era colocado na batéia. Assim, sobreviviam os primeiros arraiais de Vila Rica. Em certa época, chuvas interditaram os caminhos e mantimentos, estima-se que 80% da população tenha perecido à míngua nessa ocasião.

Vila Rica, atual Ouro Preto, foi se formando com a somatória desses arraiais. Não foi um movimento centrífugo. Duas freguesias formaram-se: Antônio Dias e Pilar. A Rua Direita de Antônio Dias e a Direita do Pilar integravam o eixo principal do nascente núcleo urbano e foi transversalmente a esse eixo que se abriu a praça central da cidade com seus mais destacados edifícios oficiais: a Residência dos Governadores e a Casa de Câmara e Cadeia. Ali, portanto, estavam no morro de Santa Quitéria, dois edifícios símbolos do poder da Metrópole se impuseram.

A cidade que assim nasceu viu-se, por determinação da coroa, privada dos grandes conventos que se destacavam nas cidades litorâneas. Uma ordem real impedia a presença de ordens religiosas e as instruções eram explícitas: “que se lance para fora padres sem Ministério e pela violência, se de outra forma não quiserem sair.” Com isso, as irmandades terceiras assumiram funções religiosas e uma invulgar importância social. Era a organização leiga substituindo a religiosa.

A produção aurífera crescia. De 1735 a 1751 foram arrecadadas, só de quintos, 457 arrobas de ouro equivalentes a 34275 quilos, segundo informação de Sylvio de Vasconcellos. O acesso aos núcleos urbanos era rigidamente controlado e os caminhos deixados em péssimas condições porque “quanto melhores os caminhos maiores os descaminhos”.

Os diferentes grupos sociais organizavam-se em irmandades leigas e essas instituições buscavam pontos de maior destaque na paisagem para erigir suas capelas. Com isso, foi se compondo um rico quadro urbano pontuado por esses edifícios. Não se imagine a cidade formando-se ao acaso. Sobre um quadro natural rico em movimento, foram se plantando edifícios religiosos e se formando um quadro viário com ruas íngremes e pitorescas ladeiras. Os edifícios públicos não fugiram à regra. Buscaram seu lugar nesse universo colorido. A arquitetura civil não se

preocupava com a ostentação. Isso poderia levantar suspeitas do fisco. A sonegação era punida com rigor.

Nessa cidade formada nesse cenário, que até hoje emociona o visitante, desenvolvia-se uma vida social animada. Em Vila Rica havia mais músicos que na Metrópole. Liberdade de expressão? Não sabemos. O que se sabe é que a música conheceu grande desenvolvimento no barroco mineiro, fato comprovado pelas partituras encontradas em época relativamente recente. As crônicas revelam que a cidade engalanava-se nas festas religiosas, de que toda população participava: “[...] as noites das cidades coloniais mineiras impregnavam-se de uma atmosfera fantasmagórica, profusamente iluminadas as fachadas de igrejas, residências e edifícios públicos. As exhibições pirotécnicas, os castelos luminosos e outros artifícios acrescentavam, por seu turno, um toque de maravilhoso ao ambiente”.

Essa informação do minucioso historiador mineiro Affonso Ávila vai mais além: as luminárias eram objeto de decreto das câmaras que se ocupavam, ainda, como vemos em edital de 1795, de outras providências: os moradores deveriam manter “limpas as testadas das suas casas, caídas estas e alcatifadas as janelas com as preciosidades necessárias”.

Nas festividades religiosas armavam-se pórticos pela cidade e nesse cenário as irmandades religiosas com suas opas de cores vistosas realizavam procissões que entravam noite a dentro com seus tocheiros, velas e lampiões. A cidade transformava-se, mais que o habitual, num cenário de grande teatralidade. Os espetáculos pirotécnicos foram trazidos do oriente pelos portugueses ao que se afirma. Era atividade levada a sério, objeto de programação cuidadosa, como se viu na festa de inauguração da nova Matriz do Pilar de Vila Rica, ocasião em que o projeto pirotécnico foi realizado pelo insigne cartógrafo jesuíta Padre Diogo Soares que se encontrava na capitania fazendo suas observações para elaboração de mapas.

Por ocasião da posse do primeiro bispo de Mariana, as ruas dessa cidade foram ornamentadas. Na principal, foi erguido um jardim suspenso, com árvores, esculturas e um chafariz que vertia água para um lago. O evento conhecido como “Triunfo Eucarístico” terá sido das mais aparatosas manifestações dessa sociedade.

Assim, valemo-nos ainda de Affonso Ávila para tentar sumarizar o perfil dessa sociedade.

“Entre os esquemas de significados culturais capazes de explicar o sentido totalizador da civilização mineira do século XVIII, o do primado do visual representará se não o mais válido, pelo menos aquele que con-

duz mais objetivamente à compreensão da homogeneidade caracterizadora de suas abrangentes raízes barrocas.”

O primado de visual fica evidente na preocupação de se engalantar a cidade com arcos triunfais nas festas religiosas ou em algum evento relacionado à coroa. Para sucesso desses fatos urbanos, toda população deveria concorrer. Cada domicílio com luminárias, alcatifas e flores deveria integrar o quadro geral. O piso das ruas seria recoberto de flores e areia e sobre ele deveriam passar carros alegóricos. A alegoria desses carros não restringia a temas religiosos. Vários eram os motivos. Parece que o fundamental era o espetáculo visual, para o qual concorriam, ainda, estandartes, tarjas e festões.

Com o crescimento urbano, a cidade começa a receber pontes cuidadosamente erigidas, cuida-se do abastecimento de água e surgem chafarizes guarnecidos de esculturas e implantados em pontos bem escolhidos no espaço urbano.

A arquitetura vai refletir essa preocupação com a estética urbana. É novamente o primado do visual. Os edifícios religiosos deveriam responder à maior exigência das irmandades terceiras e já não bastaria que seus interiores fossem bem cuidados.

Para começar, a posição na paisagem deve refletir sua importância e se a topografia o exigir, serão erigidos muros de contenção e lançados escadórios capazes de realçar o perfil do edifício. As paredes acompanharão a busca geral do movimento. As fachadas serão bombeadas, as paredes laterais arqueadas, as torres se tornarão cilíndricas e a planta irá se movimentar. A pintura ilusionística no forro das igrejas colocará o observador diretamente em contacto com os espaços celestiais, como lembrou Lúcio Costa.

Com o tempo, irão surgir igrejas com plantas elipsoidais em que muitos verão uma linguagem borrominesca. Mas não foi essa a contribuição mais original. A surpresa são as originalíssimas portadas, criação de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Esse artista viu no frontispício dos templos um meio plástico propício ao exercício de sua arte. A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto certamente terá sido sua mais evoluída criação, já numa linguagem rococó. O material é a pedra sabão cujo uso o Aleijadinho introduziu na arquitetura e a composição é leve, revelando conhecimentos de medalhística. Ao se aproximar do templo, a mensagem chega de forma espontânea ao visitante que aí vai ingressar. Mas é uma mensagem permanentemente presente no espaço urbano. Estamos, mais uma vez, diante do diálogo do edifício com a cidade.

A mais completa realização do barroco mineiro foi o conjunto do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. Nesse conjunto, desenvolvido já nos derradeiros momentos da arte barroca brasileira, a herança cultural fica evidenciada e, paralelamente, a originalidade que atingiu a arte na colônia americana. Aqui, mais que em qualquer outro sítio, a relação da arquitetura com a escultura e a paisagem é determinante. O ideal da montanha sagrada trazido da Península Ibérica aqui se materializa. Concebida como um gesto de ação de graças, cumprimento de uma promessa, o conjunto representa um grande esforço social, construído que foi com esmolas anônimas da população.

A concepção do conjunto é essencialmente dinâmica, como o conjunto de Braga, em Portugal, o peregrino irá galgar a montanha sagrada rumo ao Santuário e irá receber a mensagem bíblica ao longo de sua caminhada. Pelas capelas dos passos, reviverá a paixão de Cristo, dentro da linguagem dramática das figuras do barroco mineiro. No adro a mensagem é oferecida, igualmente de forma dramática, pelos profetas do Antigo Testamento, e será transmitida pelas vestimentas, pelos gestos e pelas inscrições dos filactérios.

Assim são acolhidos os peregrinos e estes, ao deixar o templo, perceberão que os profetas se dirigem às altas serras que circundam o local e serão levados a concluir que sua mensagem é atemporal e dirigida a toda humanidade.

O que mais poderíamos esperar de uma manifestação artística?

## **5. À Guisa de Conclusão**

1. Já nas primeiras edificações religiosas comparecem manifestações que podem ser tidas como barroco primitivo. São manifestações de uma sociedade que aspirava a atingir os padrões europeus.

2. A consolidação da colônia foi acompanhada da consolidação das formas barrocas na colônia que objetivavam a atingir os padrões da Metrópole.

3. No nordeste, após a expulsão dos holandeses, floresceu uma manifestação conhecida como Escola Franciscana do Nordeste.

4. A descoberta de ouro nos vales do interior do país condicionou o

florescimento de manifestações artísticas de que toda população participava. É o barroco mineiro.

5. A arte foi sensível à paisagem e dela tirou excelente partido. As manifestações chegaram ao início do século XIX.

6. Desde as primitivas manifestações, à época em que ainda escasseavam recursos, até as tão originais e elaboradas criações do ciclo do ouro, o Barroco apresenta-se como a mais legítima expressão dos anseios da sociedade que foi se constituindo ao longo dos séculos em terras americanas.

## Bibliografia

- ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o Estudo da Influência da Legislação na Ordenação e na Arquitetura das Cidades Brasileiras*. São Paulo, Escola Politécnica USP, 1965. (Tese cátedra POLI/USP)
- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- BALLESTEROS-GABROIS, M. "L'évolution de l'architecture baroque aux Indes occidentales". In STAGE INTERNATIONAL DE TOURS, 11. Actes. *Renaissance, maniérisme, baroque*. Paris, Vrin, 1972, pp. 301-319.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- . *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris, Les Temps, 1963.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo, Paulinas, 1980.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (org.). São Paulo, Nobel, 1991.
- CASTEX, Jean. *Renaissance baroque et classicisme*. S.L., Hazan, 1990.
- CHARPENTRAT, Pierre. *Le mirage baroque*. Paris, Minuit, 1967.
- COSTA, Lúcio. "Arquitetura Jesuítica no Brasil". In ARQUITETURA religiosa. Textos escolhidos da versão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo, MEC/SPHAN/FAUUSP, 1978, pp. 9-98.
- DICIONÁRIO DA ARTE BARROCA EM PORTUGAL. Lisboa, Presença, 1989.
- D'ORS Y ROVIRA, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, 1964.
- HUYGHE, René. *L'art et l'homme*. Paris, Larousse, 1957, 3 vols.
- LEVENSON, Jay A. (ed.). *The age of the Baroque in Portugal*. Washington, National Gallery of Art; New Haven-London, Yale University Press, 1993.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*, 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo/Edusp, 1984.
- . *O Santuário de Congonhas e a Arte do Aleijadinho*. Belo Horizonte, Dubolso, s.d.

- SANTOS, Reynaldo dos. *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*. Lisboa, E.N.P., s.d., 3 vols.
- SMITH, Robert C. *The art of Portugal: 1500-1800*. London, Weindenfeld and Nicolson, 1968.
- SOMBART, Werner. *El burgués*. Madrid, Alianza, 1979.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*. Paris, Le Livre de Poche, 1980.
- . “De la Renaissance au classicisme”. In STAGE INTERNATIONAL DE TOURS, 11. Actes. *Renaissance, maiérisme, baroque*. Paris, Vrin, 1972, pp. 7-14.
- . *Le baroque*. Paris, PUF, 1961.
- TOLEDO, Benedito Lima de. “Do Século XVI ao Início do Século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó”. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, pp. 88-298.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.
- VASCONCELOS, Flórido. *A Arte em Portugal, 2. ed.* Lisboa, Verbo Juvenil, 1975, 2 vols.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Great Britain, Fontana/Collins, 1971.