

VÁRIOS BARROCOS

arte, cultura e sociedade
(séculos XVII–XVIII)

Organização de
Francisco Isaac D. de Oliveira
Wallas Jefferson de Lima

Casa editorial
ARAUJOLIVEIRA

Francisco Isaac D. de Oliveira • Wallas Jefferson de Lima

Vários barrocos: arte, cultura e sociedade (séculos XVII–XVIII)



Casa Editorial Araujooliveira

2025

Copyright © 2025 by Francisco Isaac D. de Oliveira

Copyright © 2025 by Wallas Jefferson de Lima

Direitos reservados a:

Editora Biblioteca Ocidente
Av. Parque das Lagoas, 195
Parnamirim, RN, CEP 59154-325

Título original em língua portuguesa: Vários barrocos: arte, cultura e sociedade (séculos XVII–XVIII)

Capa e editoração: Gabriel Araújo.

Imagem da capa: Desenho inspirado em anjos barrocos dos azulejos da Igreja de São Francisco, em Recife, PE.

Editor: Antônio Natalino Lisboa.

Comitê editorial da Editora Biblioteca Ocidente: Adriano Cruz (UFRN), Francisco Isaac D. de Oliveira (CERES/UFRN), Joaquim Pinheiro de Araújo (UFERSA), Juliana Bulhões Alberto Dantas (UERJ), Maria Aparecida Ramos da Silva (UFRN), Mariza Silva de Araújo (IFESP) e Sheila Mendes Accioly (UFPB).

Imagem da folha de rosto: Capela Dourada, Convento São Francisco, Salvador-BA. Fotografia de Francisco Isaac D. de Oliveira. 2016.

Para comprar o e-book, acesse www.revistagalo.com.br.

Visite nossas redes sociais:

@editorabocidente, @revistagalo e @casaeditorialaraujooliveira no instagram, e;
@revistagalo.com.br no bluesky.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Ocidente, Parnamirim-RN, Brasil)

O48v

Oliveira, Francisco Isaac D. de.

Vários Barrocos: arte, cultura e sociedade (séculos XVII–XVIII). / Francisco Isaac D. de Oliveira; Wallas Jefferson de Lima (Organização). — 1. ed. — Natal, RN : Casa editorial araujooliveira, 2025.

Dados eletrônicos : 1 ed. : [PDF] : 274 p. : il.

ISBN: 978-65-01-35044-8

DOI: 10.53919/ceao1

1. História. 2. Barroco. 3. Arte. 4. Arquitetura. 5. Brasil. I. Lisboa, Antônio. II. Título.

CDD: 709

Índice para catálogo sistêmico

1. Arte : Arquitetura 720

Bibliotecária: Adriana de L. Teixeira CRB 15/0550



IN ILLI

TESTIMONIIUM
CLARITAS

ANIMA GLORIOSA DOTES
AN DIVI COMPLEMISSIO

PATH FUI
FRANCAE
INTERETES
OVIAS CLANDI

OPPE PAN
MA PE
MVS REN

ADIVDICIVM

VENITE BENEDI
PATRIS MEI FIDELITE
PARATI VOBIS REGNUM
ACONSTITVTIO

DISCERTE NON ALEDCI
SIGAELI ATRN SIO I
PARATVS EST DADIOLET
ANGELINSEI S BALTAS

ET MISEREMINI
AMICIMEI

EST REDEMPTIO
NOB

IS

R PECCA VI M V

VII NVLLVS ORDO
SEMPITERNVS HORROR

Sumário

Apresentação	7
Barroco Sistino: A cenografia urbana como instrumento político, social e religioso <i>João Victor Ferreira Batista e Ana Paula Campos Gurgel</i>	13
Aproximações e dissidências: sodomitas e judeus em um sermão do <i>Auto da fé</i> (Lisboa, 25 de junho de 1645) <i>Wallas Jefferson de Lima</i>	39
A Profanidade no Barroco Tardio: Transições artísticas e sociais no México setecentista <i>Mairá de Oliveira Gomes</i>	63
A crítica social e os reflexos da sociedade colonial na poética de Gregório de Matos <i>Maria Vânia Abreu Pontes e Margarida Pontes Timbó</i>	79
A instrução conventual como forma de disciplinar: A educação religiosa feminina no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro no século XVIII (1750–1800) <i>Amanda Dias de Oliveira Costa</i>	99
Estudo artístico e iconográfico: leitura de retábulo lateral dedicado à São Roque, dentro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro <i>Jessica Laine Barbosa Falcão</i>	121
O Convento da Penha (ES): monumento invertido <i>Ricardo S. Rocha</i>	133

SUMÁRIO

O catolicismo barroco e a hipertrofia dos poderes locais: a capela de Santa Rita dos Presos — Vila Rica, século XVIII <i>Gyovana de Almeida Félix Machado</i>	149
Sob o manto mercedário: a redenção dos cativos nas narrativas visuais (Minas Gerais, séculos XVIII e XIX) <i>Vanessa Cerqueira Teixeira</i>	181
Entre a fé e o poder: a influência barroca no espaço urbano colonial <i>Murilo Luiz Gentil de Oliveira</i>	207
O místico e o barroco: a arte na Estrada Real <i>Gabriela Regina Almeida Scheffel</i>	227
A Forja de Vulcano como representante do Barroco espanhol: Velázquez entre o Barroco e os deuses gregos <i>Francisco Isaac Dantas de Oliveira</i>	249
Sobre os organizadores	270
Sobre os autores dos capítulos	271
Referências das imagens	273



Apresentação

A cultura Seiscentista ocidental, excessivamente católica e nobiliárquica, assume desde cedo um conjunto de tendências artísticas. Trata-se de uma cultura reativa que estava condicionada, entre outros fatores, pela estrutura econômico-política oferecida tanto pelo absolutismo quanto por sua ligação orgânica com a Contrarreforma tridentina. É esse contexto, permeado pelos contrastes sociais, que possibilitou a assimilação de valores estéticos formais — seja no seu sentido plástico, arquitetônico ou literário.

No fundo, este livro abarca algumas dessas problemáticas, o que, dadas as condições, não é tarefa fácil. Construído sobre bases metodologicamente sãs, ele sugere modelos alternativos para interpretar os séculos XVII e XVIII, patenteando, de certa forma, as condições sociais e culturais que cimentaram tais períodos. Dessas condições, contam-se o florescimento urbano na Europa, a presença de uma burguesia comercial, o dinamismo econômico, a mentalidade pragmática e o individualismo. Uma análise mais detida, que vê nisso tudo o esboço das ruínas sociopolíticas medievais, permite decompor os contornos que definem os barrocos e que na presente obra não de ser abordados: a pompa e a grandiosidade, a policromia escultórica, a pintura, o auto da fé, o sermão, o drama representado. Indo mais fundo, manifestam-se os barrocos como um sentimento. José Maravall mostrou, há tempos, que isso se relacionava com os desequilíbrios, as frustrações e as instabilidades vividas no contexto ibérico. Mesmo sob a égide do dinamismo, o período Moderno ainda se vê permeado por crises de subsistência, penúrias de todos os tipos, pestes, pobreza e guerras. Articulando os mecanismos do poder, as crises sociais também são o resultado de uma aristocracia em vias de decadência.

Ora, não estranha que esta cultura reflita tamanhos contrastes. O estilo que domina a Península nesse momento é, grosso modo, o exagero. Mais: é uma mistura de ascetismo, misticismo e idealismo, que sujeita

povos inteiros às intenções regulativas do papado e das monarquias. Para os preceptores da época, a ênfase recai no moralismo, na relativa intenção de controle, no individualismo do homem Moderno, no contato cosmopolita, no conservadorismo. Fenômeno interessante, o barroco só poderia ter nascido numa sociedade hierarquizada. Acima de tudo, não deixa de ser um fenômeno de revitalização do regime estatal que a Revolução Francesa, anos mais tarde, pretende abolir.

Escusado será dizer que, colocada a questão nestes termos, a exaltação espiritual dos barrocos — em oposição ao grotesco da carne — funde-se na construção de um modelo ideal de sociedade. O gosto dos extremos patéticos, da faustosidade, do pitoresco e do pitoresco folclórico desempenham funções diferentes e subordinam-se, nesse caso, a estratégias político-culturais diversas. O desenvolvimento mercantil põe em causa a síntese doutrinária elaborada pelos clérigos que, por sua vez, reagem diante do avanço protestante. A intenção política da Igreja de regular sociedades tão díspares — o que inclui territórios na América, Europa, Ásia e África — fê-la alargar o seu raio de ação: seja nos panegíricos ou nos penitenciais, a demanda busca da ascese faz-se então presente.

Os méritos dessa perspectiva são muitos. Na realidade, os barrocos caracterizam-se pelo exibicionismo material do poder e da fé. Paradigma disciplinar fundamental das relações sociais, este movimento mostrava o feitio de um mundo tradicional e conservador. E tudo isso faz-se sentir nos pequenos empreendimentos e manifestações estéticas: na Estrada Real que corta o interior mineiro, na arte mexicana, na poesia de Gregório de Matos, no auto da fé da Inquisição de Lisboa, na pintura de Velázquez, na cenografia urbana de Roma, numa capela em Vila Rica ou nos espaços de recolhimento feminino no Rio de Janeiro do século XVIII, tudo esteve atrelado a padrões formalistas. Barrocos. É o que o leitor poderá comprovar lendo as páginas seguintes.

Caso o historiador submeta tais problemáticas a um confronto histórico, perceberá que estamos diante de um período de intenso desenvolvimento político, social e cultural. A realidade peninsular é única: é o resultado de uma organização do poder que permite o sustento e o desenvolvimento de uma burguesia comercial. A Igreja acompanha a evolução desta classe e soube tirar alguma vantagem da situação: dissemina os colé-

APRESENTAÇÃO

gios jesuíticos, reforça a repressão inquisitorial e faz avançar a arquitetura imponente dos templos católicos. Com o apogeu do ouro brasileiro, vê-se recheada de talha e de mármore. Suas procissões e recepções solenes de prelados, embaixadores e papas também dão conta do caráter urbano e letrado da vida política e religiosa oficial no período em questão.

Os promotores desse movimento são homens e mulheres de carne e osso. Nem sempre nos damos conta deste fenômeno como fator significativo. Os textos seguintes buscarão de certa forma ressignificar essa problemática. O desejo dos seus autores é que o leitor possa fazer releituras a partir de novas perspectivas e reflexões autônomas.

Wallas Jefferson de Lima
Edson Santos Silva

Curitiba, 2025







Barroco Sistino: A cenografia urbana como instrumento político, social e religioso

João Victor Ferreira Batista e Ana Paula Campos Gurgel

Introdução

Entre os séculos XV e XVII, em um contexto no qual a arte era uma métrica de poder e relevância, com incontestável papel político e social, Roma destacou-se como um dos principais centros artísticos da Europa, atuando como fonte de inspiração e exportadora de tendências para diversos artistas da península Itálica e da região europeia (Dias, 2016). Politicamente organizada em um Mecenato Papal — no qual o papa atuava como principal figura religiosa e política — a produção artística foi fomentada em larga escala. A esse cenário somaram-se reformas urbanas e construções arquitetônicas de magnitude monumental. Esse regime político foi um dos pilares para a consolidação da Cidade Eterna como polo artístico, movido por

[...] um egocentrismo que não seria possível numa comuna democrática ou até mesmo em estados de dinastia contínua. Os papas eram eleitos e frequentemente vinham de famílias não importantes; comumente eram de idade mais avançada e com expectativa de vida limitada a apenas mais alguns anos. Assim, eles **não tinham tempo a perder caso quisessem fazer algo para sua própria glória e para o futuro de suas próprias linhagens**. A maioria deles, por serem humanistas, era frequentemente, ao menos durante o período do Renascimento, mais bem treinados para serem patrocinadores do que a maioria dos príncipes ou líderes comunitários; **eles eram mais ambiciosos para emular a abordagem tradicional da arte e da arquitetura** (Frommel, 1986, p. 42; tradução nossa, grifos nosso).

No início do século XVI, esse modelo administrativo viu-se ameaçado pela expansão dos pensamentos revolucionários da Reforma Protes-

tante, resultando em medidas defensivas por parte da Igreja Católica. Assim, marcou-se o início da Contrarreforma, movimento católico de reafirmação da doutrina cristã (Burns, 1990). Com a influência de São Filipe Néri (1515–1595), Roma tornou-se palco de uma das mais importantes rotas de peregrinação da época. Esse itinerário percorria as sete basílicas de Roma: São Pedro, São Paulo fora dos Muros, São Sebastião fora dos Muros, São João de Latrão, Santa Cruz de Jerusalém, São Lourenço fora dos Muros e *Santa Maria Maggiore*. O objetivo era revitalizar a fé dos cristãos e conceder indulgências. Para além de uma atividade espiritual, esse rito impactou a organização urbana da cidade. A atuação papal implicou reformas urbana guiadas pelo objetivo de melhor comportar o fluxo de pessoas — em especial peregrinos — e de bens que chegavam a “um dos centros de consumo mais sedentos da Europa” (Burroughs, 2002, p. 57; tradução nossa).

Sisto V (nascido Felice di Peretto da Montalto, 1521–1590) iniciou seu pontificado em 1585, e, em apenas cinco anos, até a sua morte, consolidou-se como um dos principais estimuladores das reformas urbanas que inauguraram o barroco, responsáveis pela construção da imagem de Roma que perdura até hoje (Gamrath, 1997). Junto ao arquiteto Domenico Fontana (1543–1607)¹ braço direito do papa desde antes do seu pontificado (Fagiolo; Madonna, 1992), implementou um amplo programa de obras públicas. A reforma tinha como principal objetivo de reafirmar Roma como uma cidade verdadeiramente cristã. Contudo, engana-se quem pensa que os motivos religiosos foram os únicos motores dessa reforma “frenética” (Antinori, 2008, p. 14), que também possuía um claro teor político autoritário e autoafirmativo. Como dito por Frommel (1986), havia um senso de urgência nos governos papais em criar um legado para si e para suas famílias e o pontificado de Sisto não fugiu a essa regra.

Inúmeras benfeitorias foram realizadas nesses cinco anos, incluindo melhorias na infraestrutura, na arquitetura e na organização urbana

¹Embora Sisto V seja geralmente caracterizado como um gênio urbano solitário que trabalhou apenas com seu arquiteto, Domenico Fontana, o estudo do patrocínio de Camilla Peretti revela que a irmã do papa desempenhou um papel fundamental na implementação do famoso plano sistino para Roma (Dennis, 2012).

(Guidoni, 1990; Burroughs, 2002). Um de seus maiores marcos foi a restauração do aqueduto de Alessandrino — com mais de 30 quilômetros de extensão — realizada em tempo recorde. Essa obra aprimorou o fornecimento de água potável na cidade e contribuiu para a expansão habitacional (Gamrath, 1997). A revitalização, no entanto, foi recheada de símbolos de autoafirmação do governo de Sisto V, da Igreja Católica e do seu legado e de sua família. O aqueduto foi rebatizado como Aqueduto Felice (em homenagem ao seu nome de batismo), além de ser coroado com a *Mostra dell'Acqua Felice*, concebida por Domenico Fontana em 1587 (Figura 1).

Com dimensões monumentais, a fonte conferia ao espaço público uma expressão plástica monumental, celebrando o feito do papa e evidenciando sua força e a sua capacidade de trazer prosperidade à cidade. A escolha da figura de Moisés — representando o episódio bíblico em que o profeta faz brotar água da rocha, símbolo de poder divino e providência — estabelecia um paralelo entre a autoridade papal e a divina. O vínculo com a família Peretti foi reforçado pelo brasão Peretti no topo da fonte, juntamente com o adorno estatuário de leões de origem egípcia², símbolo principal da família. Essa obra sintetiza o pontificado de Sisto V: um conjunto inegável de melhorias públicas, permeado por um forte teor propagandista e autoritário (Cholcman; Maharshack, 2014).

Os mesmos objetivos de grandeza e autovalorização manifestam-se nos empreendimentos arquitetônicos do papa. A Basílica de *Santa Maria Maggiore*, situada nas proximidades da Vinha Gugliemini — um terreno adquirido pela família Peretti em 1576 —, destacou-se como foco de atenção especial. O papa confiou ao arquiteto Fontana a construção da Capela Sistina, a maior de Roma à época (Figura 2). Considerada uma das mais elaboradas e caras obras artísticas do final do século XVI (Ostrow, 1987), suas paredes foram decoradas com mármore retirados

²A inserção dos leões de Nectanebo I (faraó egípcio do século IV a.C.), que originalmente decoravam o *Iseo Campense*, revela o gosto pelo reavivamento egípcio do Plano Sistino (Curl, 2005) associando o pontífice aos imperadores romanos, especialmente os que saquearam o Egito e trouxeram água doce. Esse simbolismo é presente nos obeliscos e remete ao símbolo do brasão do papa: um leão segurando peras.

BARROCO SISTINO

Figura 1: Mostra dell'Acqua Felice (1585–88), na qual localiza-se a Fonte de Moisés



BARROCO SISTINO

Figura 1 (continuação): Mostra dell'Acqua Felice (1585–88), na qual localiza-se a Fonte de Moisés



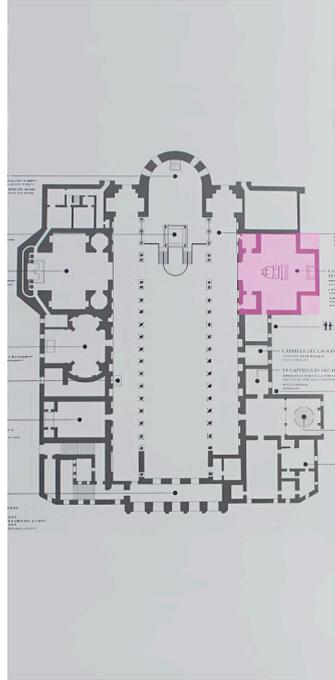
Legenda (de cima para baixo, esquerda para direita):

1. Detalhe do frontão da *Mostra dell'Acqua Felice*
2. Estátua de Moisés, obra de Leonardo Sormani, com a colaboração de Prospero Antichi
3. *Mostra dell'Acqua Felice* (1585–88)
4. Aqueduto Acqua Felice e Arco de Sisto V
5. Leões egípcios de Nectanebo I

Fonte: fotos do acervo pessoal dos autores, 2022.

BARROCO SISTINO

Figura 2: intervenções na Basílica de Santa Maria Maggiore



BARROCO SISTINO

Figura 2 (continuação): intervenções na Basílica de Santa Maria Maggiore



Legenda (de cima para baixo, esquerda para direita):

1. Vista externa da Capela Sistina
2. Planta da Basílica de Santa Maria Maggiore com a Capela Sistina em destaque (rosa)
3. Interior da Capela, vendo-se ao fundo o mausoléu do Papa Sisto V
4. Vista da cúpula
5. Detalhe do friso adornado com os símbolos papais do leão com peras

Fonte: fotos do acervo pessoal dos autores, 2022.

das ruínas do Septizódio³. Nela, Sisto construiu um mausoléu para si e para seu mentor, Pio IV. Diversas outras obras arquitetônicas marcaram seu pontificado, como a conclusão da cúpula da Basílica de São Pedro, projetada por Michelangelo, que permanecera inacabada por 24 anos até a sua finalização sob a supervisão de Fontana. Também se destacaram a remodelação de outras importantes estruturas religiosas, como a Biblioteca do Vaticano e o *Palazzo del Laterano* (Navone et al., 2022).

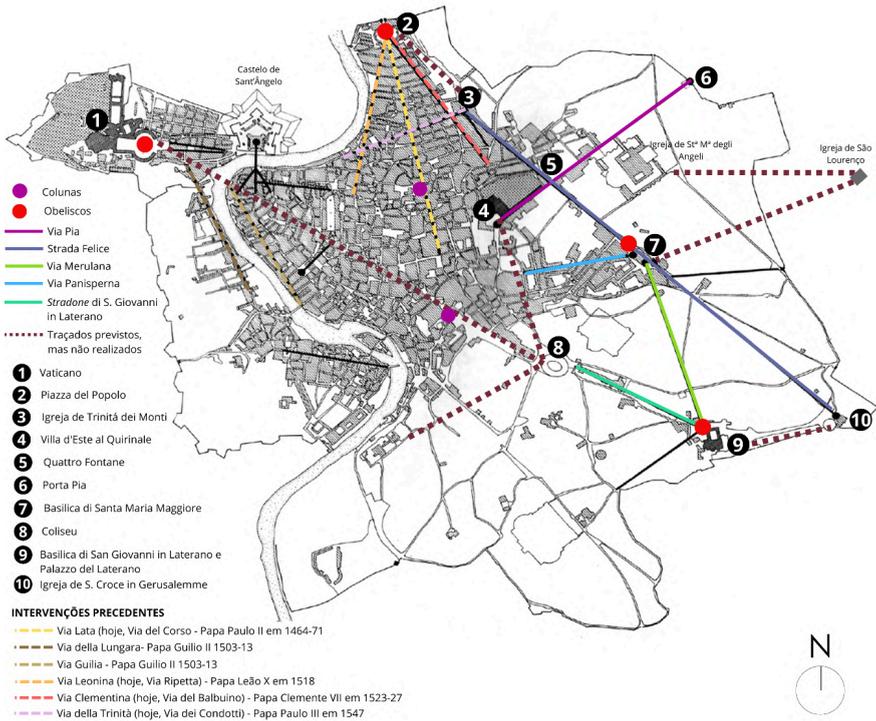
Antes da intervenção de Sisto V, Roma apresentava um tecido urbano marcado pela herança medieval, caracterizado por ruas estreitas, tortuosas e inseguras. A ausência de uma estrutura viária adequada criava obstáculos não apenas para os cidadãos, mas especialmente para os peregrinos, que chegavam em grande número à cidade. Em 13 de fevereiro de 1586, o papa promulgou a bula *Roma Sancta Renovata*, que, alinhada às ideias de reafirmação da fé católica e ao emergente percurso sagrado das Sete Igrejas, visava a construção de uma nova Roma, por meio de estratégias políticas e, especialmente, urbanísticas (Gamrath, 1997). Essa iniciativa marcou uma transição definitiva do período medieval para a modernidade urbana.

A reforma, concentrada principalmente na porção oeste de Roma, consistiu na abertura de vias-chave e no posicionamento de obeliscos em pontos estratégicos desse novo sistema urbano (Figura 3). Esses eixos viários tinham como objetivo integrar melhor as igrejas de peregrinação. As vias seguiam uma tipologia viária “fim-forma-fim” (Lynch, 1960, p. 63) — com origem e fim claramente delimitados — o que funcionava como uma ferramenta essencial para a orientação espacial, especialmente quando aliada à presença de monumentos arquitetônicos ao longo dos eixos visuais. Ao abrir novas vias que conectavam os espaços sagrados e coroá-los com obeliscos e fontes (Guidoni, 1990; Burroughs, 2002), o papa deixava claro seu propósito de conduzir os fiéis aos locais de interesse, direcionando, de maneira autoritária, o olhar para a Roma que

³O Septizódio (em latim: *Septizodium* ou *Septizonium*) foi um monumental ninfeu com cerca de 100m de comprimento, com múltiplos andares de colunas, construído pelo imperador Septímio Severo no sopé do Monte Palatino, em Roma. O edifício já estava em ruínas no final do século VIII e remoção de materiais continuaram ao longo dos séculos. A demolição definitiva ficou por conta de Sisto V (Lanciani, 1897).

realmente importava (Frazão, 2019). Assim, consolidava-se a construção de um discurso visual que afirmava o poder católico e papal.

Figura 3: Mapa localizando as principais intervenções do Plano Sistino em Roma



Fonte: Mapa retirado de Birindelli (1978, p.120), editado pelos autores, 2024.

Ante tal contexto, a presente pesquisa busca mapear as relações entre a morfologia urbana e os objetivos sociais e políticos da intervenção papal. Por meio do uso de aparatos contemporâneos de análise urbana — mais especificamente os mapas axiais e a análise gráfica visual, conforme será detalhado mais à frente — pretende-se compreender de maneira mais detalhada como essas mudanças afetaram o padrão de circulação e a legibilidade da cidade. Essas ferramentas oferecem um novo olhar sobre o período histórico do barroco, frequentemente analisado por meio de uma leitura historiográfica tradicional. Assim, o estudo propõe uma abordagem inovadora para entender como este curto pontificado foi responsável por uma reforma urbana tão potente e influente na dinâmica urbana de Roma.

A pesquisa, portanto, se justifica por esse novo olhar. Embora essa temática seja amplamente abordada na literatura internacional, pouco se detalham as intervenções sistinas em pesquisas brasileiras. Outra lacuna a respeito do tema é a descrição da reconstrução da cidade por meio da sua morfologia, ou seja, como as alterações no tecido urbano de Roma, promovidas por Sisto V, impactaram a configuração espacial da cidade. A análise morfológica, focando nos eixos viários, praças e na sua disposição, permite entender não só as mudanças físicas, mas também as transformações nas dinâmicas sociais, políticas e religiosas da época.

Este texto se organiza em quatro sessões. Primeiramente, detalha-se o caminho metodológico. Depois apresentam-se os resultados em duas partes: sobre a análise axial e visual. Por fim, apresentam-se as considerações finais nas quais expõem-se os achados, os limites e as perspectivas futuras desta pesquisa.

Uma metodologia que une história e morfologia

Este trabalho tem natureza exploratória. Em síntese, dois métodos de procedimento foram realizados: 1) histórico, por meio de uma larga revisão bibliográfica e coleta de dados iconográficos que subsidiaram observações sistemáticas da cidade; e 2) estruturalista, a partir da definição dos recortes de estudo (temporais, espaciais e temáticos) culminando na descoberta de regras de associação até “[...] prever os desenvolvimentos ulteriores a partir dos dados atuais” (Lévi-Strauss, 1975, p. 226).

Na primeira etapa foi organizada uma pesquisa aos acervos digitais sobre as intervenções urbanas romanas em finais do século XVI. Em pesquisas precedentes em 2022 no *Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma* foram catalogados diversos documentos e mapas. Também foram pesquisados os arquivos da *Biblioteca Apostolica Vaticana* e da *Bibliotheca Hertziana — Max Planck Institute for Art History*, em Roma, e da *Biblioteca de Architettura da Università degli Studi di Firenze*, em Florença. Os textos e imagens levantados foram sistematizados a fim de fornecer um arcabouço contextual das intervenções sistinas. Como recorte de pesquisa definiu-se a análise da estrutura viária de Roma antes e depois do papado de Sisto V: 1) momento pré-intervenção, com base na “*Pianta di Roma nel 1551*” de Leonardo Bufalini; e 2) momento

pós-intervenção, com base na “*Pianta di Roma nel 1616*” de Alò Giovannoli.

Dentre as várias abordagens analíticas possíveis, desenvolve-se um estudo morfológico da cidade visto que essa é uma lacuna historiográfica. Para avaliar a estrutura urbana antes e depois do intervento papal, recorreu-se a aplicação da teoria e métodos da Sintaxe Espacial. Nata de estudos desenvolvidos por Bill Hillier e Julienne Hanson no início dos anos 1980, a análise debruça-se nas configurações espaciais dos ambientes construídos (Hillier; Hanson, 1984). Essencialmente, a abordagem busca compreender como a disposição do espaço — entendido como um sistema de permeabilidade e barreiras — influencia os padrões de movimento, a interação social e o uso do espaço. Griffiths (2012) defende que a Sintaxe Espacial pode enriquecer a compreensão das formas urbanas históricas, especialmente ao cruzar métodos quantitativos com abordagens qualitativas e interpretativas. Neste sentido, o autor ressalta ainda que “um diálogo entre a teoria da Sintaxe Espacial e historiadores urbanos poderia avançar o entendimento sobre como modos históricos de organização espacial influenciam a vida comunal urbana.” (Griffiths, 2012, p. 8193:1; tradução nossa).

Portanto, transpor os preceitos teóricos-metodológicos da Sintaxe Espacial por meio da reconstrução digital e o estudo das “histórias de lugares” acrescenta uma nova dimensão aos estudos sobre a urbanística barroca. Esse desenho metodológico e instrumental ajuda a compreender como o Papa Sisto V e Fontana alteraram a organização urbana de Roma no século XVI. A Sintaxe Espacial oferece diversas ferramentas para quantificar e qualificar os efeitos dessas intervenções no sistema urbano de Roma, neste trabalho optou-se pela representação axial e pelas análises gráficas visuais (Figura 4).

O mapa axial é uma representação abstraída do sistema viário da cidade, no qual cada espaço permeável ao movimento (ruas, becos e largos, p. ex.) são desenhados como linhas retas que ao cruzarem-se criam um sistema de relações. Esse desenho é processado por ferramentas computacionais que calculam parâmetros grafo-numéricos de integração (Figura 4). Esta medida traduz a acessibilidade, ou potencial de movimento, de uma via (ou segmentos de via) em relação à todas as outras que compõem o

sistema (Hillier; Hanson, 1984). A compreensão desses aspectos é essencial para entender os padrões de centralidade, uma vez que a influência da própria estrutura da malha urbana sobre os padrões de deslocamento, desempenha um papel crucial na evolução da organização urbana e na distribuição de seus usos do solo. O conjunto de eixos mais integrados, ou mais acessíveis, no que diz respeito à estrutura do traçado urbano como um todo, é denominado “núcleo de integração” (Hillier; Hanson, 1984). Por outro lado, áreas menos integradas estão menos disponíveis ao movimento natural⁴, o que significa que têm menos potencial para gerar contatos interpessoais. Essas qualidades são visíveis nos mapas em uma escala cromática: cores quentes indicam alta integração, enquanto cores frias são as baixas. A análise dos mapas e antes e após a intervenção tem por finalidade a comparação dos ganhos ou perdas de acessibilidade em perspectiva diacrônica.

Em paralelo aplicou-se a análise de visibilidade (mais comumente conhecida pela sigla inglesa VGA — *Visibility Graph Analysis*). Essa técnica desenvolvida por Turner *et al.* (2001) nasce da Teoria do Grafos, na qual as unidades de análise são uma malha de pontos bidimensionais traçada sob o recorte em análise (seja parte da cidade ou a planta de um edifício, p. ex.). Cada ponto nesta malha do espaço analisado é tratado como um nó em um grafo e são avaliadas as conexões visuais entre eles (Figura 4). Dentre as várias métricas de análise possíveis, trazemos a integração visual que mede quão acessível visualmente é um ponto em relação ao sistema completo. Isto é representado também por meio da escala cromática. Espaços mais integrados visualmente se prestam melhor a atividades públicas ou coletivas, enquanto espaços segregados se articulam com funções mais privadas (Peponis *et al.*, 2004) P.ex. em estudos precedentes, Karimi e Motamed (2003) analisaram a visibilidade em cidades islâmicas históricas, destacando o papel das mesquitas e mercados na estrutura urbana. Neste trabalho toma-se como recorte os locais de implantação dos obeliscos, visando avaliar se estes funcionariam como “âncoras visuais”.

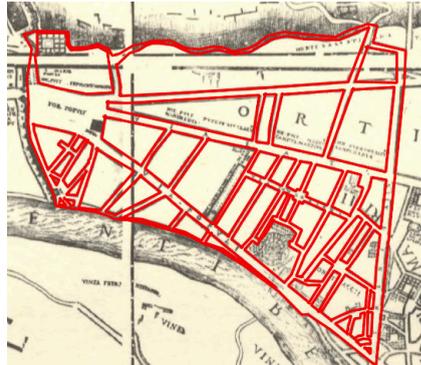
⁴O movimento natural é a proporção do movimento pedestre urbano determinada pela própria configuração da malha (Hillier, 2007).

Figura 4: Processo de desenho da confecção dos mapas axiais e das VGA

Etapa: análise e redesenho

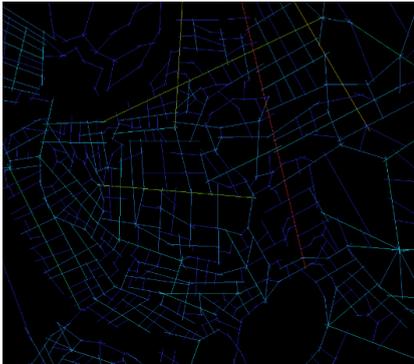


Axial: Cada espaço vazio (vias, largos, praças etc.) é redesenhado com o menor número possível das mais longas linhas retas. Todo o mapa é preenchido.



VGA: Redesenho das barreiras ao movimento (quadras, edifícios etc.) como polígonos “fechados”. Apenas três parcelas da cidade foram escolhidas, com foco na inserção dos obeliscos.

Etapa: processamento



O *software* Depthmap lê os cruzamentos entre as linhas, gerando uma matriz de relações. Isso se traduz em diversas medidas, como conectividade e integração.



O *software* Depthmap cria uma quadrícula sobre o desenho. Cada ponto é processado em relação aos demais e os resultados são apresentados em escala cromática.

Foram delimitadas três seções da reforma urbana: a 1) Praça de São Pedro com o Obelisco do Vaticano; 2) a *Piazza del Popolo* com o obelisco Flaminio; e 3) a porção oeste de Roma, contemplando os dois principais eixos viários abertos por Sisto (a Via Felice e a Via Pia) e as Igrejas de *Santa Maria Maggiore* (Obelisco Esquilino), São João Latrão (Obelisco Laterano) e Santa Cruz de Jerusalém. Partiu-se da mesma base

cartográfica dos mapas axiais para realizar o redesenho das três seções em ambos os recortes temporais. Além disso, foram consultadas outras vistas axonométricas da cidade durante tais períodos, a fim de compreender sua organização visual⁵. Após o redesenho, os mapas foram processados no *software DepthmapX*, gerando os mapas em escala cromática para posterior análise.

Eixos e tramas: o que revelam os mapas axiais

Se antes Roma fora uma grande e populosa cidade, durante a Idade Média foi reduzida a um núcleo limitado, situada entre o rio Tibre a oeste, a *Porta del Popolo* na Muralha Aureliana ao norte, o monte Quirinal a leste e o monte Capitolino ao sul (Wickham, 2016). Além dessa área central, “edifícios dispersos amontoados ao redor das distantes basílicas de Santa Maria Maior e São João Latrão são assentamentos isolados, conectados ao restante da cidade apenas por reminiscências de antigas vias romanas e por trilhas imundas e sinuosas” (Loewen; Azevedo, 2013, p. 26).

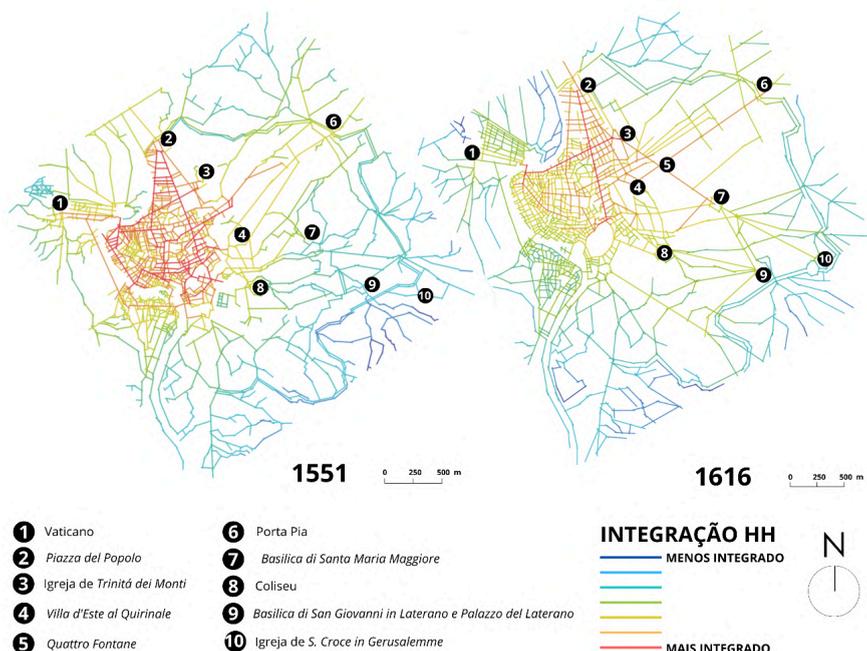
Nos séculos XV e XVI, diversos pontífices promoveram reformas pontuais para melhorar a infraestrutura urbana e restaurar o título de *caput mundi* (retomar Figura 3 que indica as principais intervenções), perceptíveis no mapa de 1551. Ao observar a representação axial (Figura 5), nota-se que os eixos mais integrados, indicados em vermelho e laranja, concentram-se na área de maior densidade urbana, delimitada entre a *Piazza del Popolo* e o Capitólio. Um elemento de destaque nesse contexto é o “Tridente”, formado por três vias que se irradiam da *Piazza del Popolo* em direção ao sul: Via Leonina, Via Lata e Via Clementina (retomar Figura 3). Esta última — atualmente *Via del Babuino* — apresenta menor integração, o que pode ser atribuído à sua localização periférica em relação ao centro mais consolidado.

⁵Por vezes, o desenho dos mapas e das vistas apresentavam disparidades, nestes casos, prevaleceu-se o traçado dos mapas bases. As vistas axonométricas foram preferidas sobre os mapas apenas em casos em que estes não estavam claros.

⁶Esta reforma consolida o trabalho dos papas sob o espaço urbano de Roma. Segundo Argan (2013, p.38), Júlio II auxiliado por Bramante e Rafael Sanzio assume grande empreitada de renovação da cidade intervindo em edifícios “monumentos”,

BARROCO SISTINO

Figura 5: Mapas axiais de Roma 1551 e 1616 calculados para Integração HH



Fonte: Redesenho, processamento e edição dos autores (2023/24) sob plantas do acervo do *Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma*.

Destacam-se, ainda, algumas vias resultantes da *Renovatio Urbis*⁶ (c. 1508), promovida pelo Papa Júlio II (Frommel, 1986). Entre elas, a Via Guilia, localizada à direita do Tibre, conecta o Castelo de Sant'Angelo à ponte Sisto IV, enquanto a Via della Lungara, situada à esquerda do rio, liga o Vaticano ao bairro Trastevere. Apesar de apresentarem menor integração no mapa axial (representadas em laranja), essas intervenções desempenham um papel significativo na reorganização do espaço urbano. É possível, portanto, afirmar que sob essa perspectiva axial que os melhoramentos renascentistas alcançaram sucesso ao estruturar o tecido urbano em torno de “vias-chave” que ratificam a intenção de promover fluxos mais eficientes e direcionados.

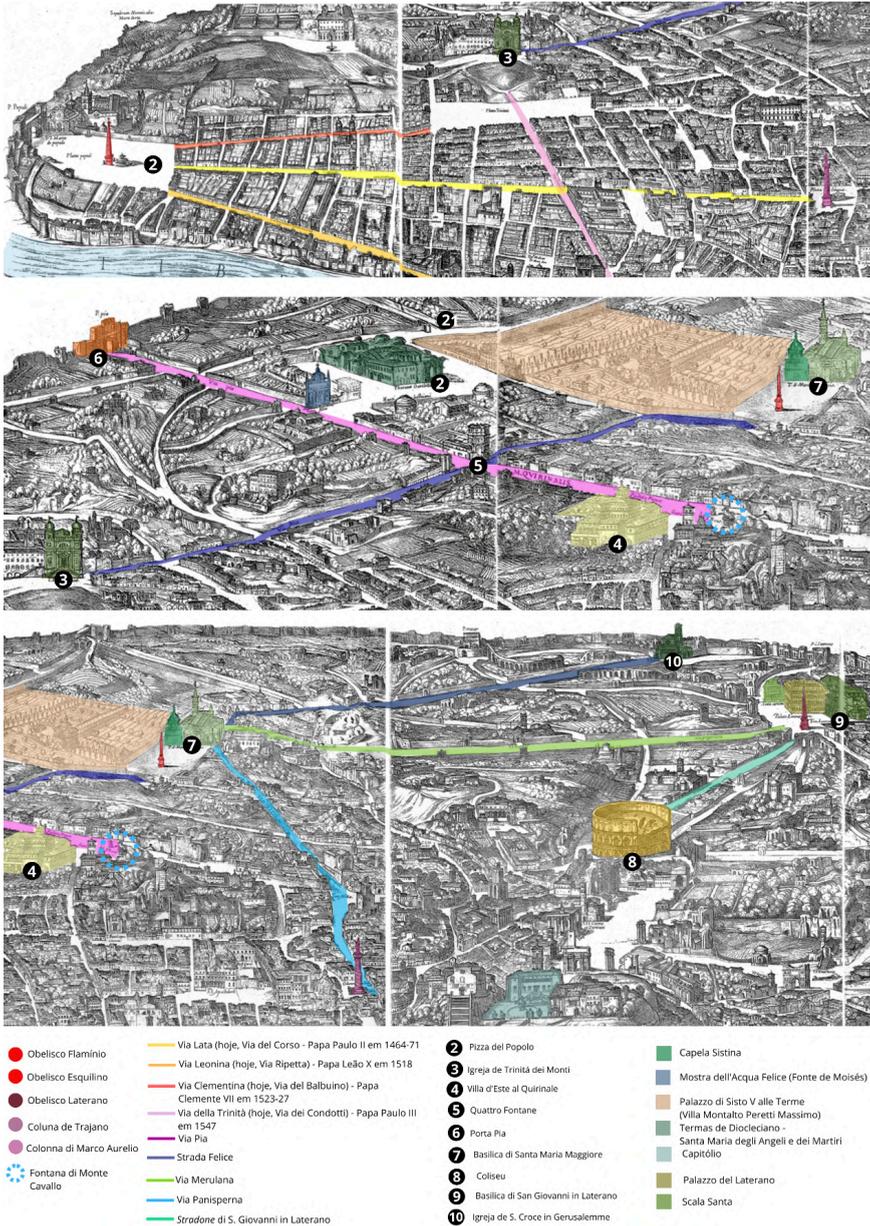
como a Basílica de São Pedro e um novo Tribunal, e na abertura de novas ruas “como estrutura urbanística autônoma que, justificando funções predeterminadas, se torna representativa de valores”.

As reformas urbanas alcançaram uma nova dimensão com o Plano Sistino. A premissa de facilitar o direcionamento dos católicos ao reafirmar a identidade de Roma como uma cidade verdadeiramente cristã (Testa, 1998) se materializou por meio de mudanças significativas na acessibilidade urbana, promovendo uma transição de uma malha com integração mais difusa para uma integração mais concentrada (Figura 5). Se as vias do Tridente, especialmente a Via Lata, continuam apresentando alta integração, os eixos remodelados pelo Papa Sisto V, como a interseção entre a Via Felice e a Via Pia (Figura 6), emergem como os principais elementos de integração da malha urbana, enquanto as vias secundárias sofrem uma redução nesse aspecto. Esse fenômeno reflete claramente o direcionamento estratégico proposto e, portanto, alcançado no Plano. As avenidas que conectam os principais pontos de interesse definem-se como núcleos de integração, tornando-se mais propensas ao movimento natural, conforme descrito por Hillier e Hanson (1984). Esse efeito é particularmente evidente no entorno da Basílica de *Santa Maria Maggiore*, local escolhido pelo Papa como seu mausoléu (Capela Sistina — Figura 2) e onde localizava sua residência no grandioso *Palazzo di Sisto V alle Terme* (Figura 6).

A Via Lata é “sacralizada” com a restauração da Coluna de Marco Aurélio (Figura 6), que recebe uma estátua de São Paulo em seu topo. Igual se dá com a Coluna de Trajano (Figura 6), cristianizada em 1588 com a colocação da estátua de São Pedro. Esses monumentos do passado imperial passam a simbolizar a vitória do Cristianismo sobre o paganismo, alinhando-se à visão da Contrarreforma. Como destaca Santos (2017, p. 75; tradução nossa), trata-se de “monumentos à glória e ao triunfo do cristianismo sobre os ídolos derrotados, ao mesmo tempo em que uma referência ao passado antigo em que se baseia a glória da Igreja numa nova Roma, renascida graças ao poder temporal dos papas”. Essa concepção urbanística inaugurada por Sisto V influenciaria iniciativas futuras, tais como a transferência de obeliscos para Paris no século XIX, por Napoleão; a instalação de monumentos semelhantes em cidades americanas, como Washington (1848–1885) e Buenos Aires (1936); e finalmente, a ereção do obelisco de Mussolini no Foro Itálico, em Roma, em 1932 (Santos, 2017).

BARROCO SISTINO

Figura 6: Vista de Roma em 1593 por Tempesta, com destaque à área do Tridente, ao cruzamento das vias Felice e Pia e a área entre o Coliseu e o Latrão



Fonte: Edição dos autores (2024) sobre imagem disponível em https://www.info.roma.it/vista_di_roma_1593_antonio_tempesta.asp.

A reforma sistina estabeleceu um eixo de expansão urbana em direção sudeste. A Basílica de São João de Latrão (Figura 6), construída na época de Constantino, foi mais bem ligada à cidade por uma estrada que conduz até o Coliseu. Segundo Fagiolo e Madonna (1992), havia a intenção de criar um eixo maior ligando Latrão, Coliseu e Vaticano, que, embora nunca implantado, teria “fechado” o percurso planejado (retomar a Figura 3, onde vias propostas, mas não construídas, estão indicadas em linhas pontilhadas vinho). Iniciando no monte Quirinal, entre a *Piazza di Montecavallo* e a *Villa d’Este*, a Via Pia se destaca (Figura 6). O palácio foi ampliado segundo os planos de Domenico Fontana, que também realizou uma remodelação da área:

O antigo grupo de mármore com os dois colossais domadores de cavalos, que desde a antiguidade adorna o topo da colina, foi retirado da sua posição original, restaurado e realocado algumas dezenas de metros mais a sul, **exatamente alinhado com a Via Pia** e com as grandes estátuas voltadas para esse percurso. A inserção de uma fonte de bacia alimentada pela *Acqua Felice* ao pé do grupo completa a operação, caracterizando-a ainda como um empreendimento Sistino (Antinori, 2008. p. 44; tradução nossa, grifo nosso).

Esse eixo viário se integra ao sistema de distribuição de águas de *Acqua Felice* (Rinne, 1999). Partindo da *Fontana di Monte Cavallo*, a Via Pia segue até os cruzamentos das Quatro Fontes (Figura 6) e, mais adiante, chega à Fonte de Moisés (retomar a Figura 1). Essas melhorias no abastecimento de água permitiram uma ocupação das colinas, que haviam sido em grande parte abandonadas desde o início da Idade Média (Curl, 2005). Continuando pela via (Figura 6), chega-se à Porta Pia, projetada por Michelangelo entre 1561–65, marcando o limite da cidade na antiga Muralha Aureliana (Dougall, 1960).

A representação axial, portanto, ilustra a ambição de Sisto V em transformar Roma em um centro cristão monumental, mas também evidencia as contradições e desafios que surgiram durante a execução dessas reformas. A restauração do abastecimento de água e a criação de vias

como a Via Pia são obras de infraestrutura que possibilitaram a ocupação de áreas antes abandonadas, consolidando a área intramuros de Roma nos anos seguintes. Além disso, os novos fluxos urbanos e a redistribuição dos espaços sagrados ajudaram a redefinir o papel de Roma no imaginário coletivo europeu, reafirmando sua centralidade religiosa e política. Essas modificações não só aumentaram a visibilidade das principais igrejas e praças, mas também contribuíram para o fortalecimento da presença papal na cidade.

Obeliscos e marcos visuais: análise das VGA

A partir das VGA's, percebe-se que a inserção dos obeliscos não alterou de significativamente a integração visual da cidade, porém certamente impactou sua legibilidade. Embora não modifiquem a visibilidade da região, os obeliscos são posicionados em pontos estratégicos, que já possuíam alta visibilidade na representação da cidade de 1551, evidenciando a leitura acertada do papa sobre os espaços públicos. Dessa maneira, o papa assegurou que os principais eixos visuais da cidade contassem com elementos capazes de orientar não apenas o olhar, mas também o trajeto dos habitantes e dos fiéis, consolidando esses espaços sacralizados como os de maior importância.

No Vaticano, as reformas realizadas entre 1551 e 1616 contribuíram significativamente para a organização do espaço e a sua legibilidade. O mapa de 1551 reflete uma urbanização desorganizada, com conectividade difusa e sem destaque para a malha urbana, enquanto o mapa de 1616 revela uma reorganização urbana que favorece a orientação visual. A Praça de São Pedro, torna-se mais visível, evidenciada por cores mais quentes em comparação ao mapa anterior, além de fortalecer o eixo central que conduz à Basílica. Essas modificações refletem as estratégias papais para consolidar a Basílica de São Pedro como símbolo central de poder e religiosidade.

Nos recortes temporais em estudo, a Porta *del Popolo* representava o principal acesso à Roma⁷, destacando-se como o primeiro impacto visual

⁷Localizada ao norte de Roma, a Porta *del Popolo* era o ponto de entrada dos viajantes e peregrinos que vinham do norte da Itália e da Europa, sendo considerado o mais importante e histórico portão da época, além de sua proximidade ao Vaticano,

para os visitantes e peregrinos. Esse espaço foi promovido pelos papas como uma entrada monumental, reforçada pelas intervenções urbanísticas e pela organização do tridente viário, com as três ruas principais convergindo para a praça. Nas VGA's, observa-se a importância da praça como eixo visual da cidade, característica que se mantém em ambos os períodos analisados.

O obelisco — um dentre os dois que estavam localizados nas ruínas do Circo Máximo, restaurados e realocados por Domenico Fontana sob as ordens de Sisto V — é posicionado no principal eixo visual da praça, enfatizando ainda mais essa centralidade. Cerca de 50 anos depois, seriam construídas na praça as igrejas “gêmeas” de *Santa Maria in Montesanto* e *Santa Maria dei Miracoli*, que — em sua quase simetria — marcam o início dos três eixos viários do Tridente. Além disso, observa-se um aumento na visibilidade ao final da via Clementina, em frente à Igreja de *Santa Trinità dei Monti*, destacando a relevância dos locais sagrados e conectando os trechos de intervenção papal, dada sua posição na extremidade da Via Felice.

As intervenções urbanas promovidas por Sisto V na região oeste de Roma reorganizaram os fluxos e estabeleceram uma hierarquia visual clara. O mapa de 1551 revela uma estrutura desconexa e fragmentada, evidenciada pela predominância de cores frias. Antes das reformas, as basílicas de São João Latrão e *Santa Maria Maggiore* — ambas importantes igrejas peregrinas e basílicas papais — apresentavam uma baixa integração com a malha urbana. O plano urbanístico de Sisto V mudou esse cenário, com a abertura de vias como a Via Felice, a Via Pia, a Via Merulana e o *Stradone di San Giovanni in Laterano* (retomar Figura 3), que passam a ordenar os fluxos e a destacar visualmente essas basílicas.

Essa reorganização resultou em um aumento da visibilidade nas fachadas das basílicas, ratificado pelas cores quentes (amarelo, laranja e vermelho) no mapa. A Basílica de São João Latrão tornou-se um elemento de maior destaque, especialmente devido às duas vias abertas que convergem para seu foco visual — uma conectando-a à basílica *Santa*

que a tornava uma entrada simbólica e prática para os papas e peregrinos (Ashby; Pierce, 1924).

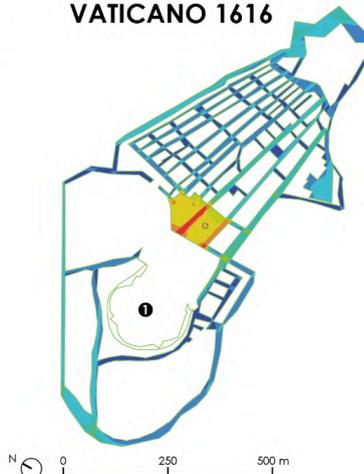
BARROCO SISTINO

Figura 7: Análises de visibilidade dos três recortes selecionados de Roma em 1551 e em 1616

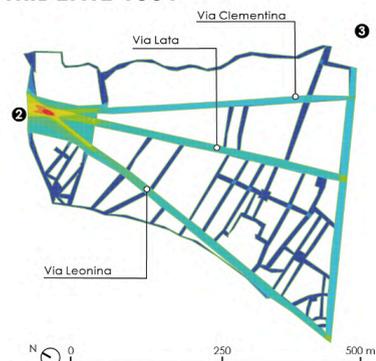
VATICANO 1551



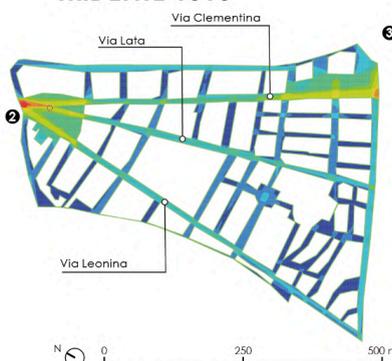
VATICANO 1616



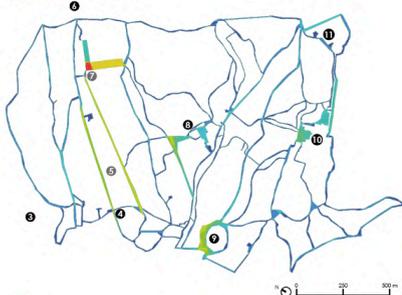
TRIDENTE 1551



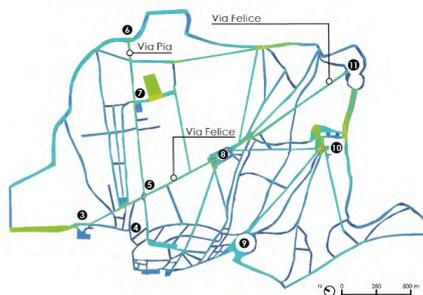
TRIDENTE 1616



OESTE 1551



OESTE 1616



- | | | | | |
|-------------------------------|--|--|---|--|
| ○ Obeliscos | 4 Villa d'Este al Quirinale | 7 Fonte de Moisés (não existia - 1551) | 10 Basilica de S. João Latão e Paço de Latrão | INTEGRAÇÃO
MENOS INTEGRADO
MAIS INTEGRADO |
| 1 Basilica de São Pedro | 5 Quattro Fontane (não existia - 1551) | 8 Basilica di S. M. Maggiore | 11 Igreja de S. Cruz de Jerusalém | |
| 2 Piazza del Popolo | 6 Porta Pia | 9 Coliseu | | |
| 3 Igreja de Trinitá dei Monti | | | | |
| | | | | |

Fonte: Redesenho, processamento e edição dos autores (2023/24) sob plantas do acervo do *Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma*

Maria Maggiore e outra ao Coliseu. Esse foco visual é enfatizado pela colocação do outro obelisco originário do Circo Máximo, corando o espaço público à sua frente. Em *Santa Maria Maggiore*, Sisto V posicionou obeliscos em pontos de alta visibilidade das duas fachadas que conectam a basílica à Via Felice, reforçando sua monumentalidade.

As vias abertas por Sisto V ganharam centralidade no sistema urbano, como mostram os tons mais esverdeados, em contraste com as outras vias, que permanecem em tons de azul. Os cruzamentos também se destacaram por sua visibilidade elevada, como o encontro entre a Via Pia e a Via Felice, que ganhou monumentalidade com a construção das *Quattro Fontane*. Esse cruzamento não apenas integra o espaço urbano, mas também serve como um marco visual e simbólico, consolidando o projeto de Sisto V.

Os resultados das intervenções urbanas de Sisto V vão além da funcionalidade. Eles evidenciam o sucesso do projeto de reorganizar a caótica estrutura urbana de Roma, ao mesmo tempo em que afirmam o caráter autoritário e católico do governo papal. A monumentalização dos espaços e o posicionamento estratégico dos obeliscos e cruzamentos criaram um discurso visual poderoso, que controlava os fluxos urbanos e reforçava a autoridade papal. Assim, a transformação da cidade barroca se torna não apenas uma reorganização física, mas também um instrumento de controle social e de manipulação simbólica do espaço, em sintonia com os ideais contra-reformistas da época.

Considerações finais

Corroborando com os estudos precedentes, essa pesquisa revelou como as intervenções urbanísticas e arquitetônicas realizadas pelo Papa Sisto V em Roma (1585–1590) consolidaram um projeto de transformação urbana profundamente vinculado a objetivos políticos, religiosos e simbólicos. Com base em métodos históricos e morfológicos, evidencia-se que a reorganização da malha urbana promoveu acessibilidade, monumentalidade e coerência visual, reforçando a identidade de Roma como centro do Cristianismo e do poder papal durante o período da Contrarreforma. Burroughs (2002, p. 58) afirma que a ideia maior de uma cidade transpa-

rente, aberta ao olhar disciplinar e ao poder absolutista do governante e dos seus apoiadores, sobrepõe-se às intervenções.

A implementação de novos eixos viários e o reposicionamento estratégico de obeliscos foram cruciais para organizar os fluxos urbanos, conectando igrejas e outros monumentos de relevância religiosa. Essa reorganização não apenas melhorou a acessibilidade, mas também inseriu uma narrativa visual que guiava os peregrinos ao longo da cidade. A monumentalidade de projetos como a *Mostra dell'Acqua Felice* e a Capela Sistina de *Santa Maria Maggiore* reforçam o caráter autoritário e propagandístico do pontificado de Sisto V. Tais obras estabeleceram um modelo de intervenção urbana que influenciaria cidades europeias e americanas nos séculos seguintes. As reformas refletiram uma resposta direta aos desafios da Contrarreforma, instrumentalizando a cidade como meio de reafirmação da fé católica. Ao conectar espaços sagrados e destacar visualmente símbolos cristãos, Sisto V não apenas estruturou fisicamente a cidade, mas também moldou seu significado simbólico.

Contudo, esta pesquisa também revelou algumas limitações. Apesar do amplo acesso às fontes, os mapas antigos utilizados foram ilustrados por meios díspares das atuais técnicas cartográficas, o que dificulta muito sua interpretação, redesenho e comparação. Neste recorte, a pesquisa não abrangeu as implicações de longo prazo das intervenções no tecido urbano de Roma. Essa e outras modelagens serão exploradas nas fases subsequentes da pesquisa, visto que este trabalho se insere numa investigação mais ampla em curso.

Para avançar no entendimento do Barroco Sistino, estudos futuros poderiam ampliar a análise para outras cidades influenciadas pelo modelo urbanístico romano, investigando a disseminação dos ideais sistinos. Também seria interessante avançar sob um olhar interdisciplinar, avaliando impactos sociais e econômicos das reformas em Roma. Outro caminho de pesquisa seria explorar o legado das intervenções na memória coletiva urbana, avaliando como a percepção desses espaços evoluiu ao longo dos séculos.

Referências

- ASHBY, T.; PIERCE, S. R. The Piazza del Popolo: Rome. Its History and Development. **The Thown Planning Review**, v. 11, n. 2, dez. 1924, p. 75–96.
- ANTINORI, A. **La magnificenza e l'utile**: Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento. Roma: Gangemi Editore, 2008.
- BIRINDELLI, M. **Roma Italiana**: come fare una capitale e disfare una città. Florença: Bonechi Editore, 1978.
- BURNS, E. M. **História da Civilização Ocidental**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Globo, 1990.
- BURROUGHS, C. Opacity and Transparence: Networks and Enclaves in the Rome of Sixtus V. **RES: Anthropology and Aesthetics**, n. 41, Spring, 2002, p. 56–71.
- CHOLCMAN, T.; MAHARSHACK, D. Advertising gone wrong: Sixtus V in the image of Moses: The Fontana dell'Acqua Felice as a failed communication channel. **Studies in Visual Arts and Communication: an International Journal**, v. 1, n. 1, 2014.
- CURL, J. S. **The Egyptian Revival**: Ancient Egypt as the inspiration for design motifs in the west. London: Routledge, 2005.
- DENNIS, K. Camilla Peretti, Sixtus V, and the Construction of Peretti Family Identity in Counter-Reformation Rome. **The Sixteenth Century Journal**, v. 43, n. 1, 2012, p. 71–101.
- DIAS, M. H. G. A Roma barroca: locais de culto e a escolha do espaço sagrado na cidade. Cordis. **A Cidade e a Arquitetura Sacra**, São Paulo, n. 17, p. 1–2, jul./dez. 2016.
- DOUGALL, E. B. M. Michelangelo and the Porta Pia. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 19, n. 3, 1960, p. 97–108. JSTOR.
- FAGIOLO, M.; MADONNA, M. L. (org.). **Sisto V**: Roma e il Lazio. Roma: Libreria dello Stato, 1992.
- FRAZÃO, A. L. S. **A capital barroca de Sisto V: Roma, a cidade da persuasão**. XIV EHA — Encontro de História da Arte. São Paulo: UNICAMP, 2019.
- FROMMEL, C. L. Papal Policy: The Planning of Rome during the Renaissance. **The Journal of Interdisciplinary History**, v. 17, n. 1, 1986, p. 39–65.
- GAMRATH, H. **Roma sancta renovata**: Studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI com particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590). Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997.

- GRIFFITHS, S. The use of space syntax in historical research: current practice and future possibilities. *In: Proceedings: Eighth International Space Syntax Symposium*. Santiago de Chile: PUC, 2012. p. 8193:1–8193:14.
- GUIDONI, E. Il piano di Sisto V: significato e conseguenza di un progetto innovativo. *In: L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*. Roma: Editori Laterza, 1990. p. 131–175.
- HILLIER, B.; HANSON, J. **The Social Logic of Space**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- KARIMI, K.; MOTAMED, N. The tale of two cities: Urban planning of the city Isfahan in the past and present. *In: Proceedings of the 4th International Space Syntax Symposium*. Londres: University College London, 2003. p. 14.1–14.16.
- LANCIANI, R. **Rovine e scavi di Roma antica**. Roma: Ulrico Hoepli, 1897.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. (Tradução Beatriz Perrone-Moisés). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LOEWEN, A. B.; AZEVEDO, R. M. de. Roma e as capitais: o mito e o plano. **Oculum Ensaios**, v. 5, p. 22–35, 2006.
- LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.
- NAVONE, N.; TEDESCHI, L.; TOSINI, P. (org.). **Le «invenzioni di tante opere» Domenico Fontana (1543–1607) e i suoi cantieri**. Roma: Officina Libraria, 2022.
- OSTROW, Steven F. **The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the art of the Counter reformation**. Princenton University, 1987.
- PEPONIS, John; CONROY-DALTON, Ruth; WINEMAN, Jean; BAFNA, Sonit. Measuring the effects of layout upon visitors' spatial behaviors in open plan exhibition settings. **Environment and Planning B: Planning and Design**, v. 31, p. 453–473, 2004.
- SANTOS, J.V. La reinterpretación cristiana de los monumentos de la Antigüedad en la Roma de Sixto V (1585–1590). **Archivo Español de Arqueología**, 90, 2017, p. 53–76.
- TESTA, J. Pope Sixtus V and His Urban Planning. *In: Rome Is Love Spelled Backward: Enjoying Art and Architecture in the Eternal City, 196–202*. Cornell University Press, 1998.
- TURNER, A.; DOXA, M.; O'SULLIVAN, D.; PENN, A. From isovists to visibility graphs: a methodology for the analysis of architectural space. **Environment and Planning B: Planning and Design**, v. 28, n. 1, p. 103–121, 2001.
- WICKHAM, Chris. **Medieval Europe**. New Haven: Yale University Press, 2016.



Aproximações e dissidências: sodomitas e judeus em um sermão do *Auto da fé* (Lisboa, 25 de junho de 1645)

Wallas Jefferson de Lima

A mais importante obra através da qual se permite compreender os elementos essenciais do discurso clerical contra a sodomia em Portugal é, sem dúvida, o sermão de frei Felipe Moreira, pregado no Auto da Fé de Lisboa em 25 de junho de 1645 (Moreira, 1645). Uma leitura pormenorizada do texto permite atribuir o significado decisivo que esta modalidade de pecado possuía na mentalidade coletiva dos homens do século XVII. Partindo do pressuposto de que a estilística deste sermão se caracteriza por um conteúdo essencialmente barroco, este capítulo tem por objetivo oferecer uma interpretação da narrativa anti-sodomia propagada naquele período por setores conservadores da igreja católica.

A tarefa de frei Felipe Moreira não era simples: se os interesses dos inquisidores e a prática persecutória tendiam a tratar o ato sodomítico como *gravis culpa*, as justificativas doutrinárias não davam conta disso. Executando-se, talvez, os escritos da escolástica medieval de viés tomístico, os clérigos portugueses do período Moderno parecem dispor de poucas referências canônicas e apostolares no que diz respeito à matéria de sodomia. Nesse contexto, é um tanto surpreendente a função de saber cumulativo desempenhado pelos inquisidores nos processos instaurados contra os sodomitas. Este conhecimento era, antes de tudo, muito mais protocolar do que prático.

No interior desse quadro, a atividade sermonária reveste-se de suma importância. Diferentemente dos processos inquisitoriais, engessados em linguagem mais “jurídica”, o sermão registra com mais acuidade o tratamento “teológico” dado ao tema. Na verdade, a pouca presença ao longo da história de decretais, bulas, cartas e outros registros pontifícios a despeito da luxúria nefanda permitiu que os oradores do Antigo Regime transformassem essa “indiferença” em “diligência”, ação que se reveste de *expertise* teológica. No âmbito coletivo, isso permitia que os juízes do Tribunal do Santo Ofício justificassem perante o público as suas decisões.

Metodologicamente, para aferir a problemática em causa, é fundamental explorar ponto a ponto esse dossiê documental ainda pouco conhecido dos historiadores brasileiros. Esse caminho exige um duplo esforço: registrar os fatos e, ao mesmo tempo, tentar interpretá-los. Os dados são apreciados dentro do seu contexto global e a apresentação da evolução dos acontecimentos obedece a uma interpretação que busca relacioná-la no tempo e no espaço. A bibliografia levantada permite reflexões teóricas sobre o sentido das posições discursivas barrocas. Mais importante do que oferecer visões acabadas do sermão de frei Felipe Moreira, busca-se transformar a leitura desta fonte histórica em um exercício teórico parcelar com vistas a interrogar o significado dos seu principal conteúdo. O marco de 1645 é justificável: constitui um desses momentos basilares da história da inquisição, quando os portugueses assistem a um processo de fortalecimento do poder régio e papal em suas plagas.

O barroco lúgubre no *Auto da Fé* de 1645

O Auto da Fé era um rito de apresentação pública dos condenados pela Inquisição. Exibidos como troféus humanos, os penitenciados saíam numa procissão que ia do Palácio do Rossio ao Terreiro do Paço, onde estabeleciam-se um tablado para a leitura das sentenças e do sermão. Bluteau efetua, a este respeito, uma definição insofismável: “O [auto] em que o Senhor Inquisidor Geral com os seus ministros da Santa Inquisição assiste em publico tribunal, em que se lem as culpas, & as sentenças dos penitentes condenados, & relaxados” (Bluteau, 1728, p. 112).

Após o sermão, seguia-se o espetáculo da execução dos hereges e dos sodomitas condenados à fogueira, sacrifício que funcionava como meio de “apaziguar a cólera divina” (Bethencourt, 2000, p. 220). No Auto de Fé de 25 de junho de 1645, o Tribunal do Santo Ofício condenou setenta e quatro pessoas: sessenta e um saíram penitenciados, sendo dois relaxados em estátua e onze em carne. Três foram relaxados por judaísmo nesse dia: António Ramires, Brites Henriques (natural de Azinhoso) e outra Brites Henriques (natural de Viana)¹. Oito sodomitas, segundo a

¹Cf. Direção-Geral de Arquivos/Torre do Tombo, Tribunal do St. Ofício, Inquisição de Lisboa (doravante DGARQ/TT, TSO, IL), processos 8231, 2115-1, 2122-11589.

lista dos *Autos da Fé da Inquisição de Lisboa*², também caminhavam para a morte na fogueira: Santos de Almeida, Luís de Almeida Brito, João Correia de Lacerda, André Ribeiro, João Machado, João Garcia, António Álvares Palhano e Diogo Monteiro (Mendonça; Moreira, 1980, p. 164–165). Nunca na história da Inquisição Portuguesa tantos corpos homossexuais tinham sido queimados em praça pública, exagero patético que nada mais faz senão estimular um ambiente intolerante, uma busca por ascetismo e um exaltado misticismo coletivo. A sorte dos sodomitas já havia sido selada pelo Conselho Geral do Santo Ofício. A disciplina eclesiástica faz-se sentir nesses momentos em que desequilíbrios, frustrações e instabilidade encontram-se relacionáveis. Arrastando-se envergonhados, os sodomitas condenados à pena máxima sabiam que era a última vez que respiravam o ar lisboeta.

Em Portugal, o Auto da Fé, que nas palavras de Alberto Dines não passava de um “carnaval sem tambor” e de um “bizarro velório em que o defunto é o vigia” (Dines, 1992, p. 45 e 87), apresentava caráter marcadamente barroco, pomposo e teatral, cariz que aliás nunca perdeu (Maravall, 2009, p. 377–385; Burckhardt, 2009, p. 360–379). A importância dada à cerimonialidade no Portugal Restaurado era, nas palavras de Diogo Ramada Curto, o resultado da criação de uma “nova simbólica do Estado” iniciada no reinado de D. Manuel. As cerimônias políticas e religiosas do barroco, que permitiam a dramatização de uma situação, representavam a “criação de um centro político estético” onde o “Estado serve a pompa” (Curto, 2011, p. 194 e 197).

O Auto de fé de 25 de junho de 1645 foi preparado com muita antecedência. Anunciado por meio do então chamado “Édito de Anúncio” em várias igrejas de Lisboa — divulgação que acontecia, via de regra, oito dias antes do espetáculo — sendo a comunidade inteira exortada a comparecer (Regimento, 1640. Liv. 2, tít. 22). O rei D. João IV, cuja presença fornecia suporte visual de grande impacto, também foi comunicado. Preparativos dispendiosos andaram a agitar as entranhas do Rossio naqueles dias: confecção de hábitos afogueados, de caixões de madeira (para guardar livros proibidos ou ossos de defuntos que se iriam queimar), de cadeiras (para

²Cf. DGARQ/TT, TSO, CG, Liv. 435. fl. 82.

penitentes, cabidos e inquisidores), além da montagem do cadafalso (com inclusão de ornamentos, tapetes, símbolos e tecidos) e outros arranjos.

Tudo importava, a começar pela data e lugar. 25 de junho e Terreiro do Paço não foram escolhas aleatórias. O Terreiro, por sua imensidão, era capaz de abrigar milhares de pessoas ao ar livre. O dia 25 foi escolhido por ser um domingo (quando o trabalho era interdito). De certa forma, ainda se estava no clima das festas de Santo António e de São João (celebrados em 13 e 24 de junho, respectivamente). Não havia desculpas para não comparecer ao espetáculo oferecido pela Inquisição. Afluíram ao Auto da Fé pessoas de todas as camadas sociais. Lisboa parou naquele dia. Gentes de todas as idades e sexos apinhavam ruas e janelas, animados pelo grande carnaval lúgubre do Santo Ofício. Os condenados saíram em desfile, deixando o imponente prédio da então conhecida “Casa Negra do Rossio”. Rumavam em direção ao Terreiro do Paço, seguindo um itinerário que passava pelas ruas da atual “Baixa” pombalina. Por onde iam, atraíam o olhar dos curiosos. As autoridades (religiosas e civis), os notáveis e os agentes inquisitoriais, que iam na frente, usando um vestuário rico e colorido, abriam o cortejo. Os condenados, humilhados e contritos, vinham logo atrás. A saída da procissão dos penitentes era caracterizada pelo toque dos sinos da catedral seguido, quase sempre, pelos sinos das outras igrejas. Os infelizes andavam descalços, cabeça descoberta, com uma vela apagada na mão. Reconhecidos pelos *sambenitos* (hábitos pintados com seus respectivos símbolos de reconciliação ou condenação), estavam organizados com base numa hierarquia de crimes (menos graves à frente e mais graves atrás) e iam acompanhados por dois familiares do Santo Ofício (Bethencourt, 2000, p. 240). Cruzes, estandartes, insígnias de São Domingos de Gusmão, estátuas e urnas de condenados fugitivos ou mortos também eram exibidas. A procissão podia provocar reações emocionais. Às vezes, esse “teatro” podia descambar para o horror e a humilhação (Geddes, 1709, p. 450). Imperativo moralizador do espetáculo ambulante: os condenados caminhavam em meio aos gritos da multidão. Em sentido histórico mais geral, essas procissões humilhantes criavam uma atmosfera de medo, circunstância que permite, tanto a Bernard Picart como a Francisco de Goya, recriar a sensação de horror pelo claro-escuro.

Também nesse mesmo Auto foram condenados por sodomia outros 11 indivíduos, sendo a maioria penalizada com degredo e galés. Trata-se de João de Freitas Trancoso, Fernão Rodrigues Vassalo, João Lopes, Pedro de Aguiar Madeira, Simão Gomes, Manuel Coelho, Lourenço de Góis, António Ferreira, Manuel Teixeira, Sebastião Gomes de Leão e Jácome de Santiago³. O Auto de Fé de 25 de junho de 1645 foi, historicamente, a maior queima de sodomitas da história de Portugal. Antes da cremação, passavam pelo rito da celebração. Após as autoridades (eclesiásticas e civis) tomarem seus lugares no estrado erguido na praça, foi rezada uma missa. Duas cadeiras destacavam-se: a do inquisidor e a do corregedor. D. João IV, a rainha Luísa de Gusmão, o príncipe Teodósio (então com 11 anos) e as infantas Joana (de 9 anos) e Catarina (de 6 anos) observaram o Auto de Fé da sacada do Palácio.

O sermão e o combate à sodomia: um retrato literariamente transfigurado

Retomando o fio à meada, chega a hora do palavrório: o sermão da fé começa. Sobe ao púlpito o agostiniano frei Felipe Moreira. Nascido em Lisboa, Moreira professou o instituto de eremita agostiniano no Convento da Graça. Doutorou-se em Teologia pela Universidade de Coimbra em 1618 e nela tomou posse como Lente de escritura a 12 de outubro de 1633. Era, portanto, um homem experiente em oratória, retórica, magistério humanístico, filosófico e teológico. Alçou ao posto de censor do Santo Ofício e foi nomeado pregador régio por D. João IV em 1641 “por ser consumado no ministério da Prédica, e outras qualidades, que fazia mais recomendáveis a modéstia, e gravidade, de que era dotado” (Machado, 1741, p. 76). Celebrou outros dois sermões importantes: o de aclamação de D. João IV, pregado na Universidade de Coimbra em 1640 e um no Auto de Fé celebrado em Évora, em 30 de junho de 1630. Moreira já havia ultrapassado os quarenta anos na altura de 1645, o que significa dizer, noutros termos, que assistira a todo o período da união dinástica. Ele faleceu no Convento de Lisboa em 10 de setembro de 1645, ou seja,

³Cf. DGARQ/TT, TSO, II, processos 4350, 8836, 4415, 6556, 6554, 10339, 4418, 8232, 10328, 6566 e 5103 respectivamente

poucos meses após ter celebrado o Auto de 25 de junho daquele ano. É de supor que este tenha sido seu último sermão público.

Seguindo a tradição sermonária (que se desenvolvia a partir de um texto bíblico), o orador inicia suas palavras citando Isaías, capítulo 1, versículo 10:

Mui altos, e poderosos reis, e senhores nossos, o profeta Isaías pregador por mandado de Deus N. S. ao povo Judaico lhe faz um largo Sermão em que lhe declara suas culpas, denuncia seus castigos. E compreendendo em o princípio tudo o que há de dizer como em um breve epílogo, ou tema, diz as palavras, que propus: que por serem ditas como em um Sermão de um auto de Fé fiz eleição delas para o presente (...) Príncipes de Sodoma, ouvi a palavra do Senhor povo de Gomorra ouvi a lei do vosso Deus, chama aos Judeus todos príncipes, e povo moradores das Cidades de Pentapoli: Principes Sodomorum, populus Gomorrhæ (Moreira, 1646, p. 3).

A simples leitura da abertura da prédica fornece indicações do conteúdo desse sermão que é, salvo engano, o principal texto homilético que trata da sodomia em Portugal. O tema principal — a sodomia — se amplia consideravelmente, a ponto de se confundir com o judaísmo, foco principal dos inquisidores. A acentuação emocional do pregador descrevia as “semelhanças” entre o povo judeu e os habitantes de Sodoma e Gomorra. A primeira era a cegueira. A história dos anjos que entraram na casa de Ló e que cegaram os sodomitas é lembrada. Para o agostiniano, de maneira análoga, o profeta Isaías descreveu a cegueira espiritual dos israelitas (Moreira, 1646, p. 4), gente que negava que Cristo era o messias prometido, questão que em suas palavras era “(...) coisa tão manifesta nas Escrituras, que só gente cega sem razão, e sem juízo o pode duvidar” (Moreira, 1646, p. 5). Para ele, os judeus negavam a evidência e ignoravam as aparências enganadoras. O principal aspecto nefasto dessa cegueira, evidenciada como sanção divina, era a capacidade de não “ver” a realidade profunda da mensagem cristã. As palavras de Moreira respeitavam a forma canônica dos sermões Seiscentistas: é repleto de citações

bíblicas, apologias ao regime bragantino com exaltação das glórias cristãs e desaprovação do judaísmo.

A ampliação da intolerância solicita testemunhos e exemplos às margens da tradição cristã e em alguns momentos o orador se apoia da história das religiões. Remete-se, às vezes, a autores pré-cristãos e a argumentação passa a conter elementos de inspiração veterotestamentária: alude-se a Isaías, Jeremias, Zacarias e Miqueias e Moisés. Nesta linha, ainda, a crença no valor operativo da palavra mantém distâncias adequadas em relação a outros personagens da história judaica como Davi, Salomão, Absalão, Isbosete, Roboão e Jeroboão. Encenada a partir de metáforas e injunções que balizam a exemplaridade dos modelos da experiência moral, o discurso de Moreira alude aos pilares da história sacra, *magistra vitae* onde se alojam os virtuosos no terreno da *auctoritas*. Santo Estevão, Santo Agostinho, São Basílio, Santo Ambrósio, São Jerônimo, São Boaventura, São Pascásio, São Judas, Tertuliano, Lactâncio, Vespasiano, Flávio Josefo — o rol dos *topoi* encoraja os casuísmos para harmonizar as contradições barrocas. O orador agostiniano alega que os judeus eram insensíveis à mensagem divina, pertinazes em suas crenças falsas. Assim, “(...) mais fácil é fazer ao Céu quem ouça, e quem se renda, que fazer com os judeus não só que se rendam, mas nem ainda que ouçam” (Moreira, 1646, p. 6). Além da obviedade da classificação do judeu e seus descendentes como indivíduos “surdos”, há outra razão para criticá-los: temiam a verdadeira luz, pois colocavam suas vãs esperanças na vinda de um salvador. Ora, grita Moreira, “(...) julgai qual é o vosso tormento, esperando um bem, que não somente é incerto, mas impossível” (Moreira, 1646, p. 10).

A arenga cristã, dirigida ao público, passa então a evocar as “cidades infames” de Sodoma e Gomorra. Esta é a segunda semelhança que, segundo Moreira, aproxima judeus e sodomitas. Para ele, “Sodoma quer dizer traição, Gomorra, rebelião” (Moreira, 1646, p. 13). Seu raciocínio corresponde a um refluxo que, historicamente falando, sempre viu o judeu como um adversário de Deus: não existe, sob esse viés, povo mais rebelde e traiçoeiro do que o judeu. Assim, “desde a criação do mundo foi [o povo judeu] a mimosa de Deos” (Moreira, 1646, p. 13): por eles Deus abriu o mar, fez chover maná do céu e escreveu com sua própria mão uma Lei a ser guardada. Mas, diz o orador, os judeus retribuíram

a esse amor com “fera infidelidade”, “rebelião” e “ingratidão”. Aliás, em momentos diversos o pregador chama a atenção da plateia para a relação entre judaísmo e rebelião⁴. O que Deus lhes pedia era que o adorassem e o servissem. Preferiram, entretanto, venerar um bezerro de ouro no deserto. Logo, “não há outra cousa senão para vos conservardes sempre rebeldes” (Moreira, 1646, p. 14). Os exemplos retirados desse sermão são suficientes para caracterizar o discurso anti-herético no meio eclesiástico lusitano. O tom virulento de Moreira era um aspecto lógico, levando-se em conta a mentalidade de um eclesiástico católico mergulhado na era pós-tridentina. Era, também, o mais esperado, tendo em conta que o antijudaísmo do Antigo Regime comumente difundia imputações fundadas no rumor, inventivas e mentiras contra os chamados “cristãos-novos”.

A narrativa reflete uma preocupação com a proliferação de “rebeliões” (sobretudo em sentido político) e a própria afirmação do poder de D. João IV. No contexto turbulento da Guerra de Restauração, acuados frente ao perigo espanhol, a sociedade portuguesa tem bons motivos para a insegurança. A monarquia se encontra em constante alerta. Sabe que foi diminuída e abalada em sua soberania por questionamentos vindos da Corte Filipina. As rebeliões, levadas a cabo por homens descompromissados com os Bragança, fervilham em meio a dinâmicas políticas nem sempre favoráveis ao rei restaurador. Não seria demasiado imprudente pensar que as palavras de Moreira se destinavam a tornar compreensível o perigo de se difundir contestações em relação à legitimidade do monarca recém entronizado. Por outras palavras, infiltra-se a atualidade política na pregação. A sociedade política debate questões relativas ao soberano e o contexto era, ainda, caracterizado por lutas. A independência, historicamente falando, mal tinha sido proclamada, e Moreira não é indiferente a essa questão, aludindo-a por força de imperativo patriótico, uma característica dos clérigos de sua época. No que se refere ao destino dos apoiadores da Monarquia dual, é decisivo o golpe que sofrem em meio ao

⁴“E quereis ver qual é a vossa infidelidade, e rebelião, em a guarda desta, que chamamos Lei? Que dela fazeis a Deus injusto, ingrato e infiel”; “(...) vós sois os infieis, e os rebeldes”; “(...) vós sois os maiores infieis atraídoos” (MOREIRA, 1646, p. 14–15).

clero português. João Marques, a propósito, resumizou essa questão ao dizer que o sermão Seiscentista comumente se enveredava por caminhos que denunciavam “preocupações políticas imediatas” (Marques, 1983, p. 17).

Certamente, uma distinta interpretação pode ser retirada. A ligação entre rebelião e homossexualidade, ligadas pela ideia de desobediência à lei, não traduziria uma preocupação de “pôr em ordem” um Reino que parece caminhar para a anarquia política? Cabe observar essa questão a partir dessa Escolástica ortodoxa difundida, sobretudo, por dominicanos e jesuítas contrarreformistas. O sodomita e o judeu são identificados, nesse contexto, a partir da ótica de violência institucional e ideológica. O sodomita em particular, mantidas as proporções desta generalização, era visto como um transgressor das leis “naturais” e jurídicas; sua própria existência constituía uma infração à ordem. De fato, olhando sob essa perspectiva, a sodomia causava danos e perturbações ao sistema político-religioso. A desordem social que encarnava era um perigo para a estabilidade do Estado monárquico. Daí supor que o sentido do poder régio não seria outro senão eliminar esse elemento que lhe era nocivo. Em tempos de absolutismo, alguns crimes atingiam o soberano, ou seja, seus direitos e suas vontades (expressas na lei). A sodomia era um deles, pois atacava à autoridade do rei. Para Moreira, na sodomia e no judaísmo residiam o cerne das revoltas e insurreições contra o soberano e a ordem estabelecida.

Moreira continua o espetáculo da sua oratória barroca:

Consta das histórias que em todos os Reinos, são os perturbadores, origem das traições, e causa da infidelidade, não há Reino, nem República na Europa, que os não tenha conhecidos por tais, e como tais lançados de si. O nosso Portugal vos recebeu peregrinos, desterrados de Castela: pretendeu com todos os meios vosso bem, e sempre experimentou vosso mal. Compadecido de vossa miséria vos impetrou 3 perdões, que emenda vimos? Mais que continua pérfia em vossa infidelidade, como o mostram tantos autos da fé, que frutos experimentamos? Quando muito exterioridades e aparências, para que a traição seja maior, por mais

encoberta e dissimulada; frutos de vossas Cidades (Moreira, 1646, p. 16).

A denúncia, muito convencional, compõe-se de acusações históricas objetivamente antijudaicas. O orador recorre a uma imagética muito conhecida: a diáspora. Na essência, trata-se de ressaltar a inconstância de um povo sem lar que, espalhado pelo mundo, sempre deveu sua existência (física e religiosa) à proteção de autoridades não judaicas. Essa vulnerabilidade, para o orador, deveria ser vetor de obediência — reação “normal” e “natural” de sua condição. Entretanto, em vez de “submissão” às autoridades, o que se notava era que onde quer que fossem, os hebreus constituíam a fonte de todo o mal: são perturbadores, traiçoeiros e a causa da infidelidade, alega o orador. Transferido para a esfera política, os desterrados judeus são chamados a imediata responsabilidade pessoal. Por força ou por concórdia, eles devem se vergar diante da lei. Seres indesejados, os judeus são mostrados como súditos que não buscam em sua ação a paz social, mas a satisfação de seus próprios interesses.

É útil lembrar, ainda, que o belicismo verbal antijudaico chama a atenção para os aspectos de um anonimato marginalizador: ele aponta “exterioridades” e “aparências”, ponderando quanto à traição “encoberta” e “dissimulada”. Moreira critica aqui o cristão-novo, esse ser fingido que foi forçado a adotar padrões de conduta social para ser aceito entre os cristãos. Seu batismo não passava de um simulacro. Experiência religiosa bizarra, condição degradante: vivia o cristão-novo num lusco-fusco de certeza e incerteza, sabendo que a qualquer momento poderia cair nas malhas da Inquisição. O mesmo pode-se dizer do sodomita. Essa eloquência sacra significava o seguinte: da mesma forma que as cidades de Sodoma e Gomorra rebelaram-se contra Javé, assim também os súditos judeus se rebelavam contra seus reis.

Terceira semelhança:

A terceira causa de semelhança é por seres iguais no mesmo castigo em virtudes ultimamente parar no fogo. Assim expôs S. Irineu esta semelhança, mas não falta quem diga que por semelhantes na mesma culpa. Do incêndio daquelas Cidades abrasadas deviam

voar algumas faíscas, que pegaram o fogo aos vizinhos da Judeia, mais que sumo parece, que exalam os campos de Dotaim e de Siquém (...). *Crimine pessimo*: não se nomeia, porque o nome próprio deste delito é não ter nome, mas sobejamente se significa com o termo (*pessimo*) unívoco, para este vício (Moreira, 1646, p. 18–19).

É a partir daqui que Moreira inicia sua mais forte articulação antissodomia. Ele alega que não havia diferença entre os sodomitas e os judeus. Evoca Juízes 19 (a história do levita encurralado por um grupo de homens de Gibeá, da tribo de Benjamim, que teve a honra masculina salva graças a “entrega” de sua concubina a uma turba para ser violentada sexualmente), para demonstrar que as semelhanças entre os sodomitas e os judeus quantos aos “vícios” nefandos eram evidentes:

Homines autem Sodomita pessemi erāt, diz o texto santo, e parece que o convence o lugar de Ezequiel no cap. 16. (...), Irmãos lhe chama a Sodoma, e a Judeia, e não se condena a semelhança, mas a vantagem nas torpezas. Viciste eam sceleribus tuis. Lede o capítulo 19 do Livro de Juízes e achareis vossa cidade torpe emulação de Sodoma, e com o mesmo caso em espécie, onde os moradores dela davam a porta de um cidadão as mesmas vozes: que as portas de Loth davam os moradores de Sodoma (Moreira, 1646, p. 18–19).

Pode-se considerar esse aspecto como um espelho da inquietação do barroco contrarreformista, que se manifestava, sobretudo, pela aversão à carne. Mas era também uma fala moralista, de viés ascético, que trazia em seu bojo a ideia de que o mundo secular estava corrompido pelos pecados sexuais. Em diversos passos e a vários propósitos, Moreira exalta a experiência cristã, rebaixando a crença judaica proclamando, em paralelo, que as “torpezas” eram aspectos comuns entre os judeus. O tom popular, sentencioso e desenfadado domina o discurso que, aproximando-se da dramaticidade, mostra-se interessado pelos “teatros públicos das torpezas Efebeias” e pelas “sacrílegas abominações” judaicas (Moreira, 1646, p. 19).

Prosegue Moreira:

(...) públicos inimigos da natureza, afronta do gênero humano, pestes do mundo, matéria do incêndio infernal: todos são curtos para se igualarem a vosso delito, não chegam lá as vozes; que por isso se chama nefando, porque se não pode falar nele: pecado mudo lhe chamam muitos, que se bem brada ao Céu pelo castigo. (...) É o delito tal, que não é capaz de repreender, que até na reputação periga o pejo natural. Não há termo com que se possa estranhar tanta torpeza, ficando salvo o decoro, que se deve a modéstia, e a vergonha. (Moreira, 1646. p. 20).

Palavras ásperas. Elas são dirigidas especificamente aos homossexuais presentes no Auto, adjetivados de “públicos inimigos da natureza”, de “afronta do gênero humano”, de “pestes do mundo” e de “matéria do incêndio infernal”. Enquanto “pecado mudo”, a sodomia era um crime de tão grande magnitude que “até na reputação periga o pejo natural”. Tema embaraçoso *par excellence*, devia-se evitar falar dessa “torpeza”, para que fosse preservada, ao menos, a vergonha dos presentes.

Acompanhando o barroco peninsular, alternando o contraste entre euforia e frustração, Moreira julga importante falar do laxismo lusitano em relação à sodomia. Não se trata de questão de gosto. Ele mantém um tom horrorizado ao tema e, ideologicamente falando, não passa de um conservador que idealiza um reino livre da impureza do pecado. Para ele, Lisboa vivia em estado de peste. A sodomia grassava por todos os cantos. Seu desejo era denunciar as podridões morais de sua época e, nesse sentido, preocupa-se particularmente em como as nações estrangeiras viam a permissividade homossexual tão comumente disseminada em Portugal. Tudo parece atestar um progressivo agravamento do contraste puro-impuro, típico de uma sociedade em vias de moralização:

Populus Gomorrha. Tantos! populus, um povo inteiro afronta eterna da nossa Cidade de Lisboa centro da piedade do Reino de Portugal: o teatro da pureza da fé, que dirão as nações estrangeiras? Que triunfaram os infiéis, os Mouros, os Judeus de haver

Cristãos em Portugal, que sejam tais como eles; que blasfemarão os hereges de uma nação tão pia e religiosa? Que publicarão no mundo todos nossos inimigos atentos sempre em caluniar nossas virtudes, como abominarão, e farão universais estas torpezas. Deus vos perdoe Irmãos, que tanto nos afrontastes, e tanto nos dais que sentir, não bastava para eterna infâmia, de Portugal, que estiveste tão vizinho da Judéia, também quisestes, que o fosse de Sodoma? Mas que satisfação a de ter esta afronta, e que consolação este sentimento não lhe vejo outro, senão o presente de vos vermos neste auto para que onde soar o primeiro pregão da infâmia, soe também o segundo do castigo (Moreira, 1646, p. 21).

A extrapolação do orador, ao buscar agradar sua plateia, dá a medida de “tolerância” dos homens de então. Essa ideia de “permissividade”, que vigorava em Lisboa (“centro da piedade do Reino de Portugal”) não era minoritária. Ela era incontestável. A própria existência de sodomitas, que durante anos vivem a cometer seus crimes sem serem importunados, parece encarnar o liberalismo sexual das camadas populares. Essas existências, irregulares e ilegítimas, calcadas numa subcultura própria, estavam marcadas pelo desprezo às leis (tanto as seculares quanto as sagradas). A propósito da “infâmia” que jogavam sobre Lisboa e o Reino de Portugal, ou seja, a de ser tolerante com sodomitas, o orador prossegue:

Discursos houve de gente zelosa, e entendida, quando viu tanta gente presa, que julgava por necessário pôr-se em consideração, se convinha, que não fosse o castigo público, por temer a infâmia, com que esta cidade e Reino ficavam. Porém do fundamento deste mesmo temor colijo eu a segurança de nossa reputação, e alívio de nosso sentimento, e me seguro, que não podemos ter melhor fiador do nosso crédito, nem maior consolação de tantos males, que vê-los com o presente castigo: por que se foi em grande afronta de os ver, maior é a hora de os castigar (Moreira, 1646, p. 21).

Em outras palavras, para a segurança da “reputação” do Reino, era preciso castigar publicamente os sodomitas. Lisboa não se transformaria numa nova Roma ou numa Jerusalém, cidades que tinham sido “sepultadas em perpétua infâmia (...) por serem muitos os cúmplices neste delito [de sodomia]” e, sobretudo, “porque os magistrados os defendiam e amparavam” (Moreira, 1646, p. 22). Fato curioso a constatar: abundam críticas à cidade, o lugar de todas as perversões. As cidades pareciam ser estranhamente hospitaleiras para com a sodomia. O ponto irônico é um clérigo citar a terra do papa como uma delas. Opaca e insondável, a urbe constituía para Moreira o centro da desordem social, pois, sendo construída à base do pecado sexual, espelhava a degradação moral da época. Tal fato atesta um agravamento do contraste cidade-campo, mas também um sentimento crescente de que o espaço urbano, com sua fama de incontrolado, atraía os mais baixos pecadores.

O orador passa então a apresentar um discurso sintomático das dificuldades que estavam a ocorrer num reino que mal tinha recuperado sua independência. Havia uma percepção de caos, como se Portugal tivesse se transformado num Reino indecoroso, lar de amores vergonhosos e de vícios sodomíticos. Essa situação arrastava a reputação da nação para a lama, como se a própria sodomia tivesse se tornado um pecado comum entre o povo. Era preciso surpreender outras nações, tolerantes em relação aos afeiçoados ao vício nefando, com todo o rigor da lei. A crítica à condescendência de outros reinos em relação à sodomia é inelutável:

Partes há na Europa em que se dissimula e passa. Em Portugal não há dissimulação senão castigo. Antes neste tempo, me parece, que este sucesso se deve contar entre as mais felicidades do Reino, e de Sua Majestade que Deus nos guarde que assim como agora nô-lo concedeu para Restauração de nossa perdida liberdade: assim guardou para este tempo o remédio de tão contagiosa peste que já de muitos anos ia ocultamente lavrando. Este mal não nasceu ontem, mais antigo nascimento tem como o publicam essas tristes cãs se bem agora as escondidas raízes rebentaram furiosamente em tantas publicidades. Desgraça foi desaforar-se tanto esta infâmia, mas também foi ventura o descobrir-se, para se

extinguir. E para esta resolução levar consigo o crédito de acertada seguro fundamento tinha em ser tomada por tão prudentes, e tão zelosos ministros, e além dele por três razões me parece que fica firmemente segura, por crédito do novo império de S. Majestade, que Deus guarde por perfeição do Reino, por satisfação da justiça (Moreira, 1646, p. 22).

Eis um excelente quadro de mentalidade de uma época. Moreira, em tom de fidelidade cavaleiresca e a par do ambiente Restauracionista, exalta a figura de “Sua Majestade”, a quem Deus havia “guardado” o “remédio” da “peste” (sodomítica e judaica) que se espalhava pelo Reino há tempos (“já de muitos anos ia ocultamente lavrando”). Ora, esses aspectos são parte de um todo. A originalidade do orador revela-se em sua síntese, segundo a qual nunca antes na história de Portugal a sodomia estivera tão bem evidenciada (“agora as escondidas raízes rebentaram furiosamente em tantas publicidades”). A publicização de homens envolvidos no pecado de sodomia era o resultado de uma subcultura já plasmada na realidade social (Lima, 2021). Cabia a D. João IV ressuscitar a honra lusitana e a moralização dos costumes.

Moreira é o típico representante de uma igreja em franco descompasso com o seu tempo. Ele continua preso a uma tradição medieval e parece frustrado frente a um mundo em mutação. À medida que avança o século XVII, com suas “torpezas” e “hipocrisias”, os homens, assentes principalmente numa burguesia comercial e togada e em grupos urbanos, vão se secularizando cada vez mais. Essa caricatura, de tradição moralista e pessimista, personifica o fanático católico que, incomodado com a hipocrisia moral dos homens de seu tempo (incluindo a hipocrisia eclesiástica), parece sentir grande nostalgia de um antigo mundo, no qual o “pecado” não existia. Talvez estivesse falando de um Éden. Como ele mesmo diz que “este mal não nasceu ontem”, é razoável supor que idealizasse uma ordem nova, reestruturada com base na monarquia monopolizante bragantina e na ideologia contrarreformista católica, na qual a sodomia e o judaísmo seriam combatidos com todas as forças.

A estrutura da produção discursiva de Moreira obedece a um formalismo: trechos bíblicos são citados e exposições jurídicas entremeadas por

citações latinas e patrísticas. Mas o que mais chama a atenção é o fundo religioso-providencialista com relação à dinastia dos Bragança. Parece ser esta uma característica dos sermões Seiscentistas. A oratória é permeada por ideias proféticas, e, na verdade, alude à situação política do momento:

Por crédito de S. Majestade, e honra de sua coroa novamente herdada; descreve Davi a vinda do novo Rei Messias ao tempo de sua coroação, e apontando a razão de mais crédito, que o havia autorizar, diz que havia pôr fogo a todos os infames (...) Senhor, no tempo, em que descobrires o rosto, (Rei até então encoberto) e vos vejam a cabeça novamente coroada se fará uma grande demonstração de justiça. In tempore vultus tui. Procopio diz que este tempo foi o do Nascimento do Cristo, quando apareceu no mundo novo Rei, que Salomão chamou dia de sua coroação, e levantamento (...) e a Igreja celebra aquele dia como tal. (...) Neste tempo pois, diz, que a de pôr o fogo a todos os infames (...). Canonizou o sucesso, a Profecia, que naquela noite em que Cristo nasceu foram abrasados todos os compreendidos neste vício; como afirmam S. Jerônimo, S. Boaventura e outros muitos. Pois vem o Rei pacífico, desejado, e encoberto, e logo no tempo, que começa a Reinar, se faz um castigo tão prodigioso, não fora mais conveniente, que começara fazendo mercês aos justos, que dando castigos aos infames? Tudo faz. Mas Davi como Rei fez somente memória daquela demonstração, que é mais poderosa para acreditar os Reis novamente levantados, começa a reinar purificando o Reino de abominações torpes, acreditado ainda, e seguro ficara o império: não me detenho na acomodação. Passai o lugar, ao do Rei pacífico descoberto, sempre desejado (Moreira, 1646, p. 22-23).

A fala de Moreira é inspirada pelo propósito de persuadir o público em relação ao perigo da impureza. Apresenta, por isso, caráter funcional, que concorre para dar ao espetáculo o devido tom de intolerância. E, para tanto, nada mais eficiente se não recorrer ao medo da impureza, insinuando que, para os males que grassavam na sociedade (sodomia e

judaísmo), a melhor defesa era o ataque. Como era de se esperar, o tema da impureza não estava imune de exageros e desequilíbrios. Marcocci e Paiva, numa discussão acerca do clima antijudaico no Portugal Seiscentista, salientaram que, em muitos espaços (púlpitos, escolas, corte, etc.), tinha se solidificado uma verdadeira paúra na sociedade: a de que ela estava completamente contaminada por cristãos-novos. Daí a preocupação excessiva, típica do período, com a “limpeza de sangue”. Os autores falam, baseados nos estudos de João Lúcio de Azevedo, que corriam “papéis” em todo o território divulgando a “maldade judaica” (Marcocci; Paiva, 2013, p. 166). Muitas dessas “maldades” não passavam de mentiras recicladas do período medieval (por exemplo, a de que os judeus envenenavam fontes e poços e roubavam crianças para a realização de sacrifícios), mas uma especial é bastante elucidativa do tema aqui tratado: a de que existiria uma relação entre sodomia e judaísmo (aspecto principal do discurso de Moreira). Acreditava-se que “parte da vaga de comportamentos homossexuais que, desde os anos 20, se punia com mais vigor”, se devia à origem cristã-nova. O elo estabelecido entre judaísmo e homossexualidade, talvez encarnada no processo mais emblemático dos anos 20 (o de António Homem), contém indícios de um medo social generalizado e uma verdadeira obsessão segregadora que resultará no agravamento do clima intolerante, na intensificação da campanha pela proibição de casamentos mistos e na tentativa de exclusão dos judeus dos cargos públicos

Assim, a única solução para o fim do infame “vício” era o fogo. D. João IV é então comparado ao Messias. Assim como o Cristo havia “abrasado todos os compreendidos” no vício nefando por ocasião de seu nascimento, insinuação bíblicamente falsa dado que não está registrado em nenhum texto dos evangelistas, senão nos escritos patrísticos conforme corretamente alertou Jean Delumeau (Delumeau, 2003, p. 403). Logo, também o rei “pacífico, desejo e encoberto” havia de fazer “mercê aos justos”, castigando no fogo os inimigos da nação. As características dessa retórica, floreada pela truculência das palavras, desaguavam na questão da justiça. O rei que mal sobe ao trono deveria iniciar seu reinado “purificando o Reino de abominações torpes”.

A adaptação do pregador ao auditório exige uma justificação popular para o espetáculo da cremação. Ela é expressa nos seguintes termos:

É honra e perfeição do Reino. Propôs o senhor do mundo aquela parábola, da rede, que varreu o mar, colhendo todo o gênero de peixe, de quem os pescadores fizeram separação recolhendo o bom, e lançando fora o mal, acrescenta logo assim sucedera na consumação do mundo: virão os Anjos, e apartando os maus dos bons, os lançarão nas fogueiras onde se abrasem(...)esta consumação do mundo, não é quando se lhe puser o último fim, senão quando se lhe puser a última perfeição, e pôr o fogo a este vício, é pôr ao mundo o último remate de perfeito: que consumindo-os o fogo ficará consumada, e perfeita sua pureza, purificada com este fogo sua honra, e sepultada em as vossas cinzas sua infâmia. É satisfação da justiça. Deposita Deus em sua misericórdia os castigos de todas as culpas: mas o castigo desta quis que fosse a todo rigor de justiça com fogo público, que ficasse no mundo como exemplar, e ideia dos castigos, que se lhe houvessem de dar Sodoma e Gomorra diz S. Judas (...). Este é o exemplar, fogo a todo o rigor sem compaixão, nem misericórdia, porque é tão contagiosa e perigosa esta peste que haver nela compaixão é delito (Moreira, 1646, p. 23–25).

O essencial, portanto, era o castigo. Não deveria existir margem para tratar a sodomia “humanamente”, pois contra este vício não carece de espaço para “compaixão” e “misericórdia”. Os sodomitas deveriam suportar a miséria de sua existência. Escusado protegê-los: por seu perigo contagiante, qualquer sinal de compaixão em relação a esses seres perigosos seria apenas um delito. Impunha-se que o rei fizesse mais do que simplesmente legislar contra a sodomia; era preciso eliminá-la do Reino. O interesse, de novo, é a purificação, entendida como limpeza social (“consumindo-os o fogo, ficará consumada, e perfeita sua pureza, purificada com este fogo sua honra, e sepultada em as vossas cinzas sua infâmia”). No nível humano, a cremação dos homossexuais tinha um sentido: queimá-los era ter a certeza de que desapareceriam do mundo. Mais do que os destruir, o fogo purificaria a cidade de Lisboa, maculada pela sexualidade desregada dos sodomitas.

Abre-se, então, o caminho para o fundamento do castigo no fogo:

Todo este rigor é necessário, e de todo devem usar os ministros: mas porque ministros se faz esta execução? Nem por homens? (...) Tanta força tem o lugar apestado deste vício, que para livrar dele até um inocente é necessário violência de muitos anjos: quantos serão necessários para livrar dele um povo inteiro de culpados? Mas quem pegou este fogo? quem abrasou estas cidades. Já que não foi nem homens, nem anjos, o texto santo diz que foi o mesmo Deus (...). E se hoje vemos, que este castigo se fia de homens, é de homens, que com zelo de Deus procuram vingar as injúrias feitas a seu criador; substituindo sua pessoa em ofício verdadeiramente santo. E se justo no castigo, misericordioso no sentimento, com que chega a este rigor levado de força com que vossas torpezas obrigaram a justiça e impediram a misericórdia. Posto que também se pode contar por misericórdia grande entregar-vos ao fogo, para que nele purifiqueis as almas, da contágio [sic] de tão abomináveis corpos; e para que a pena deste fogo temporal vos possa resgatar do eterno servirá este castigo a muito de exemplo, para que o temam, a vós de remédio para que com ele satisfaçais por vossas culpas (Moreira, 1646, p. 25–27).

Longa a citação, certamente, mas sintetiza como a oratória sacra podia deslizar facilmente para uma pastoral do medo que prefigura a estética do fogo. O dirigismo pedagógico das “sagradas” chamas é logo evidenciado: só as labaredas podiam purificar o corpo pecador (também se pode contar por misericórdia grande entregar-vos ao fogo, para que nele purifiqueis as almas”). A fogueira não passava de uma amostra grátis do inferno. Era no fogo que o mal devia ser consumido. Terror gratuito: as chamas devem adquirir aspecto pedagógico (“servirá este castigo a muito de exemplo”). Inspirava-se terror, que era tido como terror salutar, “remédio” para um mal social. Emoção, crítica, eloquência, consolação, empolamento retórico, citações em latim: signos da estética barroca estavam presentes no discurso de Moreira, que, apaixonadamente comprometido com a dinastia bragantina, mostrava-se indiferente à mistura de política e religião. Eis alguns trechos: “Sois rebeldes, e infieis aos homens, e com especialidade aos Príncipes”; ou ainda: “não querem Rei ao menos

dos que não são de seu humor, contra todos causam rebeliões, & tratam infidelidade”; além de tudo, “contra David rebelaram três vezes” e “contra Salomão outras 3 vezes”; para culminar, “com Roboão dividiram o Reino: e com o de Israel, que constava de dez tribos, rebelaram 10 vezes”; por fim: “ultimamente contra os Romanos: e confessando: *Non habemus regem nisi Cesarem*, logo o negaram, e com pretexto desta rebelião, os assolou Vespasiano” (Moreira, 1646. p. 15, 16 e 17).

Findo o Sermão, começa talvez a parte mais aguardada pelos espectadores: a publicação das sentenças. Era nesse momento que os presentes ficavam sabendo a causa da condenação. Cada condenado ouvia sua sentença e, diante de um altar, eram instruídos a pronunciar suas abjurações, caso ganhassem o privilégio da reconciliação. Era a hora mais embaraçosa e vexatória para o sodomita, se for levado em consideração que a “honra” era um aspecto muito caro ao homem Seiscentista. Imagine, então, se esse homem fosse clérigo. No caso de um tal Santos de Almeida, padre sodomita condenado à fogueira no Auto da Fé de 1645, parte da sentença dizia que ele:

(...) deixou vencer do demônio e cometeu o horrendo e abominável pecado de sodomia *contra naturam* exercitando e consumando com diversas pessoas do sexo masculino sendo paciente, usando de tais e tantas torpezas que mais parecia nelas monstro da natureza que homem racional, as quais se não declaram por não ofender os ouvidos dos fiéis cristãos, tendo casa pública e patente na qual muitas pessoas se desencaminhavam e cometiam o dito pecado (...)” (DGARQ/TT, TSO, IL, proc. 6587, fl. 167v).

Qualificado de “monstro da natureza”, Santos de Almeida e os demais sodomitas são exibidos ao público como exemplos de violação das “leis naturais”. Monstros, afinal, que surpreendiam por seu “desvio”. Fischer explica que até o final do século XVII a figura do monstro estivera associada a fábula, ao mistério e a mitologia. Somente na era iluminista, ele perde essas funções imaginárias para se tornar objeto de descrição real, acadêmica e médica. É razoável pensar que a palavra monstro usada na sentença tenha relação com a tradição bíblica e não com a ideia contem-

porânea de um ser assustador ou “doentio” (como o foi até o século XIX) que espalha terror por seu aspecto grotesco, perverso, repulsivo ou teratológico. Na Bíblia, o monstro simboliza forças irracionais, disformes, caóticas e tenebrosas (ver, por exemplo, Ezequiel capítulo 29:3 e 32:2). É o representante do caos e do incontrolado, ou seja, a fonte da desordem social. A monstruosidade liga-se à transgressão de limites (sociais, morais, naturais) e, nesse aspecto, o monstro constitui a exceção entre os indivíduos (Fischer, 1991, p. 8–10).

Alguns sodomitas são declarados convictos, confessos, exercentes, devassos, escandalosos e incorrigíveis. Entregues à Justiça Secular, o instante fatal desses homens não se encontra na documentação inquisitorial. A brutalidade da cena foi apagada dos registros. O realismo da morte dos sodomitas perde, nesse aspecto, muito de sua dramaticidade: nem expressões, nem eufemismos, nem locuções interjetivas são assinaladas nos processos. A Igreja deliberadamente omite a ideia de “morte no fogo”; prefere dizer, de forma amena, que “relaxa” ao braço secular.

Considerações Finais

Frei Filipe Moreira é a personificação mais acabada da cultura eclesiástica lusitana da época da Restauração. O sermão que apresenta ao público lisboeta em 1645 apresenta, entre outras coisas, vasta erudição classicista, ética moralista e curiosas reflexões barrocas acerca do pecado de sodomia. As críticas que tece estão inseridas, tanto nas imagens simbólicas quanto na narração em si, num cotidiano de intolerância, cultivado na região ibérica pelos tribunais da inquisição. Sua apaixonada eloquência reveste-se de cosmopolitismo e aristocratismo. Acrescenta-se a tal interpretação a apologia do regime brigantino, corrente em Portugal após 1640 e indispensável nas prédicas do barroco peninsular. O conservadorismo é racionalizado pelo orador. O que busca é a manutenção do poder da Igreja. Ele é, no fundo, um nostálgico. Clérigo de cultura amaneirada, focado na disciplina moralizante que luta contra as podridões do corpo pecador, Moreira apresenta uma atitude de fanatismo em relação aos sodomitas.

Estas considerações são feitas para recusar uma noção hierárquica rígida de poder. As oposições Estado/Igreja, resguardadas as devidas

proporções, nem sempre apresentam diferenças. No Antigo Regime, ao contrário, são poderes intercambiáveis. Felipe Moreira acomoda-se bem a essas circunstâncias do seu tempo. Sabe que a mistura do poder político com o poder religioso gera uma hierarquia muito difusa entre os homens. “Pecado” e “crime” tornam-se, nesse caso, apenas o reflexo de si próprios.

Referências Fontes Manuscritas

Direção-Geral de Arquivos/Torre do Tombo (D GARQ/TT)
Tribunal do Santo Ofício (TSO)

Conselho Geral (CG)

Liv. 435 (Listas dos Autos da Fé da Inquisição de Lisboa).

Inquisição de Lisboa

Processos (proc.) 2115-1, 2122, 4350, 4415, 4418, 5103, 6554, 6556, 6566, 6587, 8231, 8232, 8836, 10328, 11589, 10339.

Fontes Impressas

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario Portuguez & Latino**. v. 1. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1728.

GEDDES, Michael. **Miscellaneous Tracts**. The Second Edition corrected, with Additions. London: printed for A. and J. Churchill, at the Black Swann in Pater noster Row, 1709.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana. Historica, Critica, e Cronologica**. Na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuzeraõ desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. t. 2. Lisboa: na Oficina de Ignacio Rodrigues, 1741. p. 76. Disponível em: <https://archive.org/details/bibliothecalusito2barbuoft/mode/2up>. Acesso em: 9 mar. 2021.

MENDONÇA, José Lourenço de; MOREIRA, António Joaquim. **História dos principais actos e procedimentos da Inquisição portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.

MOREIRA, Felipe Frei. **Serman, que pregou O.P.M. Fr. Philippe Moreira da Ordem de S. Agostinho no Auto da Fé, que se celebrou no Terreiro do Paço desta cidade de Lisboa em 25 junho 1645**. Presentes suas Magestades... D. João o IV. & D. Luiza Francisca de Gusmaõ & suas Altezas o Serenissimo Principe D. Theodosio, & Serenissimas Senhoras Infantas. Lisboa: na Oficina de Domingos Lopes Rosa, 1646. Disponível em: <https://purl.pt/29349>. Acesso em: 9 out. 2024.

REGIMENTO do Santo Ofício da Inquisição dos Reinos de Portugal – 1640. In: ASSUNÇÃO, Paulo de; FRANCO, José Eduardo. **As metamorfoses de um polvo: Religião e Política nos Regimentos da Inquisição Portuguesa (sécs. XVI-XIX)**. Lisboa: Prefácio, 2004.

Bibliografia

BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália. Séculos XIV-XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CURTO, Diogo Ramada. **Cultura política no tempo dos Filipes (1580-1640)**. Lisboa: Edições 70, 2011.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13- 18)**. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 403. v. I.

FISCHER, Jean-Louis. **Monstres: Histoire du corps et de ses défauts**. Syros-Alternatives: Paris, 1991.

LIMA, Wallas Jefferson de. **A Sodoma de Santos de Almeida: Narrativas escandalosas de um clérigo homossexual na Inquisição de Lisboa**. 2021. 578 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MARCOCCI, Giuseppe; PAIVA, José Pedro. **História da Inquisição Portuguesa, 1536-1821**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013.

MARQUES, João Francisco. **A Parenética Portuguesa e a Restauração. 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade**. v. I. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea). Universidade do Porto, Porto, 1983.



A Profanidade no Barroco Tardio: Transições artísticas e sociais no México setecentista

Mairá de Oliveira Gomes

Herdeiro do estilo renascentista, o Barroco surgiu entre os últimos anos do século XVII e meados do XVIII, também com uma forte influência e respeito pelos padrões estéticos da arte da Antiguidade Clássica, a qual foi enriquecida com elementos próprios de sua época. Esses elementos incluem uma interpretação mais dramática, dinâmica, exuberante, contrastante e comumente decorativa dos temas. Tais aspectos interpretativos do Barroco não se restringem ao campo artístico. Segundo a historiadora da arte britânica-americana Ann Sutherland Harris, dentro do movimento barroco, os sujeitos sociais também reformularam novas concepções de mundo, do homem e de Deus, tornando o Barroco um movimento de mudança social.

As explicações para essas transformações convergem em um ponto comum: a Reforma Protestante, a Contrarreforma e a ascensão do absolutismo monárquico na Europa, que fizeram da arte tanto um meio para inspirar a fé e o poder da Igreja quanto um instrumento de afirmação do domínio das monarquias absolutistas, como a espanhola. Dessa forma, as colônias hispano-americanas estavam sujeitas à autoridade de Roma e seguiam o barroco contrarreformista mais tradicional, especialmente com a migração de artistas europeus, principalmente espanhóis peninsulares¹, para a América, acompanhados pela Igreja e outras instituições coloniais.

Esses artistas, muitos deles altamente habilidosos e letrados, disseminaram suas técnicas de representação barroca por todo o território americano. No início do século XVIII, essas técnicas ganharam novos contornos a partir das particularidades do contexto local, no que se convencionou chamar de “Barroco tardio”. No Vice-Reino da Nova Espanha, atual México, esse estilo artístico refletiu uma complexa fusão entre as influências europeias e as realidades locais, resultando em uma

¹Nascidos no continente europeu (Espanha).

arte carregada de simbolismos e expressividade. Por isso, o Barroco tardio no México se caracteriza por uma visualidade exuberante, emocional e, sobretudo, por aspectos que exaltam as contradições da sociedade colonial.

Entretanto, segundo alguns estudiosos, tal cenário não poderia ser diferente, pois a América não conheceu outra arte senão a arte barroca, que, no espaço ibérico, teve seu nascimento tardio, sem a experiência do Renascimento, como nos países europeus. Por isso, o barroco americano não pode ser comparado ao barroco europeu, pois as grandes sínteses que o fundamentam são as influências locais: indígenas e, posteriormente, negras (Lezama, 1993, p. 106). Assim, o Barroco forneceu os primeiros traços religiosos, sociais, mentais e artísticos que perpassam a cultura latino-americana.

Foi o Barroco, com sua tendência sincrética e conciliadora, que aproximou os valores da cultura europeia dos elementos indígenas. A própria ideia da conquista e da cruzada cristã criou uma das ferramentas desse mestiçamento, ao levar os colonizadores e evangelizadores a aprender os idiomas indígenas para melhor atuar sobre o espírito dos silvícolas. Os padres missionários tornaram-se instrumentos inconscientes desse processo de *criollización* ou mestiçagem cultural, que originou as diversas culturas latino-americanas e do qual deriva o íntimo parentesco e certo grau de unidade entre elas (Coutinho, 1983, p. 49).

Sem restrições, a arte barroca americana, inicialmente voltada para fins religiosos devido à influência dos missionários, incorporou, no século XVIII, novas temáticas e formatos que dialogavam com as dinâmicas sociais e culturais da época. Um exemplo disso são as chamadas “pinturas de castas”. Essas obras, que retratam a mestiçagem e as hierarquias entre as qualidades², ilustram como o Barroco tardio não apenas continuou a

²O conceito de “qualidade” se refere à forma de designar as diferenças étnicas no período colonial, quando ainda não se utilizava o termo “raça” que só surge no século XIX.

missão de evangelização e reafirmação da ordem colonial, mas também refletiu as tensões políticas e as questões identitárias de uma sociedade em constante transformação.

O estudo da arte no Vice-Reino da Nova Espanha, especialmente no século XVIII, revela uma transição significativa nas representações visuais e ideológicas, marcada pela emergência das pinturas de castas. Estas contrastam acentuadamente com a arte sacra dos períodos anteriores, pois, ao longo do Barroco na América, o estilo foi amplamente utilizado pela Igreja — a maior instituição colonial — para retratar a história do cristianismo e servir como instrumento de controle espiritual.

Por outro lado, as imagens de castas retratam a diversidade étnica e social da colônia, utilizando uma mescla de técnicas e temáticas diversas, frequentemente carregadas de ironia, crítica e até de profanidade. A “profanidade”, aqui, não se refere a um simples questionamento estético, mas à subversão da sacralidade e da ordem estabelecida, evidenciando os paradoxos da sociedade colonial, onde as distinções entre as “qualidades” e as convenções provenientes da Europa se entrelaçam em um contexto de profundas desigualdades e ambiguidade moral.

Para abordar essa temática, é necessário considerar algumas discussões recentes na ciência histórica, como o estudo das relações raciais e da mestiçagem, a fim de compreender como os sujeitos mestiçados³ interagiam entre si e com outros grupos no contexto colonial. Identificar essas interações é fundamental para entender que as identidades eram dinâmicas e constantemente renegociadas, sendo esse um dos principais aspectos da sociedade colonial, especialmente no século XVIII. Essas discussões envolvem também a estratificação, o poder e a mobilidade social, aspectos essenciais para compreender como certos grupos conseguiam manter ou alcançar privilégios, apesar das discriminações baseadas nas “qualidades”.

Essas questões permeiam as vivências barrocas na América, e a arte não foi exceção. O Barroco, com suas formas excessivas e dramáticas, “violava” as convenções, o que pode ser observado na transição da

³No contexto abordado ao longo deste texto, o termo “mestiçados” é utilizado para definir todos aqueles filhos de alguma mestiçagem, não é sinônimo de mestiço, que é o termo para designar filhos de espanhóis e indígenas.

arte religiosa para as representações seculares do século XVIII, como as imagens de castas. Esse gênero pictórico, surgido nos primeiros anos do século XVIII nos dois principais vice-reinos espanhóis na América (Peru e Nova Espanha), retratava casais de diferentes “qualidades” e seus filhos mestiçados, utilizando a nomenclatura dada a esses sujeitos no México colonial.

Esse gênero pictórico, marcado por fases distintas, reflete a complexidade social e cultural da sociedade entre os séculos XVII e XVIII. A primeira fase, que se estendeu de 1700 a 1760, foi dominada por pintores como Luis de Mena, Andrés de Isla e Buenaventura Guiou, que adotaram um estilo característico do “*criollismo*”⁴. Esses artistas retrataram cenas idealizadas do cotidiano, colocando os espanhóis peninsulares e os *criollos* (descendentes de espanhóis nascidos na América) em posições superiores em relação aos outros grupos da colônia.

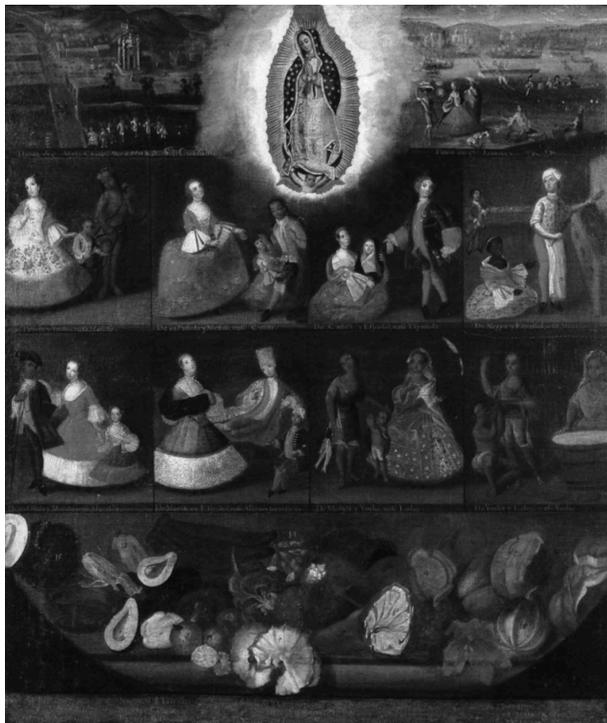
Uma das obras mais emblemáticas dessa fase é “*Castas*”, de Mena, pintada em 1750 e atualmente localizada no *Museo de América*, em Madrid. A pintura apresenta a Virgem de Guadalupe em uma posição central, simbolizando o vínculo entre a cultura espanhola e a população local. Nela, os sujeitos mestiçados são retratados em posições subordinadas, e a diferença de vestuário e iluminação entre os personagens reflete as distinções sociais e raciais da época.

A partir dos estudos iconológicos da tela, nota-se que todos os sujeitos miscigenados são posicionados como itens de segunda linha, abaixo da Virgem de Guadalupe e dos *criollos* (inclusive os espanhóis peninsulares quando interagem com as castas marginalizadas). No primeiro quadro, a primeira mistura racial é a de uma mulher espanhola, um homem indígena e seu filho mestiço. Observa-se que a luz incide apenas sobre a mulher e seus trajes luxuosos (tecido floral com plissados), enquanto a indumentária de seu cônjuge é carregada de flechas e pouco vestuário, para que ele fosse lido como não civilizado. Isso certamente contribuiu para impressões errôneas sobre a inserção dos indígenas naquela sociedade.

⁴Criollismo não se refere ao movimento nacional pós independência, mas sim ao período de orgulho criollo que surgiu às vésperas das reformas bourbônicas.

A PROFANIDADE NO BARROCO TARDIO

Figura 1: Luís de Mena, “*Castas*” de. 1750. Óleo sobre a tela.



Extraída do Museu da América.

De acordo com os estudos da artista visual Juliana Proença de Oliveira (2018), outro aspecto que evidencia o fortalecimento do *criollismo* por parte desses primeiros pintores de castas da primeira geração são as frutas, em sua maioria americanas, que carregam nomes indígenas do México e não os internacionais estabelecidos por *Carolus Linnaeus*. Para ela, o não reconhecimento das nomenclaturas internacionais representa a ruptura entre criollos e espanhóis.

Essa ruptura marca uma mudança de paradigmas na sociedade colonial, que, a partir das reformas borbônicas, passou a experimentar um novo tempo reformador. As reformas fizeram parte de uma série de mudanças políticas e administrativas promovidas pela coroa espanhola após os conflitos de sucessão, que trouxeram inúmeros prejuízos socioeconômicos. Uma das finalidades dessas reformas foi aumentar os ganhos financeiros retirados das colônias e, para isso, precisavam controlá-las, enfrentando o forte poder das elites locais da colônia, os *criollos*.

Logo, os *criollos*, que gozaram por séculos de todos os privilégios destinados apenas aos espanhóis, passaram a ser colocados em uma posição subalterna, em razão de sua condição de colonizados por serem nascidos nas colônias, o que enfraqueceu o poder local. Frente a isso, esse grupo recorreu a diversas ferramentas para manter sua posição, incluindo no setor artístico, onde os *criollos* disseminaram, durante a primeira metade do século XVIII, representações desse *criollismo*.

Contudo, a partir das reformas bourbônicas, novas representações surgiram, marcando a segunda fase do gênero. Entre os principais artistas desse período destacam-se Miguel Mateo Maldonado y Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz e José de Ibarra, que se tornaram grandes nomes da história do gênero. Os três não eram criollos, mas mestiçados — Cabrera era mestiço de espanhol e indígena zapoteca, Ruiz também mestiço e Ibarra era mestiçado de espanhóis com africanos. Mesmo Cabrera, sendo de ascendência indígena, foi adotado na infância por um casal de mulatos, o que fez com que suas referências iniciais fossem sujeitos de castas com ascendência africana (Hernández, 2017).

Entre 1760 e 1790, esses artistas trouxeram inovações incontestáveis às representações das castas, desafiando as normas sociais estabelecidas, especialmente as que diziam respeito aos descendentes de africanos (negros, mulatos, lobos, albinos, torna-atrás, chinos etc.). Nessa fase, as castas aparecem em contextos harmônicos, exaltando a fauna e a flora americanas — características que atendiam ao interesse dos estrangeiros da época, fascinados pela história natural. Além disso, as pinturas se destacam pela riqueza de detalhes nas indumentárias e acessórios de pedras e metais nobres.

Na busca por retratar seus grupos de forma menos depreciativa, os pintores, a partir da década de 1760, começaram a introduzir novas percepções sobre suas identidades. A instabilidade do período levou esses artistas mestiçados a explorarem uma narrativa mais harmônica e dignificante, valorizando aspectos naturais da América, em contraste com as representações negativas anteriores. Nas telas desse novo período, os sujeitos das castas não são mais vistos apenas como fontes de conflito e degradação, mas como integrantes de uma sociedade em transformação. A exuberância da flora e fauna, juntamente com a riqueza de detalhes nas

vestimentas e ambientes, reforçava a ideia de que as misturas raciais, longe de serem um problema, eram fundamentais na formação das identidades coloniais.

José de Ibarra (1688–1756), um dos grandes mestres dessa fase, destacou-se pelo uso de técnicas aprendidas com seu professor, o ilustre Juan Correa, um dos pintores mais destacados da Nova Espanha na primeira metade do século XVIII, filho de mãe negra liberta e pai médico mulato. Entre essas técnicas, destaca-se o contraste entre luz e sombra, que conferia não apenas profundidade, mas também realismo às obras, ajudando a construir figuras humanas mais naturais. A incorporação das influências de seu mestre foi fundamental para a representação dos mestiços com grande elegância. O uso das cores rosadas, vermelhas e azuis, que remetem à iconografia cristã, onde essas tonalidades eram atribuídas às mulheres dignas de veneração, como nas representações da Virgem Maria, manteve uma iconografia quase inalterada desde os tempos bizantinos. Ao aplicar essas cores em uma mulher mulata [Figura 2], Ibarra, supostamente, a aproxima da idealização de uma mulher de fé cristã.

José de Ibarra também introduziu uma nova serenidade nas representações das castas e da vida cotidiana, com cenas que retratavam passeios e idas à missa de domingo, entre outras possibilidades. Essa abordagem refletia uma disposição mais digna dos sujeitos representados, afastando-se das representações anteriores que destacavam as margens da sociedade. No entanto, Juan Patrício Morlete Ruiz (1713–1770), continuando esse movimento, se distanciou dos pintores que o precederam, os quais abusavam das cores quentes e saturadas. Ruiz optou por tons mais suaves e naturalistas, iluminando os trajes e dando brilho às paisagens, criando imagens mais leves. Em suas obras, outra característica marcante foi a indumentária, com vestes e adornos de luxo, tecidos bordados minuciosamente, que conferiam um ar de status e legitimidade social, transcendendo a classificação das castas pela cor da pele ou origem racial.

Esse tratamento diferenciado da vestimenta [Figura 3] enfatizava uma visão mais humanizada dos sujeitos representados, contrastando com as representações anteriores que reforçavam a marginalidade e a pobreza como “naturais” para essas pessoas, segundo os discursos da época. Além de adotar novos padrões iconográficos, Morlete Ruiz também incorpo-

Figura 2: José de Ibarra. “*De español y de mulata, morisca*” de 1730. Óleo sobre a tela.



Extraído de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/719284>.

rava elementos típicos das pinturas da primeira metade do século, como a fauna e a flora. As frutas americanas, que não eram meramente decorativas, eram integradas à cena como símbolos da riqueza e diversidade da época colonial, evidenciando a harmonia entre o espaço e as castas.

Essa combinação de riqueza material e o retrato da convivência entre as raças criou uma nova narrativa visual, ressignificando o conceito de miscigenação. Em vez de ser vista como um fator de degradação, a miscigenação passou a ser considerada um elemento essencial para a formação da identidade da Nova Espanha. O trabalho de Juan Patrício Morlete Ruiz não só representou um refinamento técnico, mas também um avanço no pensamento social da época, refletindo a mudança na percepção das relações raciais e sociais na sociedade colonial. Ruiz

A PROFANIDADE NO BARROCO TARDIO

Figura 3: Juan Patricio Morlete Ruiz. “De español y albina, torna atrás” de 1760. Óleo sobre a tela.



Extraído de *Los Angeles County Museum of Art*

tornou-se uma figura importante para compreendermos o processo de “regeneração” das identidades nesse período. Segundo estudos de Ilona Katzew, curadora e chefe do Departamento de Arte Latino-Americana do LACMA (Los Angeles County Museum of Art), alguns dos clientes mais frequentes de Morlete Ruiz foram os vice-reis Carlos Francisco de Croix e Antonio de Bucareli y Úrsua. Esse reconhecimento elevou o *status* do artista, permitindo-lhe acesso à elite espanhola.

Esse pertencimento não se limitava às aparências. A partir da segunda metade do século XVIII, houve um número expressivo de sujeitos das castas marginalizadas que conseguiram ascender social e economicamente, utilizando seus recursos financeiros para sustentar processos jurídicos que resultaram na mudança de sua classificação de “mestiço” para “espanhol”. Como aponta Javier Sanchiz (2013), em 1724, Morlete Ruiz registrou seu primeiro casamento na Cidade do México, onde as castas dos noivos foram especificadas: a dele como castizo e a dela

como espanhola (sendo a casta espanhola possivelmente “inventada”). Contudo, nos registros do seu segundo casamento, Ruiz já é identificado como “espanhol”, refletindo uma nova faceta de sua identidade racial.

Apesar de Ibarra e Ruiz serem artistas essenciais nas pinturas de castas entre 1760 e 1790, o mais famoso, cuja notoriedade eclipsou a de seus predecessores e contemporâneos, foi Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1715–1768). Cabrera, considerado um dos expoentes mais proeminentes desse gênero pictórico, destacou-se não apenas pela sua habilidade técnica, mas também pela profundidade com que abordou as interações sócio-raciais no vice-reino da Nova Espanha. Com ele, o gênero das pinturas de castas se consolidou, marcando um ponto de inflexão na interpretação da sociedade mestiçada, seja de forma negativa ou positiva.

Cabrera, ao longo de sua carreira, tornou-se um dos preferidos do arcebispo Manuel José Rubio y Salinas e da ordem religiosa dos jesuítas, por sua habilidade em traduzir conceitos teológicos dos livros bíblicos em representações visuais e reinterpretar elementos existentes para atender às demandas religiosas e artísticas de sua época. Entre os grandes feitos de sua carreira, destaca-se sua participação na fundação da segunda academia de pintura na Cidade do México, em 1753, da qual foi diretor.

Isso lhe conferiu um lugar na primeira comissão responsável pela análise da imagem original da Virgem de Guadalupe. Alguns estudos indicam que o envolvimento dos artistas na análise da imagem foi parte de uma campanha de longo prazo para elevar o status dos pintores de “meros” artistas a intelectuais respeitados na sociedade. A construção dessa intelectualidade e a preferência por suas obras entre indivíduos bem colocados socialmente abriram caminhos para que, com sua posição e habilidades, ele pudesse transcender sua identidade “original” e acessar espaços geralmente não disponíveis para certos segmentos da população. Assim como Juan Patrício Morlete Ruiz, Cabrera era identificado como “espanhol” na maior parte da documentação da época, embora os registros de seu batismo em Oaxaca, cidade natal, fossem diferentes.

Sua relação com a religiosidade e os eclesiásticos não o fez o mais radical da época nas representações, mas ele o fez com sutileza. Em suas telas de castas, Cabrera utilizou um estilo técnico refinado, marcado pelo

uso sofisticado do claroscuro, técnica inspirada nos mestres do barroco europeu que acentuava a profundidade e o realismo das figuras, conferindo-lhes tridimensionalidade e destacando a complexidade emocional e a dignidade dos sujeitos. Sua paleta de cores, rica em nuances e tonalidades, não era usada apenas para embelezar, mas para atribuir *status* e um senso de nobreza às figuras representadas, desafiando a degradação associada às castas em outras obras.

Dessa forma, Miguel Mateo Maldonado y Cabrera não apenas consolidou o gênero das pinturas de castas, mas também transformou a forma como a sociedade colonial mexicana via e representava suas dinâmicas raciais e sociais complexas. Sua obra ofereceu uma visão refinada e multifacetada das interações e identidades mestiçadas, refletindo uma compreensão profunda das nuances da sociedade da época. Ao elevar o status das

Figura 4: Miguel Cabrera. “*De español y morisca, albina*” de 1763. Óleo sobre a tela.



Extraído de *Los Angeles County Museum of Art*

figuras representadas e incorporar técnicas que destacavam a dignidade e a humanidade, Cabrera desafiou, mesmo que implicitamente, as concepções rígidas e frequentemente preconceituosas predominantes em outras representações artísticas.

Como demonstrado nesta seção, fica evidente que, no contexto colonial novohispano, a arte não apenas refletia a realidade social, mas também a moldava. As pinturas de castas, além de reforçarem as hierarquias raciais e sociais, desempenharam um papel crucial na negociação e reconstrução das identidades de indivíduos e grupos marginalizados. Através dessas representações, os artistas influenciaram as percepções públicas e ajudaram a redefinir as narrativas sociais e raciais da época, mostrando como a arte pode ser um agente ativo na formação e reformulação das dinâmicas sociais.

Em vista disso, as pinturas de castas, um gênero que emerge no Barroco tardio, funcionam não apenas como uma ferramenta de ordem colonial, mas também como um espelho das contradições sociais da época, abordando as relações de poder e a mobilidade social. Magali Carrera (2003) argumenta que essas telas não apenas documentam, mas também criticam as estruturas sociais, revelando uma sociedade em constante transformação, ao mesmo tempo em que expõem a tensão entre o ideal de pureza europeia promovido pelos espanhóis e criollos nas vésperas das reformas borbônicas e a realidade mestiçada do vice-reino da Nova Espanha.

A realidade mestiçada se apresenta ainda mais complexa, pois as telas também serviram de ferramenta para essa população, não para manter seus privilégios como os *criollos*, mas para reinventar um novo imaginário social sobre as castas e consolidar suas posições em uma sociedade conflituosa. Por um lado, negros e mestiços ascendendo economicamente; por outro, lidando com os estigmas de suas origens. Nesse sentido, as pinturas de castas da segunda fase do gênero revelam uma transição artística e social no México setecentista, exemplificando uma “profanidade” simbólica que não apenas questiona a pureza racial defendida pela elite colonial, mas também expõe as marginalidades e contradições do período.

A incorporação da profanidade nas representações visuais reflete uma mudança na percepção da arte, que passou a ser vista não apenas

como um meio para instrução moral e religiosa, mas também como uma expressão das tensões sociais e culturais do período. Como afirma Magali Carrera (2003), as pinturas de castas, com suas gradações raciais e sociais, oferecem uma representação explícita da estratificação social imposta pelos colonizadores, mas também desestabilizam essa ordem ao expor suas contradições internas. A obra de arte barroca tardia, ao evidenciar as tensões entre o ideal europeu e as realidades mestiças, revela uma “profanidade” não apenas no sentido de transgressão visual, mas também como uma crítica aos limites da concepção colonial de pureza. Ao fazer isso, as imagens de castas tornam-se um meio fértil para questionamentos sobre identidade, poder e pertencimento.

A arte barroca tardia no Vice-Reino da Nova Espanha também revela uma outra dimensão da profanação, relacionada à tentativa de definir e fixar o que poderia ser considerado “legítimo” ou “verdadeiro” dentro do contexto colonial. No entanto, essas tentativas de definição frequentemente falhavam ao tentar reduzir a complexidade da realidade social à rigidez de uma classificação racial e social. Em vez disso, elas expunham as fissuras do próprio sistema colonial, reveladas nas representações das castas e nas interações entre as diversas culturas que habitavam a colônia. A profanidade não estava apenas na transgressão estética, mas também na capacidade da arte de questionar e desestabilizar os fundamentos ideológicos da ordem colonial. A representação da mestiçagem nas pinturas de castas deve, portanto, ser vista não só como uma representação das divisões sociais, mas também como um espaço de contestação e reinterpretação das categorias impostas pelo colonizador.

Além disso, a profanação no Barroco tardio pode ser entendida como uma metáfora para a própria dinâmica colonial. O projeto de dominação europeu repousava, em grande parte, sobre a imposição de uma moral religiosa e social que visava estabelecer uma ordem estável e predeterminada. No entanto, a realidade colonial era marcada por profundas contradições e pela necessidade de adaptação às circunstâncias locais. A mestiçagem, fenômeno inevitável na dinâmica social da colônia, não se encaixava facilmente nas categorias rígidas estabelecidas pelo pensamento europeu da época. As pinturas de castas, ao documentar essas misturas de forma tão explícita e “profana”, expõem essas tensões e a imprecisão das

fronteiras raciais, sociais e culturais. A arte barroca, assim, é ao mesmo tempo uma tentativa de fixar e uma forma de revelar o incontrollável, o fugaz e o dinâmico da realidade humana.

A transição para o Barroco tardio reflete também a mudança do próprio papel da arte na sociedade colonial. Durante o auge do Barroco, as obras de arte estavam intimamente ligadas à religião, sendo utilizadas principalmente como instrumentos de instrução moral e reforço do poder e autoridade da Igreja. Contudo, no século XVIII, a arte passou a adquirir uma função mais secularizada, refletindo as novas dinâmicas sociais e políticas da colônia. As pinturas de castas exemplificam essa mudança, pois, em vez de propagar a fé ou os valores da Igreja, funcionaram como uma forma de catalogação e controle da realidade social. Elas não apenas documentam a existência das diferentes “castas” e suas características físicas, mas também promovem uma reflexão sobre as distâncias e proximidades sociais e raciais, afirmando o poder colonial sobre as populações indígenas, afrodescendentes e mestiças. Essa transformação no uso da arte reflete a crescente secularização da sociedade e a emergência de uma visão mais pragmática da realidade, onde a arte não apenas instrui espiritualmente, mas também reflete as relações de poder e classe que estruturam a vida colonial.

Como aponta Carrera (2003), a representação da mestiçagem no contexto colonial não era apenas uma tentativa de representar a “realidade” da sociedade colonial, mas também uma maneira de construir narrativas sobre o que era considerado “normal” ou “aceitável” dentro do regime colonial. As pinturas de castas, ao fixar as identidades mestiças em uma série de categorias visuais, reforçam as divisões raciais e sociais, mas, ao mesmo tempo, abrem espaço para questionar a rigidez dessas divisões. Ao construir essas identidades de maneira tão visível, a arte barroca tardia revela a fragilidade do próprio sistema colonial, que, embora tentasse impor uma ordem fixa, era, na verdade, permeado por incertezas e mudanças constantes.

Portanto, as pinturas de castas do Barroco tardio no México, e especialmente as representações da mestiçagem, evidenciam um paradoxo fundamental. Elas funcionam tanto como ferramenta de controle e classificação quanto como manifestação das ambiguidades, tensões e

transformações que caracterizavam a sociedade colonial. Elas ilustram a complexidade de uma sociedade onde as fronteiras raciais e sociais não eram rígidas, mas dinâmicas, e onde as tentativas de imposição de uma ordem colonial se viam constantemente desafiadas pela fluidez da identidade e pela diversidade cultural.

Referências bibliográficas

- CARRERA, Magali M. **Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings**, University of Texas Press (Austin), 2003.
- CATELLI, Laura. **Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío**. Mendoza: Cuadernos del CILHA, 2012.
- COUTINHO, Afrânio. **O processo de descolonização literária**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- HARRIS, Ann Sutherland. **Seventeenth-century art & architecture**. Laurence King Publishing, 2005.
- HERNÁNDEZ, Sofía Navarro. La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763). *In*: MORELL, Blanca Ballester; VISTARINI, Antonio Bernat; CULL, John T. (Org). **Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas**. Barcelona: Medio Maravedí, 2017.
- KATZEW, Ilona. **La pintura de castas: Representaciones raciales en el México del siglo XVIII**. México: Conaculta, 2004.
- KATZEW, Ilona. **Notas de curadoria sobre a pintura *La virgem de Guadalupe*, de Manuel de Arellano**, 2009.
- LEZAMA, José. **La expresión americana**. FCE, México, 1993.
- OLIVEIRA, J. P. Colonialismos e discursos raciais: as Castas de Luis de Mena e o criollismo no México do século XVIII. **ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte**. v. 3, p. 8–25, 2018.
- SANCHIZ, Javier. **El grupo familiar de Juan Gil Patricio Morlete Ruiz**, pintor novohispano. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas — UNAM, 2013.



A crítica social e os reflexos da sociedade colonial na poética de Gregório de Matos

Maria Vânia Abreu Pontes e Margarida Pontes Timbó

Introdução

Este trabalho busca analisar a maneira como o poeta barroco Gregório de Matos e Guerra explora as tensões entre o sagrado e o profano em seus sonetos. A partir de uma leitura crítica, foi discutido de que forma o referido poeta utiliza-se da religiosidade como ferramenta para questionar e julgar a sociedade colonial, misturando elementos de adoração com ironias e críticas que subvertem o discurso religioso dominante. A dualidade entre a busca pela salvação e os vícios terrenos, presentes na obra atribuída a esse poeta, refletem as características barrocas de exagero e contradição.

A estética barroca, especialmente a construída pela poesia de Gregório de Matos, revela as complexas e contraditórias dinâmicas da sociedade colonial do século XVII. Conhecido por sua crítica afiada, o poeta baiano usa sonetos como instrumento fundamental para questionar e satirizar as instituições sociais e religiosas que moldavam a vida cotidiana na colônia portuguesa. Sua obra, marcada por ironia e sarcasmo, não se limita a uma simples observação das condições do Brasil colonial, mas, por meio de uma linguagem excessiva e emotiva, como é característico do Barroco, revela as tensões entre o sagrado e o profano, a moralidade e a corrupção.

Neste sentido, os sonetos de Gregório de Matos se apresentam como reflexos da sociedade barroca, que vivia entre o excesso e a contradição, e que, ao mesmo tempo, buscava e recusava a redenção por meio da religião.

Sabe-se que o Barroco, enquanto movimento cultural e artístico, foi fortemente influenciado pelas mudanças sociais, políticas e religiosas do período. A ascensão da Igreja Católica e a sua forte atuação durante a Contrarreforma, por exemplo, tornaram o sagrado presença constante na vida cotidiana, ao passo que o profano, com suas tentações e excessos, era amplamente explorado pela literatura e pela arte da época. Nesse contexto, a poesia de Gregório de Matos se torna uma janela para as

contradições sociais e religiosas da época, pois ao mesmo tempo que denuncia a hipocrisia religiosa e social, explora também as tensões internas do próprio sujeito barroco, que oscila entre o desejo de salvação e a queda no pecado.

Por meio da forma poética de sonetos, Matos questionou as estruturas de poder e os valores impostos pela Igreja e pela nobreza, denunciou as corrupções do clero, a vaidade das autoridades e as desigualdades que marcaram a vida no Brasil colonial. Sua escrita, fixada por um tom mordaz e por uma linguagem carregada de sarcasmo, revela não só críticas diretas ao comportamento social e religioso, mas também certo olhar aguçado sobre as falácias e as contradições que permeiam essas instituições. Dessa forma, a obra do “Boca do Inferno”, famoso epíteto de Gregório de Matos, se insere no contexto barroco, porquanto detém ênfase na ironia, no exagero e no questionamento das certezas estabelecidas.

A dualidade entre o sagrado e o profano, um dos pilares do Barroco, é um dos principais temas abordados nos sonetos do poeta baiano. Ao mesmo tempo que o poeta exalta a religiosidade, ele a subverte, critica a moralidade imposta pela Igreja e evidencia as falhas humanas diante da transcendência. O contraste entre a busca pela salvação e os vícios terrenos mostra-se constante em sua obra, e essa tensão é refletida na estrutura de seus sonetos, que misturam o elogio e a crítica, a devoção e o sarcasmo. A moralidade, tema central do Barroco, é explorada por Matos como construção social, que, muitas vezes, se distorce em função das conveniências e dos interesses pessoais, por isso gera uma sociedade marcada pela corrupção e pela hipocrisia.

Ao investigar a obra de Gregório de Matos, é possível perceber como seus sonetos são não apenas uma crítica ao Brasil colonial, mas também uma reflexão sobre o próprio Barroco enquanto movimento cultural. O exagero emocional, o conflito entre o ser humano e a moralidade, a presença constante da morte e a busca pela salvação são aspectos que permeiam toda sua poesia, alinhando-a diretamente com os valores e tensões da época. Mais do que isso, os sonetos de Matos ilustram a complexidade da sociedade barroca, que se divide entre o desejo de perfeição e a aceitação das imperfeições humanas, entre a busca pela verdade e a construção de máscaras sociais.

Assim sendo, este texto busca analisar como o poeta barroco Gregório de Matos, por meio de sua crítica social e religiosa, utilizou o gênero soneto para explorar as contradições e os dilemas da sociedade colonial e barroca. A partir de uma leitura crítica de seus sonetos, pretende-se demonstrar como a obra gregoriana se insere nas dinâmicas do Barroco, e como ela reflete, de forma sofisticada e irônica, os conflitos internos e externos de uma sociedade marcada pela religiosidade, pela corrupção e pela busca incessante por uma moralidade que, muitas vezes, se mostrava insustentável.

O Barroco e as suas contradições na poética de Gregório de Matos

Afrânio Coutinho (2008) apresenta uma visão alternativa ao debate sobre a origem da literatura brasileira, ao afirmar que suas bases já podem ser identificadas nas primeiras expressões escritas produzidas no território nacional. Segundo ele, figuras como Gregório de Matos desempenharam papéis pioneiros na construção da literatura no Brasil, mesmo sem que houvesse uma audiência formada ou o propósito claro de criar uma produção literária com identidade nacional. Para Coutinho, apesar de suas raízes europeias, Gregório soube moldar suas obras às condições específicas do clima tropical e da cultura local, pois traduziu as mudanças vivenciadas pelo europeu ao se integrar à nova realidade das Américas.

Esse homem novo, americano, brasileiro, gerado pelo vasto e profundo processo aqui desenvolvido de miscigenação e aculturação, não podia exprimir-se com a mesma linguagem do europeu, por isso transformou-a, adaptou-a, condicionou-a às novas necessidades expressionais, do mesmo modo que se adaptou às novas condições geográficas, culinárias, ecológicas, às novas relações humanas e animais, do mesmo modo que adaptou seu paladar às novas frutas, criando, em consequência, novos sentimentos, atitudes, afetos, ódios, medos, motivos de comportamento, de luta, alegria e tristeza (Coutinho, 2008, p. 20–21).

A literatura brasileira, diferentemente de outras tradições literárias, não passou por uma fase inicial simples ou rudimentar, mas já surgiu como uma expressão madura e esteticamente elaborada. Conforme Campos (1989), ela “nasceu adulta”, incorporando os códigos literários mais sofisticados de seu tempo. Isso se deve à influência direta da cultura europeia, especialmente portuguesa, que trouxe para o Brasil uma bagagem literária consolidada, em consonância com os estilos e valores estéticos vigentes. Desde as primeiras manifestações textuais, como as obras de José de Anchieta e as de Gregório de Matos, observa-se o emprego de formas literárias refinadas, alinhadas às tradições barrocas e renascentistas. Essa característica reflete não apenas o contexto colonial, mas também o papel mediador que a literatura desempenhou na transmissão de modelos culturais e ideológicos da metrópole para o Novo Mundo. Assim, a literatura brasileira, mesmo em suas origens, já se posicionava como uma manifestação de alta complexidade estética e cultural.

Gregório de Matos representa uma das figuras mais intrigantes, senão a mais cativantes, da literatura brasileira, desde seus primeiros tempos até a contemporaneidade. Seu poder de fascínio reside tanto na sua individualidade artística, vigorosa e multifacetada, quanto na sua personalidade irreverente e ousada. O primeiro escritor verdadeiramente independente do Brasil deixou uma marca indelével no cenário literário colonial, impulsionado pela imprevisibilidade de seu talento e pela intensidade do humor, ambos sem restrições (Spina, 1986).

Em uma análise mais detalhada da trajetória literária de Gregório de Matos destaca-se a sua notável habilidade de transitar por ampla gama de gêneros poéticos e estilos literários. Apelidado de “primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia”, o poeta desempenhou papel fundamental na consolidação da literatura brasileira, valendo-se de sua produção literária como instrumento de crítica social, expressão lírica, reflexão filosófica e religiosa.

Numa carreira literária descontínua e de difícil reconstituição cronológica, Gregório de Matos militou por todos os setores da poesia: na sátira, na lírica profana e religiosa, na encomiástica, explorando também todos os recantos da versificação. Foi, sem

dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia. Ao que parece, o lirismo do poeta, sobretudo o amoroso, foi precedido por uma intensa atividade satírica; a certa altura as duas formas correram paralelamente, até que, como ponto de chegada, um período de fé e de reflexão lhe abonçou a impetuosidade venenosa e o gênio picaresco. (Spina, 1986, p. 114-115).

Nesta perspectiva, a indicação de que seu lirismo amoroso foi antecedido por uma produção predominantemente satírica evidencia a dinamicidade de sua obra, na qual a mordacidade e o tom crítico progressivamente cederam espaço a uma poesia mais introspectiva e de natureza espiritual. Essa transição reflete, de forma exemplar, a dualidade característica do Barroco, marcada pelo confronto entre o sagrado e o profano. Ademais, a evolução de sua obra contribui para humanizar o poeta, ao revelar um artista em constante transformação estética e temática. Finalmente, o período de fé e de reflexão, que mitigou sua veemência satírica, pode ser interpretado como esforço de harmonização com as tensões e contradições do contexto colonial, encapsulando com precisão a essência barroca de equilíbrio entre opostos.

Na obra de Gregório de Matos evidencia-se uma dialética profunda entre as forças do bem e do mal, simbolizando a complexidade de subjetividade marcada pela tensão entre os impulsos hedonistas e o medo da condenação divina. Tal conflito, típico da estética barroca, traduz-se em sua poética, em que os versos articulam, de maneira engenhosa, a dualidade entre o desejo terreno e a busca pela redenção espiritual.

Ao dia do Juízo

O alegre do dia entristecido,
O silêncio da noite perturbado
O resplendor do sol todo eclipsado,
E o luzente da lua desmentido!
Rompa todo o criado em um gemido,
Que é de ti mundo?
Onde tens parado?

Se tudo neste instante está acabado,
Tanto importa o não ser, como haver sido.
Soa a trombeta da maior altura,
A que a vivos e mortos traz o aviso
Da desventura de uns, d'outros ventura.
Acabe o mundo, porque é já preciso,
Erga-se o morto, deixe a sepultura,
Porque é chegado o dia do juízo.
(Matos, 1945, p. 13).

Gregório de Matos é reconhecido pela versatilidade de suas produções, que vão da poesia religiosa à sátira de costumes, passando pela poesia lírica amorosa e pela poesia de base filosófica, prosseguindo para composições de teor mais obscuro. Em cada uma dessas vertentes, sua obra revela um poeta *sui generis*, mas que, nos momentos de maior inspiração, se iguala aos maiores nomes da literatura. Sua habilidade em transitar por diferentes estilos e tonalidades, sem perder a força de sua crítica social e religiosa, demonstra a complexidade e o vigor de sua poética. Assim, Gregório não apenas se destaca em sua época, mas também permanece como figura de relevância atemporal no cenário literário (Oliveira, 1963).

São essas abordagens e versatilidades que fazem com que os leitores apreciem a “pervivência” da obra gregoriana, assim como defende Haroldo de Campos (1989, p. 33) no livro *O sequestro do Barroco: o caso Gregório de Matos*:

Gregório é o nosso primeiro poeta popular com audiência certa não só entre intelectuais como em todas as camadas sociais, e consciente aproveitador de temas e ritmos da poesia e da música populares; o nosso primeiro poeta participante, no sentido contemporâneo; poeta de admiráveis recursos técnicos; e um barroco típico: assimilador e continuador da experiência neoclássica da Renascença, sensualista visual, fusionista (harmonizador de contrários), feísta (utilizando temas convencionalmente feios), amante dos pormenores, culteralista, conceitualista, etc.

Não é à toa que quando foi resgatado 150 anos depois de sua morte a obra poética atribuída a Gregório de Matos se tornou motivo de curiosidade:

Se os óculos trazem para perto o que encontra distante, a máscara dramática projeta para longe (no espaço e no tempo) o que foi proferido por perto ou em determinadas circunstâncias históricas ou mesmo pessoais. Está explicada a pervivência da poesia atribuída a Gregório de Matos, 300 anos depois de produzida (Miranda, 2014, p. 95).

Gregório de Matos se manifesta tão impactante para uma primeira leitura ainda mais se ela está associada a outras como, por exemplo, a apreciação estética do filme *Gregório de Matos*, dirigido por Ana Carolina (2002), cuja performance e atuação do poeta brasileiro Wally Salomão marca os telespectadores da película, que podem conhecer a oratória persuasiva e a língua ferina do “Boca do Inferno”, seus versos soarão para sempre na voz de Wally e na memória de quem os ler. Vale lembrar ainda a música “Triste Bahia” de Caetano Veloso que promove um intertexto com o poema “À cidade da Bahia”, sobretudo ao referenciar o verso “Triste Bahia! Ó quão dessemelhante.” Assim também o romance *Boca do Inferno*, da autora cearense Ana Miranda que, por meio da metacitação historiográfica, recria a vida e a obra do poeta baiano. Com essas referências, o leitor pode constatar alguns exemplos da experiência e da importância da obra gregoriana.

A seguir encontra-se o primeiro soneto de Gregório de Matos em estudo, que oferece crítica contundente à sociedade baiana colonial, caracterizada por seus vícios, desigualdades e hipocrisias. O texto retrata com ironia e sarcasmo temas políticos, defeitos e vilezas humanas, tais como: racismo, inveja, libertinagem e promiscuidade, elementos que refletem a complexidade do período barroco:

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana e vinha,
Não sabem governar na sua cozinha,

E podem governar o mundo inteiro.
Em cada porta um frequentado olheiro,
Que a vida do vizinho, e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
Para levar à Praça, e ao Terreiro.
Muitos mulatos desavergonhados,
Trazidos pelos pés os homens nobres,
Postas nas palmas toda a picardia.
Estupendas usuras nos mercados,
Todos os que não furtam, muito pobres,
E eis aqui a cidade da Bahia. (Dias, 1988, p. 10-16).¹

Pelo excerto, nota-se que o preconceito racial é evocado na alusão aos “mulatos desavergonhados, trazidos pelos pés os homens nobres”. Isso evidencia a tensão racial e social na Bahia colonial. O verso carrega uma visão hierárquica, em que os negros, fruto da miscigenação e símbolo da mobilidade social, desafiam a ordem tradicional da sociedade patriarcal e escravocrata. A crítica não está apenas nos negros como sujeitos, mas na inversão de papéis sociais que provoca desconforto à elite branca e europeizada.

A inveja também é tema recorrente e aparece associada à vigilância obsessiva da vida alheia, representada pelo “frequentado olheiro” que espia os vizinhos e as vizinhas. Esse comportamento sugere uma sociedade marcada pela mesquinhez e pela constante busca de motivos para fofoca e intriga, algo que minava a confiança e envenenava as relações sociais.

A libertinagem e a promiscuidade surgem de maneira subjacente no tom geral do poema, que destaca os vícios e os excessos da vida cotidiana. Os versos denunciam práticas como a corrupção, identificadas nas “estupendas usuras nos mercados,” em que as trocas comerciais são permeadas por desonestidade. Além disso, o verso “postas nas palmas toda a picardia” sugere uma postura desinibida e desrespeitosa diante das normas morais, o que denota descontrole ético generalizado.

¹Para este estudo foram utilizados os poemas de Gregório selecionados pelos autores Ângela Maria Dias e José Miguel Wisnik, conforme se encontram nas referências.

A voz poética também sintetiza sua crítica quando declara: “todos os que não furtam, muito pobres,” isso indica a naturalização da corrupção como meio de ascensão social. Essa afirmação, além de evidenciar um sistema corrupto, revela ainda uma crítica ao pragmatismo moral da época, que justificava o enriquecimento às custas de práticas condenáveis.

O soneto analisado expõe a cidade da Bahia como microcosmo de uma sociedade desordenada, marcada por tensões raciais, inveja e comportamentos libertinos, oferecendo uma visão irônica e crítica das contradições do Brasil colonial. Gregório de Matos utiliza a estética barroca para amplificar essas contradições, revela o jogo entre o moral e o imoral, o sagrado e o profano, e a ordem e o caos.

O segundo soneto escolhido para análise neste estudo consiste em um exemplo notável da sátira social gregoriana, na qual o eu-lírico lança um olhar crítico e irônico sobre as práticas e as contradições da sociedade colonial brasileira. Temas como furto, malandragem e realismo são centrais na construção do poema, revelam visões ácidas e desiludidas sobre os costumes de sua época.

Este mundo é mais rico o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz tem mais carepa:
Com sua língua ao nobre o vil decepa:
O Velhaco maior sempre tem capa.
Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão de agarrar ligeiro trepa;
Quem menos falar pode mais increpa:
Quem dinheiro tiver pode ser Papa.
A flor baixa se inculca por Tulipa:
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:
Mais isento se mostra o que mais chupa.
Para a tropa do trapo vazo a tripa,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa. (Dias, 1988, p. 10–16).

Verifica-se que o crime de furto é abordado de forma explícita logo no primeiro verso, “neste mundo é mais rico o que mais rapa”. O verbo

“rapar” parece ser uma metáfora para roubar ou para aquele que se apropria de forma indevida do bem alheio, sugere que a acumulação de riquezas é frequentemente fruto de práticas desonestas. O poeta denuncia, portanto, a ausência de mérito e a prevalência da corrupção como mecanismos para a ascensão social. Esse tema é reforçado no verso “quem tem mão de agarrar ligeiro trepa”, o qual sugere a ideia de que o sucesso está reservado àqueles que agem rapidamente para explorar as oportunidades, mesmo que de maneira antiética.

A malandragem aparece como característica marcante da sociedade criticada pelo poeta. Em “o velhaco maior sempre tem capa”, o eu-lírico gregoriano destaca como a esperteza e a dissimulação são ferramentas usadas pelos maiores enganadores para se proteger e prosperar. O termo “velhaco” carrega conotação de esperteza mal-intencionada, associada à habilidade de enganar e manipular. Essa malandragem é vista como traço estrutural da sociedade, afinal a hipocrisia e a astúcia substituem a integridade.

O realismo no poema se manifesta na forma como o poeta retrata a sociedade sem idealizações, evidenciando suas falhas e suas contradições. Gregório de Matos rejeita qualquer tentativa de romantizar a realidade colonial, prefere expor seus aspectos mais sombrios e grotescos. A inversão de valores é destacada no verso “a flor baixa se inculca por Tulipa”, isto é, uma crítica ao falso refinamento e às pretensões sociais daqueles que, apesar de sua vulgaridade, buscam se passar por nobres. Da mesma forma, o verso “bengala hoje na mão, ontem garlopa” revela a transitoriedade das posições sociais e a facilidade com que a aparência pode ser manipulada.

Ao tratar desses temas, Gregório de Matos utiliza o humor e a ironia para intensificar sua crítica social. A linguagem barroca, marcada pela tensão entre contrastes, reforça a complexidade das relações humanas e sociais que o poema descreve. O uso de recursos sonoros e onomatopeias no final do poema, tais como: “apa, epa, ipa, opa, upa”, não apenas conferem musicalidade, mas também sublinham o tom irreverente e sarcástico do poeta barroco, que transforma a crítica em uma obra de arte literária.

Neste sentido, os temas relacionados a furto, a malandragem e ao realismo se entrelaçam no texto para compor um retrato mordaz de uma sociedade marcada por desigualdades, corrupção e inversões de valores,

elementos que tornam a obra de Gregório de Matos tão atual e impactante.

No terceiro soneto discutido neste artigo, observa-se que Gregório de Matos aborda a figura do indígena brasileiro conforme um olhar eurocêntrico, marcado pelos preconceitos de sua época, evidenciando aspectos que podem ser interpretados como manifestações de racismo. O texto descreve o indígena com elementos que o associam ao exótico, ao primitivo e ao grotesco, destacando estereótipos que denotam inferioridade cultural e social em relação aos padrões europeus.

Um calção de pindoba a meia zorra
Camisa de Urucu, mantéu de Arara,
Em lugar de cotó, arco e taquara,
Penacho de Guarás em vez de gorra.
Furado o beijo, e sem temor que morra,
O pai, que lho envazou cuma títara,
Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,
A reprimir-lhe o sangue, que não corra.
Animal sem razão, bruto sem fé,
Sem mais Leis, que as do gosto, quando erra,
De Paiaíá virou-se em Abaeté.
Não sei onde acabou, ou em que guerra,
Só sei que, deste Adão de Massapé,
Procedem os fidalgos desta terra. (Dias, 1988, p. 10–16).

A descrição inicial, que inclui o “calção de pindoba”, a “camisa de Urucu” e o “mantéu de Arara”, utiliza elementos da vestimenta indígena para criar uma imagem caricatural. Esses símbolos, que representam aspectos da cultura indígena, são retratados de forma descontextualizada e reduzidos a características pitorescas. O recurso estilístico, ainda que poético, reforça percepções que desvalorizam e marginalizam o modo de vida dos povos originários.

O poema também enfatiza práticas culturais, como o uso de adornos corporais (“Furado o beijo”), mas o faz em um tom depreciativo, sugerindo estranhamento e barbaridade. A referência ao “pai, que lho

envazou” e à “Mãe, que a pedra lhe aplicara” insinua uma visão de brutalidade, projetando a ideia de que essas práticas, intrinsecamente simbólicas e identitárias, seriam primitivas e irracionais.

O eu-lírico parece reforçar essa visão pejorativa ao descrever o indígena como um “Animal sem razão, bruto sem fé”, subtraindo dele atributos humanos fundamentais, como racionalidade, espiritualidade e moralidade. Essa desumanização reflete o discurso colonizador que justificava a subjugação dos povos indígenas, apresentando-os como seres inferiores, incapazes de alcançar os padrões de civilização europeus.

A menção ao deslocamento do indígena de “Paiaia” para “Abaeté” sugere a perda de sua identidade e autonomia, consequências do impacto da colonização. A conclusão do poema atribui aos indígenas o papel de “Adão de Massapé”, ancestral dos “fidalgos desta terra”, portanto, o eu-lírico se utiliza da ironia para questionar a ascendência dos colonos. No entanto, essa crítica também perpetua o olhar hierárquico ao implicar que a origem indígena seria motivo de vergonha ou de inferioridade.

Esse poema é emblemático do contexto histórico e cultural do Brasil colonial, em que o discurso literário frequentemente reforçava as estruturas de poder e os preconceitos raciais da época. Esse poema, mesmo sendo um retrato crítico e satírico da sociedade, também incorpora essas contradições, ao revelar tanto a genialidade do poeta quanto as limitações ideológicas de seu tempo.

Por meio desse olhar, o poema contribui para discussões contemporâneas sobre o racismo estrutural e a representação dos povos indígenas na literatura, evidenciando a necessidade de revisitar criticamente as produções literárias do período colonial à luz de perspectivas que promovam justiça social e valorização cultural.

O quarto poema gregoriano presente neste debate reflete a crítica irônica e mordaz que caracteriza sua produção satírica, explora temas como a corrupção moral, a desilusão amorosa e a hipocrisia social. O soneto estrutura-se em torno de uma narrativa alegórica que satiriza uma figura feminina, Dona Elvira, representada como símbolo de traição e indignidade. Por meio dessa alegoria, o poeta constrói uma crítica à sociedade colonial brasileira, especialmente às relações entre nobreza e comportamento moral.

Sete anos a nobreza da Bahia
Serviu a uma Pastora Indiana, e bela,
Porém serviu a Índia, e não a ela,
Que à Índia só por prêmio pretendia.
Mil dias na esperança de um só dia
Passava contentando-se com vê-la:
Mas Fr. Tomás usando de cautela,
Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia.
Vendo o Brasil, que por tão sujos modos
Se lhe usurpara a sua Dona Elvira,
Quase a golpes de um maço, e de uma goiva:
Logo se arrependeram de amar todos,
E qualquer mais amara, se não fora
Para tão limpo amor tão suja Noiva. (Dias, 1988, p. 10–16).

Logo nos primeiros o eu-lírico descreve a nobreza da Bahia como serva de uma “Pastora Indiana, e bela”, cuja beleza exterior contrasta com as intenções e ações desonrosas. A metáfora da “Pastora Indiana” pode ser interpretada como uma referência tanto à mulher quanto à sociedade colonial, marcada por aparências que escondem suas imperfeições internas. A “Índia”, mencionada como objetivo de adoração, simboliza o interesse material, em oposição ao amor verdadeiro pela figura feminina. Essa dualidade reflete a crítica do poeta à superficialidade dos valores sociais de sua época.

A partir do segundo quarteto aparece a figura de Frei Tomás, que “usando de cautela” despoja a mulher de sua nobreza, revelando sua verdadeira essência. Essa transformação, descrita como “deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia”, sugere a degradação moral e social da mulher, mas também ilustra a perda de prestígio de um ideal romântico perante a realidade crua das relações humanas.

No terceiro quarteto, o tom do poema torna-se mais universal e amargo. O Brasil, como observador coletivo, sente-se traído por ver usurpada “a sua Dona Elvira”, evocando o sentimento de desilusão coletiva em relação à sociedade ou à mulher como representante da hipocrisia social. A metáfora do “maço” e da “goiva”, ferramentas associadas ao

trabalho bruto, acentuam a ideia de que a pureza e o amor são moldados ou corrompidos por mãos indignas.

Nos dois versos finais, a voz poética conclui com um aforismo que sintetiza a amargura e o desencanto: “Para tão limpo amor tão suja Noiva”. Nesse trecho, o contraste entre a pureza do amor e a corrupção da amada reforçam a visão barroca do conflito entre aparência e essência, ideal e realidade.

Esse poema é uma crítica à nobreza colonial, à instituição religiosa e à própria condição humana. Gregório de Matos explora habilmente as tensões entre os valores sociais e as ações individuais, expõe o fracasso da sociedade em viver de acordo com os ideais que proclama. O uso de imagens alegóricas e irônicas reflete o espírito crítico do poeta, enquanto a estrutura do soneto, com sua musicalidade e rigidez formal, intensifica o impacto de sua mensagem. Em suma, esse poema encapsula a dualidade barroca entre o sublime e o grotesco, oferece uma reflexão atemporal sobre a fragilidade das virtudes humanas, muito semelhante ao célebre soneto denominado *À cidade da Bahia*, reproduzido abaixo:

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.
A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.
Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.
Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote! (Wisnik, 1976, p. 40).

O poema “*À Cidade da Bahia*” traz uma crítica contundente à realidade socioeconômica da Bahia no período colonial. Por meio da es-

estrutura clássica do soneto, o poeta denuncia as consequências do sistema mercantilista imposto pela colonização portuguesa, refletindo sobre a degradação social e econômica da cidade. Assim, analisa-se como o eu-lírico articula elementos formais e temáticos para expor sua visão crítica sobre o mercantilismo, a desigualdade e a exploração colonial.

A Bahia do século XVII era o principal centro econômico e administrativo do Brasil colonial, sustentada pela produção de açúcar, uma das principais commodities do período. No entanto, a lógica mercantilista, que priorizava os interesses da metrópole, levou à exploração excessiva dos recursos locais e à decadência econômica e social da região. Nesse contexto, o referido poema evidencia a transição da Bahia de uma posição de riqueza e prosperidade para uma condição de pobreza e submissão, atribuída à influência de comerciantes estrangeiros e ao desvirtuamento das trocas comerciais.

O poema é composto por um soneto de versos decassílabos, com rimas no esquema ABBA ABBA nos quartetos e CDC DCD nos tercetos. A métrica rigorosa e a simetria das estrofes conferem ao texto uma estrutura formal clássica, característica do Barroco. O contraste, elemento central da estética barroca, é empregado tanto na oposição entre passado e presente quanto na relação entre a Bahia rica e pobre, ressaltando o caráter antitético da crítica do autor.

O eu-lírico lamenta a transformação da Bahia, anteriormente “rica” e “abundante”, em uma cidade empobrecida e explorada. Essa degradação reflete o impacto do comércio colonial, simbolizado pela “máquina mercante” que “em tua larga barra tem entrado”. A exploração econômica apresenta-se como fator de corrupção moral e material.

O poema denuncia as práticas mercantis desiguais impostas pelo colonialismo, destaca a troca de “açúcar excelente” por “drogas inúteis”. Essa troca desigual simboliza a exploração econômica da colônia em favor da metrópole e a alienação dos recursos naturais e culturais da Bahia.

O tom melancólico e nostálgico permeia todo o poema, especialmente nos versos iniciais, em que o eu lírico observa as “duas personagens centrais”, ele mesmo e a Bahia, como reflexos do estado de decadência. A nostalgia pelo passado idealizado contrasta com o presente marcado pela exploração e pobreza.

O “Boca do Inferno” utiliza linguagem rica em imagens e metáforas para construir sua crítica. A personificação da Bahia confere à cidade um caráter humano, representando-a como vítima ingênua das práticas mercantis estrangeiras. A metáfora do “capote de algodão”, no último verso, sintetiza o desejo por uma Bahia mais simples e autêntica, livre da corrupção e da opulência trazidas pela exploração colonial.

“À Cidade da Bahia” figura como poderosa denúncia dos efeitos do colonialismo e do mercantilismo sobre a sociedade baiana do século XVII. Gregório de Matos, por meio de uma estrutura poética clássica e de uma linguagem mordaz, expõe a degradação social, econômica e moral de uma cidade outrora próspera. Sua crítica transcende o contexto histórico e permanece relevante como reflexão sobre os impactos da exploração econômica e cultural. Assim, sua obra poética consolida-se como marco da genuína literatura brasileira, ao exemplificar a capacidade do Barroco de unir forma estética e crítica social. Em diversos de seus textos, o poeta barroco faz críticas afiadas às práticas duvidosas que permitiam essa ascensão, refletindo sobre as desigualdades e contradições da sociedade de sua época. Exemplos notáveis dessa temática podem ser encontrados em várias de suas composições, que ilustram de forma contundente essa dinâmica social, como, por exemplo, no soneto abaixo:

Veem isto os filhos da terra,
e entre tanta iniquidade
são tais, que nem inda tomam
licença para queixar-se.
Sempre veem, e sempre calam,
até que Deus lhes depare
quem lhes faça de justiça
esta sátira à cidade. (Wisnik, 1976, p. 55).

Esse soneto apresenta uma crítica mais profunda à sociedade, indo além da simples sátira e explorando sentimentos como nostalgia e angústia, conferindo-lhe uma tonalidade lírica. O poema divide-se em duas partes: nos quartetos, o eu poético lamenta as mudanças sociais; já nos tercetos, crítica irreverentemente a transformação da Bahia. A dualidade

entre a Bahia antiga e a atual percorre o poema, expressa por meio de sonoridade, vocabulário e figuras de linguagem barroca, que estruturam a obra e amplificam seu impacto.

Para tanto, torna-se imprescindível incluir aqui a reflexão de Massaud Moisés (1990) acerca da chamada “intenção moralizante” inerente ao fenômeno do Gongorismo, conceito que o autor desenvolve para explicar as nuances dessa corrente literária, caracterizada por um forte direcionamento ético e pedagógico em suas manifestações estéticas.

o Gongorismo parece encerrar uma intenção moralizante que desde logo o afasta de qualquer forma de arte pura ou de arte pela arte: a educação pelos sentidos, a anestesia conseguida pela orgia de cores e formas, faz do entretenimento um fim calculado e certo, espécie de processo entorpecedor das consciências, para impedi-las de tomar contacto com perigosas e heterodoxas realidades. Conquanto indireto e limitado, o intuito pragmático fundamenta a visão gongórica do mundo (Moisés, 1990, p. 69).

A crítica social do poeta baiano denuncia as corrupções da Igreja, da política e das autoridades coloniais. Gregório de Matos utiliza seus sonetos para expor as falácias das instituições sociais e religiosas do Brasil colonial, questiona a moralidade imposta pela Igreja Católica e as hipocrisias de uma sociedade marcada pela desigualdade. A reflexão sobre a corrupção tanto no âmbito espiritual quanto temporal pode ser explorada como característica central de sua obra. Além disso, Gregório faz uso da ironia e do sarcasmo como elementos essenciais de sua poesia. Esses recursos literários criam críticas mordazes e provocativas, tanto ao comportamento social quanto às instituições religiosas e políticas. A ironia barroca, com sua multiplicidade de significados e subtextos pode ser analisada como uma das principais formas de expressão do poeta, pois refletem as contradições e a complexidade da sociedade colonial e barroca.

Conclusão

Pelo exposto neste artigo, o leitor pôde perceber que a poesia de Gregório de Matos emerge como uma das expressões mais vibrantes e críticas da

sociedade barroca colonial brasileira, ao refletir com sagacidade as contradições entre o sagrado e o profano, a moralidade imposta pela Igreja e as corrupções da vida cotidiana. Seus sonetos, ricos em ironia e sarcasmo, não só denunciam as falácias das instituições sociais e religiosas da época, mas também exploram a complexidade do ser humano, dividido entre a busca pela redenção e os vícios terrenos. Ao transitar entre a crítica social e a reflexão religiosa, o poeta baiano captura as tensões da sua época, traduzindo a dualidade barroca de forma irreverente.

A poesia atribuída a Gregório de Matos, ao refletir tanto as dinâmicas coloniais quanto as características do movimento cultural barroco, permanece como marco da literatura brasileira, contribui para a construção de uma identidade literária nacional e consolida um dos maiores poetas do Brasil colonial. Sua versatilidade e ousadia poética continuam a cativar estudiosos e leitores, perpetuando sua relevância e a complexidade de seu olhar sobre as contradições e desafios da sociedade barroca.

Em seus textos Gregório de Matos revela retrato mordaz da sociedade colonial brasileira, caracterizada pela corrupção, hipocrisia e desigualdade. Nos seis sonetos debatidos neste estudo é possível entender que o poeta utiliza a malandragem, o realismo e a alegoria para expor a degradação moral e as contradições dos diferentes segmentos da sociedade, desde a nobreza até os povos indígenas. O poeta não apenas denuncia as injustiças e falácias da época, mas também sublinha a transitoriedade das posições sociais e a manipulação da aparência em detrimento da autenticidade moral.

Conduzido por imagens e metáforas poderosas, como no caso da figura de Dona Elvira, Gregório de Matos critica as instituições, os valores e as relações humanas, constrói um discurso que, embora enraizado em seu tempo, oferece reflexão atemporal sobre as fragilidades da natureza humana e das estruturas sociais. Ao mesmo tempo, sua crítica à colonização, em particular à forma como os indígenas são representados, evidencia um olhar eurocêntrico, reforçando os estereótipos e preconceitos que marcaram o período. Portanto, pode-se dizer que em sua complexidade e contraditória genialidade, os poemas de Gregório de Matos documentam a realidade de seu tempo e provocam revisões críticas, que ainda ressoam no debate contemporâneo sobre questões sociais, raciais e de identidade.

Referências Bibliográficas

COUTINHO, Afrânio. **Tradição afortunada**: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. Salvador: FCJA, 1989.

DIAS, Ângela Maria. **Gregório de Mattos, Sátira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

MATOS, Gregório de. **Obras Completas**. 2ª ed. t.I. São Paulo: Edições Cultura, 1945. Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, “Os mestres da língua”, t.I, p.13, “Epigramas”III

MIRANDA, Ana. **Musa Praguejadora**: a vida de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. Volume 1: Origens, Barroco, Arcadismo. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

SPINA, Segismundo. “Gregório de Matos”. *In*: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Dir.). **A literatura no Brasil**. Vol. II, Parte II / Estilos de época: Era barroca / Era neoclássica. 3ª ed. rev e atual. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, p. 114-125.

OLIVEIRA, Martins. **História da Literatura Mineira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial. Academia Mineira de Letras, 1963.

WISNIK, José Miguel (org.). **Poemas escolhidos** (Gregório de Matos). São Paulo: Cultrix, 1976.



A instrução conventual como forma de disciplinar: A educação religiosa feminina no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro no século XVIII (1750–1800)

Amanda Dias de Oliveira Costa

Introdução

Pretende-se explorar neste artigo o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro como um espaço de recolhimento distinto para mulheres que não seriam dadas em casamento e necessitavam de um local seguro para sobreviver. Neste período de nossa pesquisa, basicamente no século XVIII, as mulheres de origem social distinta, as nobres da terra, não poderiam se casar com qualquer pessoa ou ficar à deriva no século. Geralmente, os manuais de conduta destinado a esta categoria do gênero eram prescritos por homens, sejam eles da categoria civil, política ou eclesiástica. Conforme mencionou Leila Mezan Algranti, “Filósofos, moralistas, sacerdotes, médicos e demais homens de letras ou ciências não deixaram jamais de se preocupar com as ações e posturas das mulheres” (Algranti, 1999, p. 23). Desta forma, desde tempos remotos, como mencionou a autora Christine de Pisan, os homens se preocupavam com a conduta das mulheres, reunindo “um conjunto de advertências sobre a conduta e a moral femininas, e nada deixa a desejar frente à severidade dos conselhos masculinos” (Algranti, 1999, p. 124). Ou seja, a preocupação com a honra e a castidade das mulheres atravessaram diferentes séculos e nesta época salientada não seria diferente. Por mais que a obra de Christine de Pisan tenha sido escrita na França do século XV, os aspectos contidos nessa obra refletem a cobrança que a sociedade impôs às mulheres desde períodos remotos, inclusive, no período do Brasil colonial, principalmente no que tange ao gênero detentor da riqueza que ocupava o topo da hierarquia social.

Mary Laven ao estudar sobre as mulheres que entravam para a clausura na época Renascentista menciona que boa parte deste grupo

eram oriundas da nobreza: “mulheres criadas e cultivadas com a máxima delicadeza e respeito” (Laven, 2003, p. 50). Desta forma, assim como nos conventos do Rio de Janeiro colonial, a citar: o da Ajuda e o de Santa Teresa e o do Desterro, na Bahia, na sociedade veneziana, as mulheres da elite deveriam escolher entrar em um casamento ou na vida religiosa, pois para a categoria citada era exigido um futuro mais rigoroso. No caso do período estudado por Mary Laven, a mulher era condicionada a vida no século ou a clausura, dependendo da posição social de sua família, dos recursos existentes, na posição que ocupava como filha e a condição física, por conseguinte (Laven, 2003, p. 51). Esta estratégia foi utilizada pelas famílias para com que o valor do dote não fosse totalmente destinado para as filhas casadas, pois as que entravam na clausura levavam uma fatia dos bens com um valor bem abaixo.

Ricardo Manuel Alves da Silva indica que na região de Portugal a relação entre os gêneros era de domínio masculino. A mulher ficava subjugada a figura masculina de forma que o discurso normativo cristão dominou os projetos e ideais de conduta direcionado a este público. A mulher casada deveria ser totalmente dedicada ao espaço da casa e da família e a religiosa a clausura. Mais uma vez, a figura da mulher era vista como um perigo a sociedade, pois Eva induziu Adão ao pecado e por isso, era necessário com que este gênero ficasse a parte da sociedade (Silva, 2011, p. 34). Inclusive, assim como no período Renascentista, na Época Moderna, a procura para um destino da mulher também dependia muito do aspecto econômico, pois, casar todas as meninas da mesma família poderia sair caro para o patriarca.

Com base nesta mentalidade em relação às mulheres, no Brasil do século XVIII, foram estabelecidos três conventos. O primeiro na região da Bahia, sendo denominado de Convento do Desterro, da Ordem de Clarissas, em 1677. E adiante, na mesma região, os conventos da Lapa (1744), da Ordem da Santa Imaculada Conceição de Maria, e o da Soledade (1752) que seguiu à Ordem de Santa Úrsula (Mota, 2011, p. 22; Ferreira, 2006, p. 30). Neste período as mulheres que ocupariam a categoria de religiosas ou recolhidas eram, em sua maioria, da nobreza da terra. A exigência para o cargo almejado recaia sobre o pagamento de dote, doação de propinas (ajuda financeira para o convento) e a pureza de sangue que tinha por ob-

jetivo evitar a presença de cristãos novos no recinto: “Em relação aos pais das freiras, os preconceitos de sangue e religiosos se aliavam aos de origem da fortuna. Os senhores de engenho se posicionavam no mais alto nível social da colônia” (Nascimento, 1994, p. III). Contudo, o laço parental levado pelas religiosas ao espaço conventual não ficou restrito apenas aos senhores de engenho. Na pesquisa de Anna Amélia Viera Nascimento, Leila Mezan Algranti e Amanda Dias de Oliveira Costa (Algranti, 1999; Nascimento, 1994, Costa, 2023), foram indicados a presença de filhas de comerciantes, negociantes e de indivíduos na categoria de Corpos de Ordenanças (Mello, 2006). De modo inclusivo, boa parte destas mulheres queriam apenas ocupar o cargo de religiosas de véu preto, sinônimo de *status* social dentro da clausura, pois poderiam pagar muito bem o dote e as demais doações que eram exigidos na época, chegando a ocupar cargos distintos dentro da hierarquia conventual. Tanto que Adínia Santana Ferreira menciona que esses conventos eram bem procurados pelas famílias locais, pois desejavam dar um futuro honroso as mulheres (Ferreira, 2006).

Riolando Azzi indica que a preocupação da corte portuguesa com suas possessões era a de manter a honra das mulheres mediante ao casamento e ao branqueamento da população, cabendo a este gênero assegurar a pureza racial do grupo dominante, com o objetivo principal de cultivar o ideal de um segmento social desta categoria com características ímpares como o recato, a pureza e a vida no lar. Desta forma, a mulher seria incapaz de ser senhora do seu destino, não podendo confiar a si própria a defesa de seus interesses, tanto que veremos adiante que as religiosas e recolhidas do Convento da Ajuda, por exemplo, tinham que ficar submetidas a supervisão do bispo e de procuradores para cuidar do aspecto financeiro do convento (Azzi; Rezende, 1983, p. 44). E além do domínio sobre a clausura, a Igreja buscou dominar pelo discurso moralista os fiéis fora do espaço conventual. Uma prova foi quando ocorreu a elaboração das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, em 1707. Este manual teve por objetivo principal o de estabelecer critérios como arcabouço jurídico e teológico aos colonos, disciplinando a conduta dos gêneros com o objetivo central de impor o sistema do Estado português à colônia, assegurando “a obediência dos súditos às leis, dos

fiéis à religião católica e de ambos ao estado português” (Ferreira, 2006, p. 5).

O discurso moralista presente no Brasil colonial buscou incentivar a mulher a ser boa esposa e estar sempre subordinada a figura do marido, devendo preservar a virtude, a honestidade, a honra e a discrição (Silva, 1984, p. 70). No caso das religiosas, a submissão era perante o bispo ou algum nomeado por ele, devendo sempre aplicar princípios básicos como a castidade, a obediência e a pobreza. Dentro destes dois universos em uma perspectiva micro e macro da história, o gênero feminino deveria buscar a honra, que era um ideal coligado a opinião pública, ou seja, uma mulher para conseguir uma colocação na sociedade era preciso que tivesse uma boa fama e conduta. Tanto que quando uma mulher casada solicitava a entrada em um recinto como o Convento da Ajuda, por exemplo, era cobrado pelo bispo diocesano um relatório de dois ou três homens sobre a origem, a moradia e a conduta da mulher que almejava passar alguns dias naquele local. Geralmente era apresentado ao bispo e as mães capitulares a identidade daquela solicitante, para saber se tinham ou não uma boa “fama” perante a sociedade (Costa, 2023, p. 277–278).

Por mais que saibamos que os Jesuítas foram pioneiros em tentar colocar uma educação a população colonial, é possível observar o papel fundamental das ordens religiosas como espaços de educação aos fiéis (Cavalcanti, 2004, p. 156). A educação na colônia ficou restrito aos manuais de boa conduta estabelecido pela Igreja Católica, que ressaltou o compromisso com a alfabetização pelo Concílio de Trento em 1546, na qual os clérigos poderiam ensinar a gramática e as Escrituras Sagradas (*Idem*), não deixando de existir profissionais autônomos, que ensinavam dentro dos núcleos familiares.

Diante deste breve panorama sobre o gênero no período colonial do Brasil, teremos por objetivo principal o de compreender como esta categoria respondeu a uma educação normativa religiosa dentro do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro, aplicando o método comparativo a outros conventos professos como o do Desterro, na Bahia e o de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Infelizmente, por limitações documentais, a presente autora teve acesso apenas os ideais de ensino de cunho religioso como as constituições e os princípios gerais da Ordem

da Santa Imaculada Conceição de Maria. Desta maneira, o artigo irá se estruturar mediante a esta perspectiva.

A Fundação do Convento do Desterro, na Bahia, e o da Ajuda e o de Santa Teresa no Rio de Janeiro

A fundação do primeiro convento religioso feminino no Brasil foi o do Desterro, na Bahia, no ano de 1677. O espaço conventual adotou a Ordem de Santa Clara, segunda Ordem Franciscana, estabelecida em 1212. Neste período salientado, a região da Bahia estava em desenvolvimento no aspecto social, político e econômico. Desta maneira, o poder administrativo era exercido pelo governador geral e pelo arcebispo, o que demonstra que o poder eclesiástico configurou uma grande influência ao poder secular (Nascimento, 1994, p. 49). Foi neste contexto que passaram a surgir solicitações para a fundação de um convento feminino na Bahia, precisamente no ano de 1646 na jurisdição secular do governador Antônio Teles da Silva e eclesiástica do bispo D. Pedro da Silva Câmara. Adiante, na jurisdição do governador Francisco Barreto, em 1662, foi realizado um outro pedido para a fundação de um convento para mulheres alegando que muitas moças tinham vocações sinceras ao estado contemplativo, sendo, portanto, mulheres de qualidade. Foi citado também que essas mulheres não poderiam ir a conventos portugueses pelo perigo da travessia: “não contavam com pessoas que as acompanhassem com decoro e segurança” (Nascimento, 1994, p. 52).

A resistência da Corte Portuguesa em conceder a autorização ocorreu pelo fato de desejarem o casamento entre a população e a preocupação em acúmulo de riqueza em ordens religiosas respeitando à legislação do código das Ordenanças, que em seu aspecto geral, proibia o amontoamento de bens por parte destas ordens. Adiante, foi permitido a fundação de um mosteiro feminino que recolhesse apenas cinquenta religiosas, com submissão à Ordem de São Francisco “sem rendas, guardadas pelo prelado” (Nascimento, 1994, p. 58).

Por fim, os oficiais solicitam ao Rei a autorização para estabelecer em um sítio o convento, que ficou localizado nos arredores de Salvador, sendo formado um templo distinto para as mulheres que iriam morar naquele espaço. Em 1644, muitos moradores deram contribuições para o

estabelecimento do mosteiro. Por volta do ano de 1672 o frei Francisco do Desterro convenceu algumas religiosas de Évora a viram para a região da Bahia auxiliar no processo de fundação solene do Convento do Desterro, chegando ao Brasil as religiosas: Sórora Margarida da Coluna, Sórora Jerônima do Presépio, Luísa de São José e Maria de São Raimundo.

Após setenta e três anos o Rio de Janeiro presenciaria a fundação de mais dois conventos. O primeiro foi o de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda, em 1750. Este espaço foi desejado pelos moradores da localidade desde o século XVII, obtendo o início do seu processo de desenvolvimento como recolhimento no ano de 1678, no bispado de D. José de Barros de Alarcão (1680–1700) e de iniciativa de Dona Cecília Barbalho e algumas moças nobres da localidade, que ficaram alocadas na Ermida da Ajuda nas imediações da cidade (Oliveira, 2015, p. 131). Por mais que a câmara municipal enviasse pedidos de fundação de um convento religioso para mulheres do Rio de Janeiro, a autorização só viria em 1705 no bispado de D. Francisco de São Jerônimo de Andrade (1700–1721) (A.H.U, 1705). Os moradores salientavam que as mulheres estavam soltas no século, que não poderiam fazer a travessia pelo atlântico por medo de ataques de corsários, que tinham vocação ao estado religioso e que nem todas arrumavam um casamento distinto. Por isso, desejavam que fosse concedido a fundação de um convento feminino (Oliveira, 2013, p. 151).

Ocorrendo a autorização, as esmolas e outras ajudas financeiras foram reunidas pelas famílias nobres da localidade. Em 1750 aconteceu a fundação do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda, no bispado de D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros (1745–1773) e do governador Gomes Freire de Andrade, o 1º Conde de Bobadela (1733–1763). Foi decidido que o convento adotaria a Ordem da Santa Imaculada Conceição de Maria, Concepcionistas, ramo da família Franciscana, obtendo o seu reconhecimento em 1511 pelo Papa Júlio II¹.

¹“Sob o ponto de vista canônico, o Convento da Ajuda do Rio de Janeiro pertencia à Ordem das Concepcionistas, um ramo feminino da família franciscana, formado a partir da atuação de Beatriz da Silva e Menezes, uma nobre de origem portuguesa. Em 1489, Beatriz obteve autorização pontifícia “para fundar, em Toledo, um mosteiro sob a invocação da Imaculada Conceição de Maria”. Em 1511, cerca de vinte anos após o falecimento da fundadora, o papa Júlio II “aprovou uma Regra especial, baseada na de

A administração conventual ficou sob a responsabilidade do bispo diocesano D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros e das religiosas do Convento do Desterro da Bahia: Sórora Maria Leonor do Nascimento (Abadessa), Sórora Maria da Penha de França (Vigária), Catharina dos Anjos (Mestre de noviças) e Francisca Custódia das Chagas (porteira). E o número de noviças foram o de vinte e quatro que só professariam na ordem um ano depois, em 1751 (Costa, 2017, p. 86–87).

No mesmo ano de fundação do Convento da Ajuda, ou seja, em 1750, ocorreu a fundação de um outro espaço com características de convento religioso. Por iniciativa de duas órfãs, funda-se o Recolhimento do Desterro, que teve como regente a devota Jacinta Rodrigues Aires que passou a se chamar Jacinta de São José (1715) e sua irmã, Francisca Rodrigues Aires, que adotaria o nome de Francisca de São José (1719). A regente desta comunidade desejava ardentemente fazer daquele local um convento para mulheres em harmonia com a Ordem Carmelitas Descalças, dedicado a Teresa de Ávila. Inclusive, por volta do ano de 1753 Jacinta faz uma viagem à Portugal com o objetivo de ter a autorização canônica para fazer daquele recinto um convento para mulheres. Foi em companhia dos padres Antônio Nunes e Sebastião Rodrigues Aires que era confessor e irmão da devota (Martins, 2012, p. 156). Neste período o bispo D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros não apoiou a fundação deste convento por alterações com a beata Jacinta de São José que tinha por desejo fazer daquele recolhimento um espaço em honra a Santa Teresa e o bispo desejava que a ordem adotada fosse a Franciscana (Azzi; Rezende, 1983, p. 35)

Ainda com todas essas questões Jacinta e sua irmã ficaram recolhidas na chácara da Bica, propriedade comprada pelo tio de Jacinta o Capitão Manoel Pereira Ramos. Segundo a pesquisadora Scheyla Taveira da Silva, o espaço foi um local propício para o início da vida religiosa (Silva, 2019,

Santa Clara, mas que admitia a propriedade em comum e mitigava os jejuns, enquanto que estabelecia uma clausura sumamente rígida e punha em relevo a vocação contemplativa da nova Ordem (Iriarte, 1985, p. 521–522)”. In: Martins, William de Souza. *Devoção, status e busca de autonomia: o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro (c. 1750)*. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História — ANPUH*. São Paulo, julho 2011, p. 11.

p. 43). Inclusive, mandou construir celas e uma capelinha para que as donzelas não saíssem da Chácara, realizando assim, as orações, o ofício divino, a comunhão, a eucaristia e a confissão. Ainda sobre este processo a pesquisadora Scheyla Taveira da Silva menciona que as recolhidas reuniram recursos para a edificação do espaço, vendendo joias próprias (Silva, 2019, p. 47).

Ainda sobre este processo do estabelecimento do recolhimento do Desterro, a hagiografia menciona que o governador Gomes Freire de Andrade propôs transferir o recolhimento para a antiga Ermida de Nossa Senhora do Desterro, algo que teve o consentimento de Jacinta, ocorrendo em 24 de junho de 1750 o lançamento da pedra fundamental, acertando a transferência das recolhidas apenas algum tempo depois, quando as obras já estavam finalizadas. “O Convento de Santa Teresa encontra-se estabelecido nesse local até a presente data” (Silva, 2019, p. 52).

Neste período o governo português estava no comando de dom João V (1706–1750), dom José I (1750–1777) e dona Maria I (1777–1779) (Wehling; Wehling, 1994, p. 153). No governo do Rio de Janeiro esteve Gomes Freire de Andrade, 1º Conde de Bobadela (1733–1763), que ao mesmo tempo governava as capitanias de São Paulo e Minas Gerais (Holanda, 2004, p. 355; Edmundo, 2000, p. 13). E na administração eclesiástica o bispado fluminense ficou a cargo dos bispos: D. Fr. João da Cruz (1741–1745), D. Frei Antônio do Desterro Malheiros (1746–1773) e D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco (1773–1903) (Rubert, 1988, p. 46–55).

A oração como prática religiosa: Perfil institucional (1750–1800)

Ao ser estabelecido o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda no Rio de Janeiro, em 1750, as normas foram adotadas pela regra da Santa Imaculada Conceição de Maria e as constituições elaboradas pelo Bispo D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros. Na descrição do registro do Capelão Antônio Alves Ferreira dos Santos (1913) intitulado “Natureza do instituto”, são observados princípios voltados a pureza das recolhidas que deveriam preservar a humildade, a simplicidade e a pobreza do Padre São Francisco, devendo dedicar a vida em oração, penitência e a extrema clausura (Santos, 1913, p. 36–37)

Outro aspecto cobrado era o jejum. As religiosas deveriam jejuar no dia de Nossa Senhora, na véspera do Natal e toda a sexta-feira do ano. No sábado poderiam jejuar mais não eram obrigadas. Por fim, todas deveriam vestir o hábito religioso tanto as coristas, as irmãs conversas e leigas, as noviças e as professoras na ordem religiosa Concepcionista (Rodrigues, 1918; Hamer, 1915; Cavalcanti, 1916). No decorrer da semana deveriam dividir as suas tarefas entre orações, trabalhos manuais e a meditação. Nesta rotina era obrigatório rezar em honra a Nossa Senhora da Conceição, praticar penitências, rezar o Padre Nosso e Ave Maria (Santos, 1913, p. 38).

No Convento do Desterro, na Bahia, a natureza institucional adotada foi a da Ordem de Santa Clara. Conforme indicamos no decorrer deste artigo, ao ser formado um convento professo, era estabelecido pelo segmento episcopal, a natureza institucional do Convento, que no caso citado, obteve a influência da Ordem de Clarissas, fundada em 1212, buscando a valorização da extrema pobreza “desprezando as pompas e prazeres do mundo” (Nascimento, 1994, p. 89). As freiras desta Ordem deveriam obedecer a clausura com o objetivo de viverem plenamente à Deus, com a regra elaborada inicialmente no ano de 1253 pelo papa Inocêncio IV e posteriormente, em 1263 pelo papa Urbano IV, sendo as Clarissas denominadas de urbanas, seguidoras da segunda regra, esta última, adotada pelo Convento do Desterro (Nascimento, 1994, p. 89).

O Arcebispo d. Luís Alves Figueiredo mandou as religiosas do Convento do Desterro observarem a segunda regra de Clarissas no ano de 1726², que segundo a autora Anna Amélia Vieira Nascimento, buscou apreciar aspectos de interesse material, sendo acrescentado neste mosteiro bens e honras que certamente trariam problemas de ordem espiritual ao convento, visto que a clientela pertencia aos mais altos estrados sociais da época. Contudo, foi neste circuito de mudanças que foram elaboradas as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, em 1707, que estabeleceu preceitos que vão influenciar os conventos religiosos deste período,

²O convento foi fundado em 1677, ou seja, há quarenta e nove anos quando a segunda regra de Clarissas passou a ser adotada pelo instituto no ano de 1726. In: NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira do. *Patriarcado e religião*. Op. cit., p. 90.

por ser tratar de um manual disciplinar de legislação eclesiástica no período colonial do Brasil (Antunes, 1853).

Por fim, sobre a natureza institucional do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro, já foi mencionado que adotaram a Ordem das religiosas Descalças da Ordem da Gloríssima Virgem Maria do Monte do Carmo, devendo providenciar de forma imediata o amor a Deus e o desprezo pelo mundo. Neste manuscrito que possuímos, as Carmelitas, seguiam o manual disciplinar contido na Congregação de Portugal, celebrado no Convento dos Remédios, na cidade de Lisboa em 1787 (Cavalcanti, 1916, p. 6). Desta forma, as religiosas em clausura deveriam ser fiéis a Deus e seguir os princípios básicos que iam da eleição ao cargo de Abadessas, da ocupação das celas e as horas canônicas. Essas freiras devem também guardar as doutrinas e as normas transmitidas por Santa Teresa de Jesus.

Perfeição religiosa: “Da oração mental, e distribuição das Horas do dia”

Conforme mencionou Leila Mezan Algranti, desde tempos remotos do cristianismo, as mulheres que desejaram consagrar suas vidas para Cristo, o fizeram mediante à oração, à humildade e ao serviço pelo próximo (Algranti, 1999, p. 40). Não é de admirar que no período moderno da história, as mulheres em clausura buscaram em seus confinamentos uma dedicação total aos seus projetos de vida, que no caso das freiras, seria a busca pela perfeição religiosa mediante a oração e atos voltados a uma vida consagrada (Algranti, 1999, p. 47). Tanto que quando foram estabelecidos conventos no Brasil, neste caso especificamente o Convento da Ajuda e o de Santa Teresa, ambos fundados no Rio de Janeiro, e o do Desterro, na Bahia, as mulheres tentaram fazer daqueles espaços uma região de dedicação à oração e à devoção.

Ao observarmos as constituições do Convento da Ajuda, por exemplo, fica claro que a natureza institucional buscou disciplinar as mulheres pela busca ao estado contemplativo, mediante à exercícios de oração e penitência. Precisavam observar a clausura extrema, assim como a fundadora da Ordem da Santa Imaculada Conceição de Maria (Santos, 1913, p. 5). E outro aspecto contido na norma conventual Concepcionista foi o con-

trole das horas. Este processo era uma forma de disciplinar as recolhidas com o objetivo que ascendessem espiritualmente. Se fossem as noviças para serem freiras, se fossem recolhidas ou educandas, que almejassem a carreira religiosa. Por isso, além das divisões mediante as orações, as freiras realizavam trabalhos com o objetivo de combater o ócio. Um exemplo a citar refere-se as normas constitucionais do Convento de Santa Teresa que mandavam as freiras terem equilíbrio entre as horas de oração, de trabalho, de descanso, de solidão e de encontro fraterno: “Todas as monjas observarão com diligência as exigências da vida comum, de maneira que se evite qualquer distinção em questão de comida, de vestuário e de mobília” (Benassi, 1915, p. 79).

Retornando as divisões diárias das freiras do Convento da Ajuda era reservado tanto a elas como as recolhidas, logo pela parte da manhã, a realização da oração mental junto à comunidade, ou seja, todas as freiras deveriam rezar juntas. Tal oração era concretizada em coro, devendo ser repetida na parte da tarde, sem um horário indicado. No caso das orações próximas aos dias das festas religiosas, era exigido o mesmo rigor com horários distintos (Rodrigues, 1908, p. 50).

No Convento de Santa Teresa a oração também era um aspecto importante na vida das freiras Carmelitas. Nas constituições do dito convento, precisamente no capítulo IV, as horas canônicas, a oração mental, o exame de consciência e a disciplina estavam associados ao dia a dia das freiras. As orações deveriam ser realizadas ao longo do dia, em horários estabelecidos pelas constituições. (Cavalcante, 1916, p. 63). Inclusive, em um dos seus livros de devoção intitulado “O caminho da perfeição”, Santa Teresa pregava sobre princípios básicos para uma vida contemplativa que seriam a caridade fraterna, o desapego, a mortificação e a oração mental (Ferreira, 2006, p. 120). Desta forma, o canal mais seguro para se chegar a Deus e a perfeição religiosa era a oração. Para Adínia Santana Ferreira tal manifestação seria uma meditação do desligamento de coisas terrestres para o encontro com feitos espirituais (Ferreira, 2006, p. 122) E ainda sobre as orações, no Convento do Desterro, na Bahia, as religiosas obedeciam com rigor as orações diárias. Tanto que a Madre Abadessa reclamava com o Arcebispo das visitas frequentes ao convento, pois acabavam por incomodar os horários das orações (Nascimento, 2007, p. 40).

Diante do exposto, observamos que as orações realizadas nos conventos era um canal para com que as freiras se achegassem a Deus e buscassem a perfeição religiosa. Contudo, acreditamos que essa divisão estabelecida pelo catolicismo em constituições foi uma forma da Igreja controlar as horas do dia e dominar por fim, a conduta das mulheres em clausura. Conforme mencionou Ricardo Manuel Alves da Silva, as religiosas estavam destinadas a seguir em seus cotidianos a oração e a entrega total a Deus (Silva, 2011, p. 56).

Um aspecto interessante poderá ser observado no manuscrito “A perfeita religiosa” (Canto, 1615, p. 30). Em um dos capítulos dedicado as religiosas da Ordem de Clarissas, foi mencionado a importância da oração quando as freiras fossem aplicar os votos da castidade, da obediência, da pobreza e da humildade, alertando sobre a importância de as religiosas orarem para conseguirem alcançar tais feitos: “Oração para pedir a Deus a virtude da Santa e religiosa pobreza”; “Oração para pedir a Deus a perseverança da virtude da pureza virginal”; “Oração para pedir a virtude da humildade”(Canto, 1615, p. 30, 35 e 43). Ainda sobre tal ponto, o manual alerta sobre a virtude da oração para as religiosas Clarissas, pois para que as monjas alcançassem a perfeição religiosa, deveriam vigiar suas condutas e regulamentá-las mediante a oração mental, pois só assim, limpariam suas almas do pecado e evitariam vícios. No Convento da Ajuda, de natureza Concepcionista, a oração também foi um aspecto indissociável na vida em clausura (Costa, 2017, p. 107).

Nos conventos professos foi comum a busca pela perfeição. No Convento de Sta. Mônica, em Goa, que obteve sua fundação voltada à Ordem dos eremitas de Santo Agostinho, era enfatizado a prática da oração mental com o objetivo de estimular as freiras a desenvolverem uma devoção interna, sendo este exercício uma das bases da espiritualidade moderna: “A oração mental traduziu essa busca do homem por Deus dentro de si, foi ela o guia desse caminho” (Oliveira, 2012, p. 22).

No manual disciplinar intitulado “Constituições gerais para todas as freiras e religiosas sujeitas à obediência, nesta família Cismontana” (Deslandes, 1687) são exortados princípios básicos que as religiosas de diferentes ordens deveriam seguir. No caso das normas direcionadas as orações, era um dever de todas as freiras realizarem tal ofício no decorrer

dos dias da semana, como O padre Nosso, por exemplo, que era realizado pela manhã e deveria ser cumprido pelas freiras letradas e iletradas. Após essa rotina da manhã, faziam orações em Honra a Nossa Senhora e orações aos mortos (Deslandes, 1687, p. 35). Sobre a oração mental, foi exortado pelas constituições o ato contínuo pois “A oração mental é a vida espiritual da alma, e o sustento com que cresce no exercício tanto das virtudes” (Deslandes, 1687, 82).

Por fim, como mencionou Ricardo Manuel Alves da Silva, a oração era um elemento de importância na clausura. As religiosas deveriam ter “reverência, respeito, pontualidade e assiduidade nos momentos de oração. As prevaricadoras seriam castigadas pela abadessa” (Silva, 2011, p. III). Desta maneira, podemos compreender que as constituições e as regras das ordens religiosas femininas aqui tratadas, neste caso as Clarissas, Concepcionistas e Carmelitas, impuseram um ideal de vida religiosa, concretizando mediante a penitências, leituras devocionais e as orações (Costa, 2017, p. 157).

A Perfeição religiosa: Discursos disciplinares como fundamentos para o controle das religiosas

Com a instauração do Concílio de Trento (1543–1563), ocorreu a valorização deste manual em discursos e sermões de religiosos com o objetivo de influenciar e dominar a conduta dos fiéis católicos. Desta forma, dentro do espaço conventual, era de suma importância o acatamento deste manual, bem como as constituições locais. Um exemplo básico a citar foi em relação a clausura. O manual referido determinava quem podia ou não entrar no convento, sobre o celibato, as escrituras canônicas, livros sagrados, normas para o bispo e assim por diante. Os religiosos que não seguissem as normas, em especial as freiras dos conventos femininos que estamos tratando, poderiam pagar com penitência ou até mesmo a expulsão, comprovando a forte influência dos discursos disciplinares na época moderna (Reycende, 1545–1563).

O Concílio de Trento traçou imposições sobre o culto divino, pregações, catequese e sacramentos, sendo iniciado pelo papa Paulo III em 1545, e reiniciado em 1562, direcionando leis a ordens religiosas, com o objetivo central de evitar a queda moral nestes estabelecimentos devido a Reforma

Protestante (Algranti, 1999, p. 83). Tanto que após a reformulação deste manual, foram estabelecidos projetos de catequização nas colônias ibéricas, com a proposta em ensinar a fé católica, fortalecendo, portanto, a atuação da igreja nestas regiões (Algranti, 1999, p. 34).

Conforme mencionou Rebeca de Souza Vivas, os manuais disciplinares denotam como os bispos administravam as suas respectivas dioceses com o intuito de disciplinar os fiéis e o segmento eclesiástico, mesmo contando com dificuldades neste processo (Vivas, 2011, p. 22). A autora menciona sobre a ação pastoral do arcebispo D. José Botelho de Matos (1741–1755)³. Este religioso visitou a cidade de Salvador com o objetivo de ter o domínio da “máquina burocrática-administrativa” e observar as dificuldades que poderia enfrentar em sua ação como arcebispo, buscando desta forma entusiasmar os fiéis mediante a discursos disciplinares com base em diretrizes do Concílio de Trento (Vivas, 2011, p. 39).

Neste mesmo período salientado, os bispos D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros (1746–1773) e D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco (1773–1805) exerceram suas autoridades em prol do controle e da organização da vida eclesiástica no Rio de Janeiro. No caso do primeiro prelado, ordenou a proibição de atos profanos, incentivou os capelães a ensinarem sobre a fé católica e a doutrina cristã aos religiosos. Observou o estabelecimento do Convento da Ajuda, em 1750, e o recolhimento do Desterro no mesmo ano, mesmo com as alterações com a beata Jacinta de São José (Costa, 2021, p. 192). Já o segundo bispo “Estimulou os jovens a procurarem a vida religiosa, incentivou o estudo de disciplinas da moral e dos bons costumes e passou as freiras da Ordem Carmelita de Santa Teresa do Rio de Janeiro algumas cartas” (Acst, 1780).

No Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda, por exemplo, o Concílio de Trento apareceu nos manuais institucionais do dito

³O Arcebispado da Bahia contou com outros membros em sua arquidiocese no decorrer do século XVIII, a citar: D. Sebastião Monteiro da Vide (1702–1722); D. Luís Alvares de Figueiredo (1725–1735); D. José Botelhos de Matos (1741–1760); D. Fr. Manuel de Santa Inês O. C. D. (1770–1771); D. Joaquim Borges de Figueiroa (1773–1778) e D. Fr. Antônio Correia O.S.A (1781–1802). In: RUBERT, Arlindo. *A igreja no Brasil*. Expansão territorial e absolutismo estatal. *Op. cit.*, p. 19–37.

espaço, principalmente quando era exigido normas referentes a presença do bispo e a averiguação dos exercícios espirituais:

“No decorrer da seção do Concílio de Trento, mais precisamente no capítulo VIII, destaca-se que o convento deveria ser governado por um prelado para que vigiasse as religiosas, além de averiguar a regularidade com que cumpriam os exercícios espirituais” (Costa, 2017, p. 98).

Esta orientação destacada na citação também recaiu sobre o Convento do Desterro, na Bahia. Pois todos os conventos professos deveriam seguir as normas institucionais elaboradas pela Igreja Católica. Inclusive, no ano de 1707, foram organizadas as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, pelo arcebispo d. Sebastião Monteiro da Vide (1701–1722). Neste manuscrito, precisamente no capítulo trinta e nove intitulado: “Do mosteiro das freiras desta cidade, e como nele temos toda a jurisdição ordinária” (Antunes, 1853, p. 233). É exortado que os religiosos deveriam visitar o convento quando os mesmos julgassem necessário, ou seja, no momento da leitura de capítulos, eleições da Madre Abadessa ou alguma outra situação. É destacado nesta norma que o bispo jamais deveria entrar na clausura, sendo ministrado as suas orientações pela grade do Convento, algo que também ocorria no Convento da Ajuda e certamente, no Convento de Santa Teresa.

Outro ponto de destaque neste manuscrito foi sobre a aceitação de noviças no convento. As madres Capitulares não poderiam receber nenhuma noviça sem o consentimento do prelado, obrigando-as, portanto, a responderem perguntas precisas, inclusive, se estavam naquele espaço por vontade própria (Costa, 2023, p. 179). Tais indagações foram realizadas as religiosas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda, pois foi uma regra estabelecida pelo Concílio de Trento. Por isso, tal inquirição, também foi estabelecida nos conventos do Desterro e no de Santa Teresa no momento da escolha da candidata ao estado de freiras, pois o objetivo era que não ocorresse dentro da clausura uma vocação forçada por parte de familiares das candidatas e por isso, as perguntas na *forma do estilo* tinham que ser realizadas pelas capitulares com a super-

visão direta do bispo, comprovando a forma como as religiosas estavam submetidas ao religioso. Tanto que Anna Amélia Vieira Nascimento menciona que a preocupação deste segmento era o de guardar o “bom procedimento das freiras e aqueles que violassem a clausura podiam ser castigados com censuras eclesiásticas e outras penas” (Nascimento, 1994, p. 91). No Convento de Santa Teresa o recebimento de noviças era administrado pelas madres capitulares e pelo bispo e vigário “conforme mandam os decretos do Sagrado Concílio Tridentino” (Cavalcanti, 1616, p. 30). A candidata a entrar neste convento deveria mostrar saúde e entendimento sobre o caminho que estavam escolhendo.

Sobre a questão financeira as candidatas deveriam pagar um dote conventual, geralmente no valor de 1:600\$000 mil réis. Pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia as candidatas só poderiam doar este valor no momento da profissão religiosa e caso quisessem fazer alguma doação no decorrer do processo, isso seria concedido pelo bispo ou vigário. Contudo, é mencionado por Anna Amélia Vieira Nascimento que as freiras da Ordem de Clarissas levaram ao reduto conventual objetos de luxos como ouro e prata. No Convento da Ajuda além de vestuário de luxo, as noviças se comprometiam a pagar pelo dote, doando a parte propinas ou fazendo obras no convento com o objetivo de ajudar aquele mosteiro. Em minha pesquisa foi possível detectar que muitas doações ocorriam no decorrer do processo da profissão religiosa (Nascimento, 1994, p. 224; Costa, 2023, p. 166).

No Convento de Santa Teresa a candidata ao estado contemplativo deveria pagar pelo dote. No entanto, assim como foi ordenado pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, é mencionado o seguinte:

“Em cumprimento do que dispõe e ordena o Sagrado Concílio Tridentino: proibimos estreitamente que prelada alguma, antes da profissão das noviças, receba os dotes ou parte deles a título de empréstimo ou de outra qualquer maneira, nem disponha de seus vestidos e mais coisas que trouxerem” (Cavalcanti, 1615, p. 39).

O interessante é que a preocupação em acúmulo de bens não recaiu apenas aos conventos femininos. No capítulo XI das Constituições Primeiras do Arcebispado é mencionado que os religiosos não poderiam receber mediante a negócios com objetivo de obter ou satisfazer interesses próprios (Vide, 1853, p. 189).

É digno de nota que os conventos aqui salientados tinham que acatar os princípios básicos da vida consagrada como a obediência, a castidade e a pobreza. No entanto, outra regra de suma importância era a clausura. As freiras deveriam evitar ao máximo o contato com pessoas fora do convento. Tanto que o bispo D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros orientou as religiosas do Convento da Ajuda a evitarem o máximo de contato: “Determinou que as freiras devessem obedecer à clausura, não conversando com pessoas de fora em tempo de advento e quaresma e, após estas datas, que falassem apenas com quem a constituição determinasse (parentes)” (E-238, 1750, p. 26). Seguindo este princípio, no capítulo XII das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia era exortado que os religiosos não devessem ter contato com mulheres suspeitas e muito menos frequentar mosteiro de freiras. Qualquer religioso, de qualquer ordem ou posição que ocupasse, era proibido de frequentar o mosteiro, ou conversar com as religiosas pelas grades do convento, sendo de primeira exortado e de segunda, obrigado a pagar o valor de dois mil réis a chancelaria, e de terceira o valor de quatro mil réis ao aljube (Vide, 1853, p. 190).

A clausura comprovava a sujeição da mulher como gênero, em qualquer estabelecimento desta natureza, neste caso religiosa, as mulheres deveriam prestar obediência as normas estabelecidas e evitar ao máximo ter contato com pessoas de fora. Conforme mencionou Leila Mezan Algranti a “reclusão feminina e dominação masculina caminham portanto de mãos dadas”, pois a clausura estava relacionada em seu aspecto geral a condição feminina do Brasil no século XVIII, não necessariamente à devoção das freiras (Algranti, 1999, p. 46).

Conclusão

Com base na documentação analisada, foi possível perceber que às mulheres em clausura obedeceram há um rigor social e cultural do gênero.

Tais mulheres não estavam ausentes do impacto das instituições familiares e eclesiásticas das quais ficaram subordinadas. As advertências dos estatutos e das regras ajudaram na formação deste segmento e comprovaram a força do gênero masculino em relação ao feminino. Conforme mencionou Leila Mezan Algranti, pouco restou às mulheres do período colonial se não a reprodução dos costumes e práticas que vivenciaram fora do convento, trazendo alguns costumes para o dito espaço, algo que não nos foi possível aprofundar neste artigo (Algranti, 1999, p. 255).

Por mais que o ensino ao segmento feminino fosse algo precário, é necessário destacar que as religiosas dos conventos aqui salientados, demonstraram um pequeno poder dentro da clausura, pois cuidavam das contas, dos regulamentos do convento, participavam do coro e das demais funções do espaço conventual, sendo, portanto, dado a elas “habilidades próprias do gênero feminino” (Algranti, 1999, p. 264). Contudo, esse “pequeno poder” era administrado pelo bispo diocesano ou algum religioso nomeado por ele, com o objetivo de que os princípios básicos fossem respeitados.

À guisa de conclusão é possível entender que os espaços aqui analisados submetem as mulheres a regra e constituição com o objetivo central de formar um grupo dedicado a religião católica, freiras da Ordem Concepcionista, Clarissas ou Carmelitas. E por mais que os conventos não tenham transparecido qualquer especificação sobre o currículo aplicado à instrução destas mulheres, pois o objetivo não era esse, é possível concluir que os discursos disciplinares moldaram tais mulheres no Rio de Janeiro colonial.

Fontes

Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro — (ACMRJ) — **Livro Primeiro das Portarias e Ordens Episcopais (1750–1761)**. E-238. vol. I. Regra das Religiosas.

A. H. U. — 1705, fevereiro, 6, Lisboa. Consultas (3) do Conselho Ultramarino, **relativa à fundação de um convento de freiras na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro**. AHU_CU_017-01, Cx. 14, D. 2855–2861. n A. H. U. –1705, S. d. A. H. U. Informação do Padre Balthazar Duarte, em que pretende demonstrar todas as vantagens que ofereceria a fundação do referido convento. Anexa ao nº 2855.

A INSTRUÇÃO CONVENTUAL COMO FORMA DE DISCIPLINAR

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.** Impressa em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as licenças necessárias, e ora reimpressas nesta capital. São Paulo. Typografia 2 de dezembro de Antônio Louzada Antunes, 1853.

BENASSI, Agostinho. **Regra primitiva das constituições das religiosas descalças.** Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo. Typ. Vozes de Petrópolis. Imprimatur, Nichtheroy, 1915.

CANTO, Jacome Carvalho do, 15(?) — 1615. **A perfeita religiosa e thesouro de avisos, e documentos espirituaes:** com hum Tratado de Meditações devotas do amor de Deus / escrito, & copilado per Jacome Carvalho do Canto, natural da Villa de Guimaraens. — Em Lisboa: per Pedro Crasbeeck, 1615. — [8], 230 f.; 16º Digitalizado no Google books. Acessado em: 20 de junho de 2011.

CAVALCANTI, Arcebispo D. Joaquim Arcoverde de Albuquerque. **Regra primitiva e constituições das Religiosas Descalças da Ordem da gloriosíssima Virgem Maria do Monte do Carmo.** Rio de Janeiro, Typ. Martins de Araujo & C. Rua S. Padre, 216, 1916.

DESLANDES, Miguel. **Constituições gerais para todas as freiras e religiosas sujeitas à obediência, nesta família Cismontana.** De novo recopiadas das antigas, e acrescentadas com consentimento e aprovação do capítulo Geral celebrado em Roma em 1639. Lisboa, 1681. D. O. Ref: 228, 3, 19. 1687.

HAMER, J. Jerônimo Cardeal O. P. ERRÁZURLZ, Francisco Xavier. **Regra e Constituições das Monjas Descalças da Ordem da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo, adaptadas segundo as diretrizes do Concílio Vaticano II e as normas canônicas vigentes, aprovadas pela Santa Sé no ano de 1991.** Vozes, Petrópolis, 1991.

RODRIGUES, & c. TYP. DO “JORNAL DO COMMERCIO”. **Regra das Religiosas da Imaculada Mãe de Deus.** Aprovada pelo Santo Padre Inocêncio XII e Constituições Dadas por D. Fr. Antônio do Desterro Bispo do Rio de Janeiro as Religiosas do Convento da Ajuda. 1908.

SANTOS, Pe. Antônio Alves Ferreira dos. **Notícia histórica da Ordem da Imaculada Conceição da Mãe de Deus e do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1913.

Bibliografia

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia — Condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil, 1750–1822.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

A INSTRUÇÃO CONVENTUAL COMO FORMA DE DISCIPLINAR

AZZI, Riolando; REZENDE, Maria Valéria. A vida religiosa feminina no Brasil colonial. *In*: AZZI, Riolando. **A vida religiosa no Brasil: enfoques históricos**. São Paulo: Paulinas, 1983.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COSTA, Amanda Dias de Oliveira. **O Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda como instituição social e religiosa (1750–1762)**. Luminária Academia, 2017.

COSTA, Amanda Dias de Oliveira. **A busca pela clausura no Rio de Janeiro colonial: As religiosas do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda no Rio de Janeiro (1750–1806)**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2023.

COSTA, Amanda Dias de Oliveira. A Atuação espiritual dos bispos D. Fr. Antônio do Desterro Malheiros e D. José Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro (1750–1806). *In*: **Temporalidades — Revista de História**. Edição 35, v. 13, n. 1 (jan./jun. 2021).

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis — 1763–1808**. Brasília: Editora do Senado Federal, 2000.

HOLANDA, Sergio Buarque de. A época colonial: administração, economia e sociedade. *In*: **História Geral da Civilização Brasileira**. t. I, v. 2, 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

FERREIRA, Adínia Santana. **A reclusão feminina no Convento da Soledade: As diversas Faces de uma experiência**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História — Área de Concentração: História Social, Linha de pesquisa: Sociedade, Instituições e Poder — Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

LAVEN, Mary. **Virgens de Veneza: vidas enclausuradas e quebra de votos no convento renascentista**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2003.

MARTINS, William de Souza. Devoção, status e busca de autonomia: o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda do Rio de Janeiro (c. 1750). *In*: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** — ANPUH, São Paulo, julho 2011.

MARTINS, William de Souza. Práticas do corpo e conhecimento além da beata fluminense Jacinta de São José (c.1744–1754). *In*: **Os Corpos de Ordenanças e Auxiliares sobre as relações militares e política na América Portuguesa**.

MARTINS, William de Souza. MELLO, Cristiane Figueiredo Pagano de. (Orgs). Coleção História: Questões & Debates, Curitiba, n. 45, p. 29–56, 2006. Editora UFPR.

MOTA, Ana Claudia de Ataíde Almeida. **Documentos avulsos do Convento da Lapa (Salvador, Bahia)**. Dissertação de mestrado apresentado à Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Letras Clássicas

A INSTRUÇÃO CONVENTUAL COMO FORMA DE DISCIPLINAR

e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Patriarcado e Religião**: As enclausuradas clarissas do Convento de Desterro da Bahia 1677–1890. Bahia: Conselho Estadual de Cultura, 1994.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Dez freguesias da cidade do Salvador**: aspectos sociais e urbanos do século XIX. — Salvador: (Coleção Bahia de todos). EDUFBA, 2007.

OLIVEIRA, Amanda Dias de. O recolhimento da Ajuda no Rio de Janeiro (1678–1750). *In*: **Revista Tempo Amazônico** — V. 2, Nº 2, jan — jun de 2015.

OLIVEIRA, Amanda Dias de. Um convento no Rio de Janeiro colonial. *In*: **Ars Historica**, nº 8, 2013.

OLIVEIRA, Rozely Menezes Vigas. **No Vale dos Lários**: Convento de Santa Mônica de Goa e o modelo feminino de virtude para o Oriente (1606–1636). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território. 2012.

SEDREZ, Lise Fernandes. ANDRADE, Marta Mega de. **Corpo**: sujeito e objeto. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil colonial**. São Paulo: EDUSP, 1984.

SILVA, Ricardo Manuel Alves da. **Casar com Deus**: vivências religiosas e espirituais femininas na Braga Moderna. Tese de doutoramento apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Braga, 2011.

SILVA, Scheyla Taveira da. **Mulheres, vida religiosa e poderes locais**: disputas em torno da fundação do Convento de Santa Teresa (Rio de Janeiro, 1742–1782). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração: Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual. Rio de Janeiro, 2019.

RUBERT, Arlindo. **A igreja no Brasil**: Expansão Territorial e Absolutismo Estatal (1700–1822), V. III. Santa Maria-RS: Editora Pallotti, 1988.

WEHLING, Arno, WEHLING, Maria José C. de M. **Formação do Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VIVAS, Rebeca C. de Souza. **Aspectos da ação episcopal de d. José Botelho de Matos sob a luz das relações igreja-estado (Bahia, 1741–1759)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2011.



Estudo artístico e iconográfico: leitura de retábulo lateral dedicado à São Roque, dentro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro

Jessica Laine Barbosa Falcão

Introdução

A Igreja de São Francisco da Penitência é considerada por muitos “a jóia do barroco brasileiro”.

Enquanto a cidade do Rio de Janeiro crescia entre os morros do Castelo e de São Bento, os franciscanos escolheram uma área, que na época era distante do Centro e pouco habitada para se estabelecer. Rodeado de lagoas, mangues e vegetação típica da Mata Atlântica, o morro de Santo Antônio oferecia o isolamento necessário à ordem religiosa. Eis então, que, no século XVII, XVIII e XIX, se ergueu o complexo franciscano do Morro de Santo Antônio (Figura 1), que hoje domina o cenário do Largo da Carioca (Figura 2). O conjunto arquitetônico inclui o Convento, a Igreja de Santo Antônio e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, onde se encontra o retábulo que será analisado neste trabalho.

Figura 1: Representação do Convento de Santo Antônio em 1723



Fonte: Ilustração de Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)

Figura 2: Foto aérea do Convento de Santo Antônio em 2019



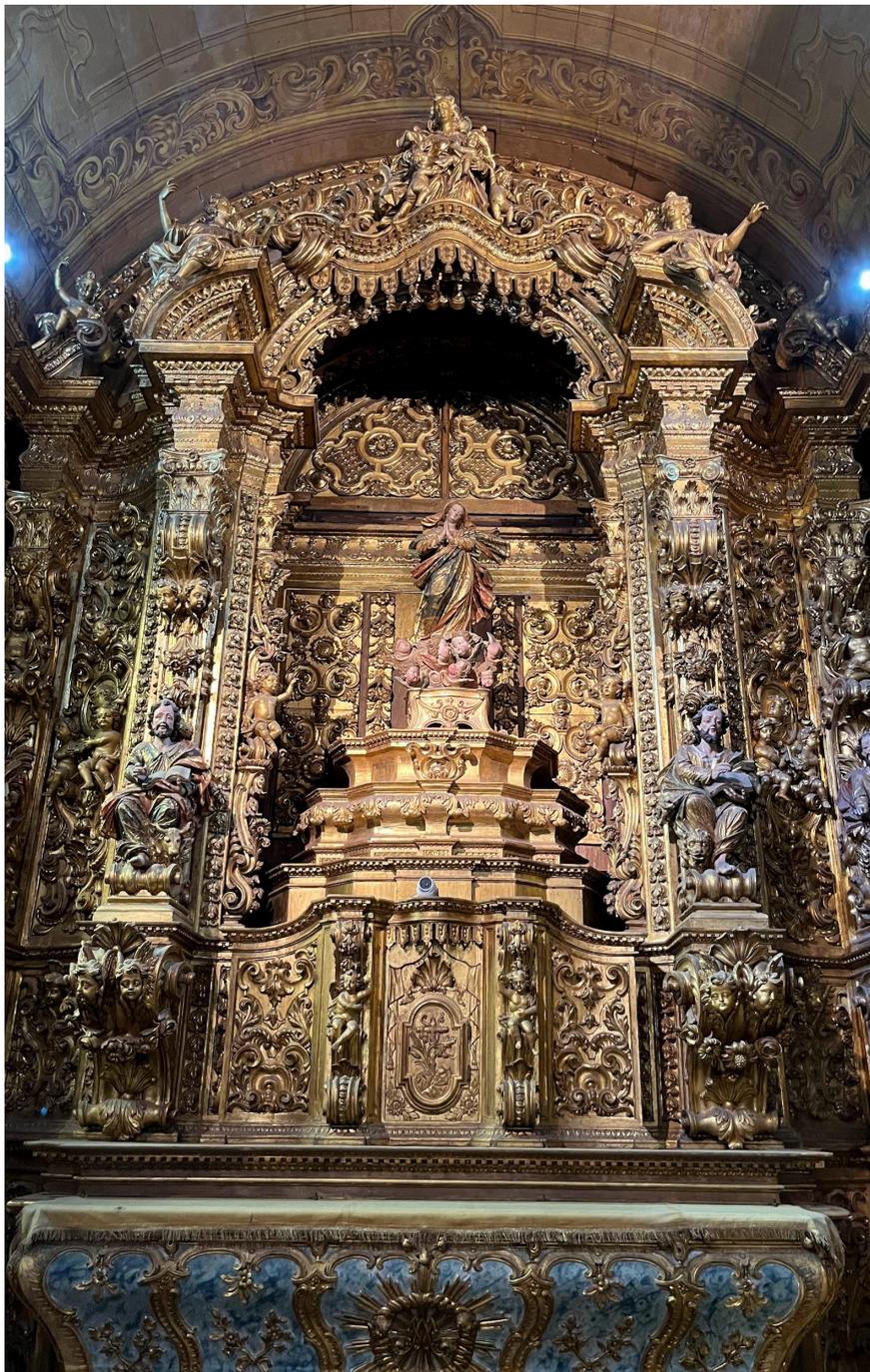
Fonte: Museu Sacro de São Francisco

Fundada no Rio de Janeiro em 1619, a Ordem Terceira de São Francisco de Assis, também chamada de São Francisco da Penitência, funcionou inicialmente na capela de Nossa Senhora da Conceição (Figura 3), na própria igreja conventual. Ainda no século XVII, foi iniciada a construção da atual igreja (Figura 4), à direita do convento, mas as obras só tomaram impulso no século seguinte, em virtude de uma série de desentendimentos com os frades da Ordem Primeira e entre os próprios irmãos terceiros. A conclusão definitiva do corpo da igreja data de 1748 (Oliveira, 2008, p. 113). A Igreja e todo o seu complexo poderiam ter sido demolidas no século XX se não fosse a intervenção do recém-criado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Seu restauro ocorreu entre 1998 e 2003, e foi apoiado pelo BNDES. Esse restauro foi concentrado no forro da Igreja, nas talhas da nave e do alta-mor e nas imaginárias da nave. As técnicas de restauro aplicadas consistiram na limpeza química, no redouramento das obras, na consolidação dos suportes e da camada pictórica, na reintegração estética das lacunas e na aplicação de verniz de proteção.

ESTUDO ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

Figura 3: Retábulo da capela Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Foto da autora (2024)

ESTUDO ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

Figura 4: Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência



Fonte: Foto da autora (2024)

O organismo arquitetônico fundamental da igreja é simples, com a sua nave de dimensões restritas e a capela-mor, ambas de espaço retangular tradicional e cobertas por abóbada de madeira, tipo de berço, com pinturas de ilusionismo arquitetônico de esquema bem conhecido. É igreja “fornada de ouro” — essa é a sua grande característica — como as de idêntico ciclo em Portugal, no início do século XVIII, mas tendo personalidade própria pela integridade e unidade de sua concepção (Barata, 1975). A magnífica decoração fora feita por artistas portugueses, atraídos à colônia pela riqueza do ouro de Minas Gerais e exportado através do Rio de Janeiro. Entre os artistas reconhecidos estão: Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito. Este, mais tarde, levaria a riqueza de suas talhas para Minas Gerais, exercendo grande influência sobre o Aleijadinho.

Além do retábulo-mor, há outros seis retábulos na nave, todos arrematados por dosséis. Os primeiros da nave, a partir da porta de entrada, são dedicados a Santo Ivo, à esquerda, e a São Vicente Ferrer, à direita; os intermediários, a São Roque e São Gonçalo do Amarante; e os últimos, próximos do arco-cruzeiro, a Santa Isabel, rainha de Portugal, e a Santa Rosa de Viterbo. Aqui, faremos a análise iconográfica do retábulo dedicado à São Roque.

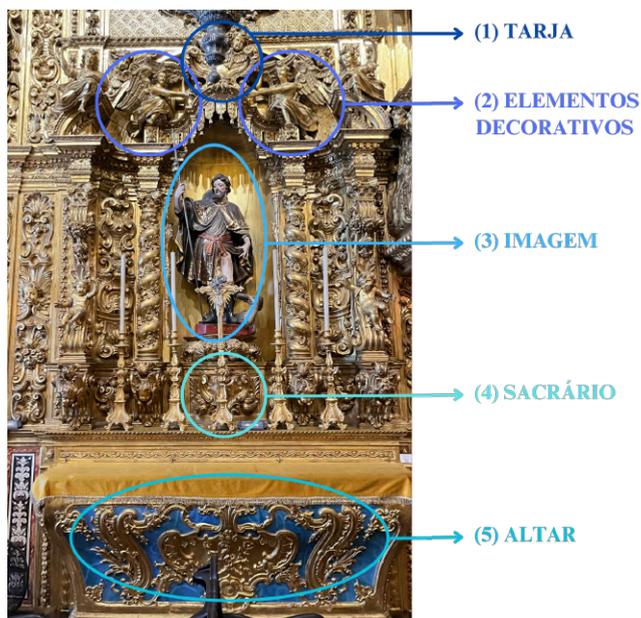
Leitura do retábulo lateral dedicado à São Roque na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

Análise iconográfica do retábulo identificado com o estilo Joanino, pertencente ao barroco tardio português, que ocorreu durante o reinado de D. João V (1706-1750). Aqui, o retábulo é caracterizado pelos contornos fechados e arredondados, bem como a extraordinária individualidade dos modelos de anjos e serafins (Fabrino, 2012), o uso das colunas salomônicas e ornamentos fitomórficos. Esse estilo chega à colônia com o português Francisco Xavier de Brito, um dos escultores responsáveis pela talha da igreja em questão.

1. **Tarja:** Coroamento com dossel terminado em franjas. Acima, uma concha com 3 querubins entalhados em madeira. Também há formas fitomórficas na ornamentação da tarja, em especial de folha de acanto. A folha de acanto é um motivo decorativo que esteve presente originalmente no capitel coríntio, representando a folha de acanto espinhoso.

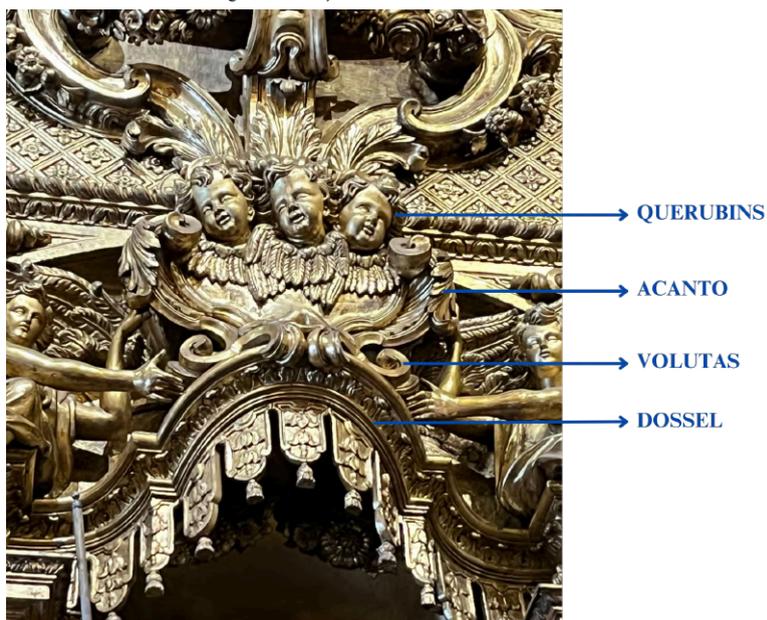
ESTUDO ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

Figura 5: Retábulo lateral dedicado à São Roque. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Foto da autora (2024)

Figura 6: Tarja



Fonte: Foto da autora (2024)

(Avila, 1996) O uso da mesma foi generalizada na ornamentação em talha do período barroco. Segundo a iconografia, os querubins simbolizam seres celestiais. Eles caracterizam-se, em sua conformidade com Deus, pela massa de conhecimento, ou seja, pela efusão de sabedoria. (Chevalier, 2001).

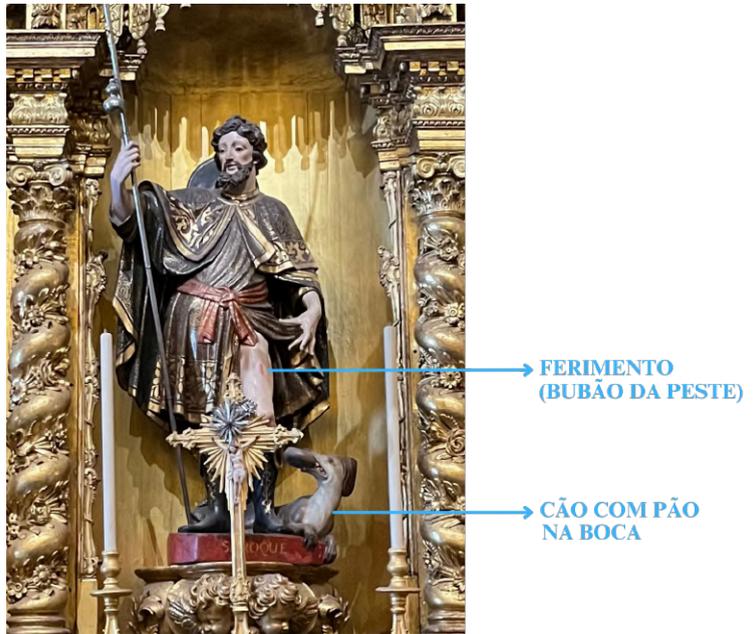
2. **Elementos Decorativos:** duas figuras antropomórficas (anjos) que apontam para a tarja. Segundo a iconografia, os anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo, ocupando para Deus funções de ministro, tais como mensageiros, guardiões, condutores de astros etc. Os anjos formam o exército de Deus: transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. “Os atributos conferidos aos anjos são considerados como símbolos de ordem espiritual” (Chevalier; Gheerbrant, 2001).
3. **Imagem:** Imagem de São Roque em excelente qualidade escultórica e de origem portuguesa, possivelmente das oficinas do Porto. São Roque de Montpellier, protetor contra a peste e padroeiro dos inválidos, dos cães, dos cirurgiões e de diversas profissões da medicina. Na

Figura 7: Elementos Decorativos



Fonte: Foto da autora (2024)

Figura 8: Imagem de São Roque Montpellier



Fonte: Foto da autora (2024)

iconografia, São Roque é representado em trajes de peregrino. A perna direita está desnuda, sendo visível uma ferida, da bubão da peste. Próximo ao seu pé direito, há um cão trazendo-lhe um pão na boca.

4. **Sacrário:** foram identificados uma concha com motivos decorativos fitomórficos, como a folha de acanto, complementando a ornamentação. Na simbologia cristã, a concha representa o batismo.

A concha, evocando as águas onde se forma, participa do simbolismo da fecundidade própria da água. Sua forma e sua profundidade lembram o órgão sexual feminino. Seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou possivelmente a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha. O que confirmaria o duplo aspecto, erótico e fecundante do símbolo (Chevalier; Gheerbrant, 1989, p. 269).

5. **Altar:** relevos em talha dourada e em formas de rocalhas, com um fundo azul. Sem representação figurativa.

ESTUDO ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

Figura 9: Sacrário



Fonte: Foto da autora (2024)

Figura 10: Altar



Fonte: Foto da autora (2024)

Bibliografia

ÁVILA, Affonso *et al.* **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BARATA, Mário. **Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro**. Agir, 1975.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FABRINO, Raphael João Halladi; CORRÊA, Maria Rosa (org.). **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

ESTUDO ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO

IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA — RIO DE JANEIRO. **Histórias, fotografias e significados das Igrejas mais bonitas do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 de julho de 2015. Disponível em: <https://sanctuaria.art/2015/07/25/igreja-da-ordem-3a-de-sao-francisco-da-penitencia-rio-de-janeiro-rj/>. Acesso em: 16 de julho de 2024.

MUSEU SACRO FRANCISCANO. **Museu Sacro Franciscano**, 2024. Disponível em: <https://saofranciscodapenitencia.org.br/>. Acesso em: 16 de julho 2024.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro; JUSTINIANO, Fátima. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2008. (p. 113–125).

ROQUE DE MONTPELLIER. *In*: Wikipedia, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roque_de_Montpellier. Acesso em: 17 julho 2024.

SCHENONE, Hector. **Iconografía del Arte Colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992 (Vol. I e II).





O Convento da Penha (ES): monumento invertido

Ricardo S. Rocha

Introdução

O Convento de Nossa Senhora da Penha constitui um dos monumentos edificados mais importantes do estado do Espírito Santo e, mesmo, do Brasil. Remontando aos séculos XVII–XVIII — datas presumidas de início (1639) e “fim” (1750) da construção das principais partes do atual conjunto — o “Convento da Penha”, como é mais conhecido em solo capixaba, situa-se na antiga capital, o município de Vila Velha, na região metropolitana de Vitória, a atual capital do estado. Sua silhueta destaca-se na paisagem em função de sua localização excepcional, no alto de um outeiro defronte à baía da de Vitória.

Em 1945, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN) realizou trabalhos de restauro no monumento, em função de seu tombamento, em 1943 — mesmo ano em que a edificação figura, discretamente, em duas fotografias em uma das páginas do famoso catálogo da exposição “Brazil Builds: architecture new and old 1652–1942” (Goodwin, 1943), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), responsável por divulgar a arquitetura brasileira no panorama internacional no pós guerra.

Provavelmente o tombamento do bem e a famosa publicação foram de suma importância para a visita do historiador da arte americano Robert Chester Smith (1912–1975), em 1946¹, Robert Smith, juntamente com outros nomes como os do francês Germain Bazin e do inglês John Bury, é um dos estudiosos estrangeiros mais conhecidos da arquitetura colonial brasileira, com trabalhos considerados importantes ainda hoje, apesar dos eventuais erros, omissões e reparos. Sua contribuição é, entre-

¹Segundo a pesquisadora Sabrina Melo (2021) Smith já havia conhecido o local em sua primeira visita em 1937, entretanto, permaneceu apenas um dia no estado.

tanto, dispersa, isto é, espalhada em vários artigos e publicações, cuja reunião em volume de maior fôlego, no que se refere, pelo menos, à arquitetura colonial do Brasil, permaneceu como projeto inacabado, como bem analisa Rafael Moreira no catálogo da exposição “Robert C. Smith: a investigação na História de Arte”, realizada em Portugal (Moreira, 2000)².

Iniciando pela descrição e análise do conjunto, tendo como guia Robert Smith (Rocha, 2014), investigador que dedicou mais tempo ao monumento, suas observações serão ponderadas por colocações de outros estudiosos, como Germain Bazin, e constatações próprias, a partir de estudos preliminares, sobre as características e originalidade do bem. Para tanto, recorreu-se a fontes bibliográficas e iconográficas, documentação em arquivos e visitas *in loco*, reunindo um conjunto de informações passível de ponderar sobre as observações do investigador americano, descortinando aspectos não mencionados e fundamentais para a correta compreensão do objeto.

A análise de Robert Smith e a opinião de outros pesquisadores

A visita de Robert Smith ao Convento é narrada por Norbertino Bahiense³, que chegou até o renomado pesquisador através de André Carloni, projetista, entre outros prédios, do Teatro Carlos Gomes em Vitória e então representante do SPHAN no Espírito Santo. Da transcrição das palavras de Chester Smith feita por Bahiense, foram selecionados alguns trechos para discussão. O que se pretende é uma confrontação crítica entre a “análise” da arquitetura do convento feita pelo americano, à luz de estudos posteriores e da pesquisa em arquivos.

Segundo Robert Smith:

²Em 2012, centenário do nascimento do pesquisador, o IPHAN reuniu alguns de seus trabalhos em Robert Smith e o Brasil — vol. 1: arquitetura e urbanismo. Brasília: IPHAN, 2012.

³Nota à parte, o escritor capixaba aparece como “colaborador” e Smith como “autor” do livro na bibliografia arrolada ao final de “Robert C. Smith: a investigação na História de Arte”.

O convento de Nossa Senhora da Penha..., além da beleza da incomparável situação, tem especial importância pelos três seguintes elementos. Primeiro, o Alpendre, que, avançado, projeta ao espaço, por assim dizer, a sobriedade das linhas retas e formas sólidas das paredes da fachada. É um exemplo raríssimo de elemento outrora comum na arquitetura colonial do nordeste do Brasil. (...) intimamente ligado com os copiares de residências coloniais e com as varandas superiores dos pátios franciscanos da mesma região, oferecendo promessa de abrigo contra chuva e sol e convite para conversa e demora, o alpendre implantava uma nota doméstica na arquitetura religiosa da época. Nesse sentido, o exemplar da Penha do Espírito Santo é bem colocado servindo de acessão não à própria igreja, mas à residência dos padres que a ladeia (Bahense, 1952, p. 113–115).

Uma primeira observação com relação ao conjunto, tratando-se de um “convento”, é a existência da igreja, de nave única encimada por cúpula e capela lateral, em plano superior e “residência” em plano inferior, ambos com entradas independentes e também interligadas internamente⁴. Solução “vertical” relativamente ímpar no que se refere aos conjuntos conventuais coloniais no Brasil. No trecho do comentário de Robert Smith transcrito acima, o que pesquisador cita como a “beleza da incomparável situação” do conjunto⁵, mas não elenca como um dos três elementos de “especial importância” é, curiosamente, o que mais chama a atenção do francês Germain Bazin: “*le couvent forme une masse de bâtiments grandioses, concentrés en haut du rocher, dans une situation qui ressemble à celle des monastères de l’Athos*”⁶ (Bazin, 1956, p. 57) —

⁴Para além dos acessos, restos das primitivas capelas e da senzala e de construções mais recentes como a Casa dos Romeiros e outras intervenções na praça de acesso. Bazin

⁵“O convento é um complexo histórico constituído por edificações erigidas em diferentes épocas, integradas num património natural (montanha de 154 metros de altura, com vasta vegetação). O Convento situa-se num rochedo, a 154 metros de altitude e a 500 metros do mar. Do seu alto, é possível avistar não só o município de Vila Velha como também Vitória e outros municípios” (Ribeiro, 2019).

⁶Curiosa a falta de referência à Église de Saint-Michel d’Aiguille.

referindo-se aos mosteiros incrustados nas encostas do monte Athos, na Grécia, Patrimônio da Humanidade. Nesse sentido, não deixa de ser digno de nota o fato de que parecia existir uma “disputa velada” entre Bazin e Smith, como sugere Rafael Moreira, no artigo supramencionado⁷.

Passando ao primeiro elemento de *especial* importância elencado pelo americano, o alpendre é algo presente em capelas e igrejas baianas como Nossa Senhora da Escada (em Salvador), Santo Antônio Velasquez (em Vera Cruz, na ilha de Itaparica — que, pelo que se tem notícia, encontra-se, lamentavelmente, em ruínas), São José do Jenipapo (em Castro Alves) — para ficar nos exemplos citados pelo próprio Robert Smith — embora não seja exclusividade da arquitetura do Nordeste do país, haja vista sua presença nos conventos franciscanos de Cabo Frio e Vitória⁸, apesar da datação imprecisa. Já a “intimidade” com os copiares das casas coloniais é tema discutido por Luiz Saia em “O alpendre nas capelas brasileiras”, no qual o paulista chega a propor a independência entre a tipologia do alpendre religioso e a do residencial (Saia, 1939). O caso em questão constitui, não obstante, uma situação especial, uma vez que o alpendre existente protege o acesso à “residência dos padres” e não à sua igreja, tratando-se, de certa forma, de uma “nota doméstica na arquitetura religiosa”. Sobre o tema, o autor norte-americano retornaria anos mais tarde⁹: *“the earliest surviving alpendre in Brazil may be the one at the front door of the Franciscan convent at Vila Velha in Espírito Santo if this is in reality the same one beneath which, according to Frei Antônio de Sta. Maria Jaboatam, the founder, Frei Pedro Palácios, was buried in 1570”* (Smith, 1953, p. 371). Chester Smith acreditava, assim, que o alpendre à frente da residência dos padres no Convento da Penha pudesse ser o mais antigo do Brasil — o que é um tanto difícil de conceber. A escritura de doação definitiva do local aos franciscanos, em 1591, diz que Palácios, irmão leigo que inicia a devoção a Nossa Senhora da Penha no local, “foi sepultado em uma ermida e capela, que a esse tempo tinha feito”, isto é, em uma

⁷Já em relação a John Bury, a relação era de cortesia intelectual.

⁸Para Smith, não obstante, o Espírito Santo fazia parte da região Nordeste. Ver “O caráter da arquitetura colonial do Nordeste” in: Robert Smith e o Brasil.

⁹Em mais de uma ocasião, ver “Jesuit Buildings in Brazil”. *The Art Bulletin*. Nova Iorque, v. 30, n. 3, p. 187-213, 1948.

das primitivas ermidas construídas por ele ainda no século XVI, que não mais existem, exceção de vestígios não datados/ comprovados — os restos mortais de Palácios foram, inclusive, posteriormente transladados para o convento franciscano em Vitória.

Em relação aos outros dois elementos, prossegue o historiador:

Raro também, entre os monumentos coloniais do litoral brasileiro, é o caprichoso perfil dos telhados e da chaminé do Convento de Nossa Senhora da Penha. Evocam... os vestígios árabes que ainda marcam os horizontes das velhas povoações andaluzas e alentejanas. No Brasil, quase não se conhece a fantasia destas linhas.

(...)

O terceiro elemento... talvez seja o mais importante. Refiro-me aos enfeites de um rococó popular que ornaram a talha do interior da igreja do convento e os estuques do portal, que, verdadeira capa de missal antigo, encerra a longa escadaria que desce do monte. Artistas de Vitória, no século XVIII, variavam o conhecido vocabulário decorativo, que veio de Portugal, separando volutas, estrelas, flores e conchas. São os mesmos motivos que os mestres da Bahia e do Rio, mais cuidadosos com as fórmulas aprovadas de Lisboa, costumavam integrar em complicadas unidades de gosto francês. Isolavam-nos os artífices capixabas, nas suas composições reduzidas e simplificadas..., para lhes dar um novo sentido, mais direto e mais expressivo do temperamento do povo, criando uma pitoresca variante de origem local.

Eludindo a questão dos telhados do convento, cuja cronologia, se possível de ser estabelecida, mereceria um estudo à parte, o tema da chaminé não é menos controvertido. Robert Smith compara seu *caprichoso* perfil à torre sineira da Capela da Ajuda (em Cachoeira, na Bahia), *miniatura mourisca*, segundo ele. Não faz qualquer menção à monumental chaminé de outro convento franciscano, o de São Cristóvão, em Sergipe, conjunto de especial relevo enquanto Patrimônio da Humanidade.

Não obstante, o historiador capixaba Mario Aristides Freire, em artigo na Revista do SPHAN, menciona que “em 1945, foi possível restaurar e reerguer a chaminé conventual, tal como se conservava até 1917” (Freire, 1945, p. 205). Com efeito, dentre o conjunto de imagens que publica, em duas delas a chaminé não aparece — assim como não aparece em nenhuma das duas fotografias publicadas no catálogo/ exposição *Brazil Builds*, já referido; em uma terceira, ela aparece rodeada por andaimes de obra e com a seguinte legenda: “Convento e Igreja de Nossa Senhora da Penha, durante as obras de restauração promovidas pelo SPHAN (agosto de 1945)”. Portanto, um ano antes da visita de Smith, o SPHAN reergueu completamente a chaminé. Na verdade, as fotos publicadas por Freire permitem deduzir que não se reergueu apenas a chaminé e sim, praticamente, todo um volume, com a reconstituição até mesmo de uma abertura, alinhada às duas inferiores existentes na fachada norte do convento.

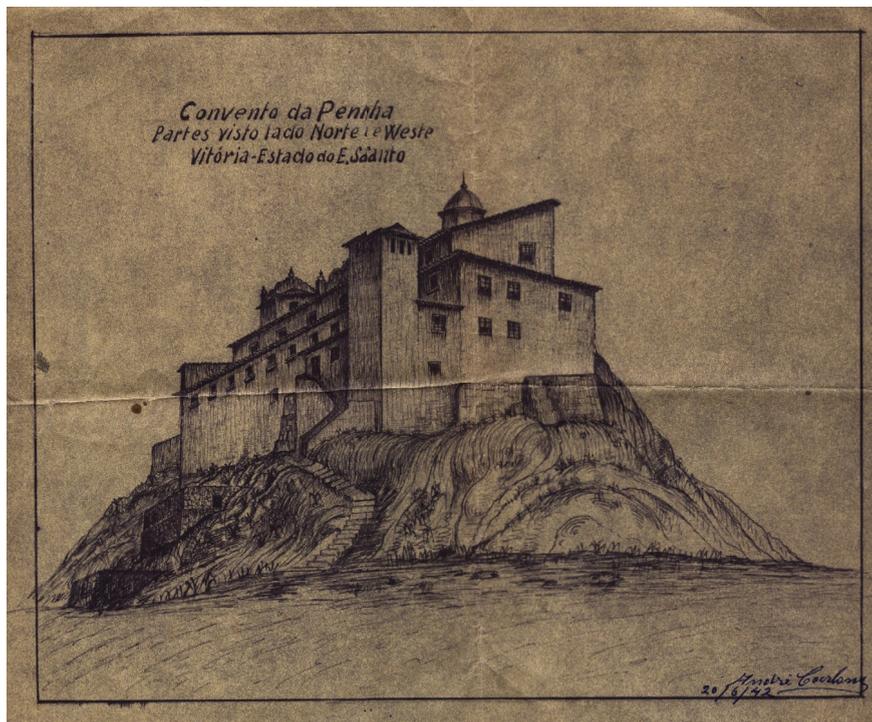
Frei Basílio Röwer, ao visitar o edifício em 1940, relata que “saindo... do refeitório, deparam-se os restos da cozinha” (Röwer, 1958) sendo esse, possivelmente, o volume reconstruído¹⁰. O arquivo público do estado do Espírito Santo possui um negativo datado de março de 1945, onde a cozinha ainda aparece ainda em ruínas. Apesar da possibilidade de que a reconstrução, eventualmente, tenha sido feita baseada em estudo iconográfico (quicá utilizando o quadro de Benedito Calixto sobre o convento, pintado no ano da morte do artista, em 1927¹¹), o que o estudioso americano viu foi uma reconstrução do século XX, não elementos originais coloniais. Resta saber por que a referência de Freire ao ano de 1917, uma confusão com a data da pintura de Calixto? Bem como descobrir o motivo da existência de um desenho de André Carloni, apontado como o responsável pelas obras de restauro, com cozinha e chaminé, datado de

¹⁰De fato, a historiadora Maria Stella Novaes fala em “restauração” da cozinha — caixas não catalogas do arquivo Maria Stella Novaes no Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

¹¹Há também uma pintura de Vitor Meirelles, mas ela é pouco clara em termos de detalhes. Uma das imagens mais antigas da edificação (c. 1860), uma gravura publicada no livro de Johann J. Von Tschudi “Viagem à Província do Espírito Santo”, também mostra o perfil norte recortado com a presença de uma chaminé(?).

O CONVENTO DA PENHA (ES)

Figura 1: o Convento da Penha por André Carloni (1942)



Fonte: Acervo do IPHAN-ES

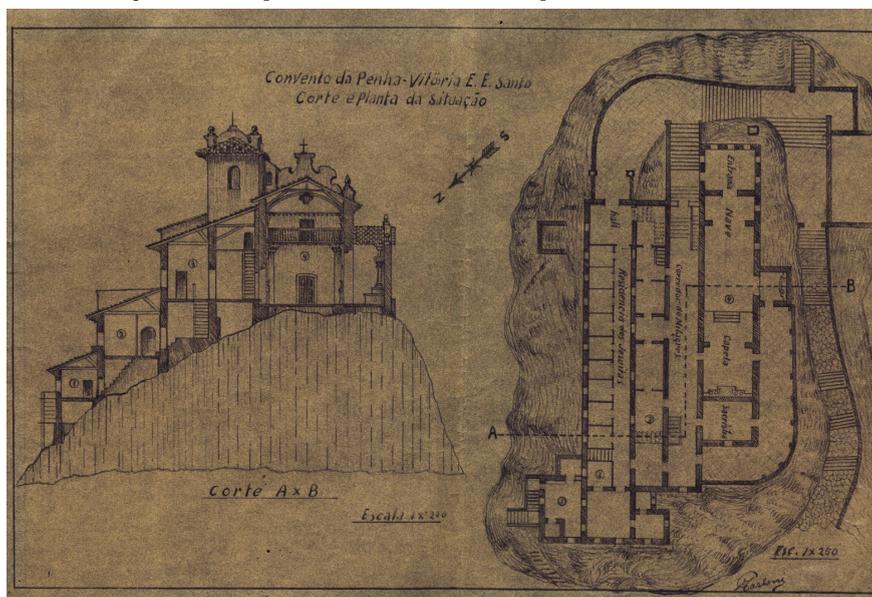
junho de 1942, ou seja, um ano antes do tombamento do monumento (Figura 1).

De qualquer forma, Smith parece não se dar conta que, ao destacar o “caprichoso perfil dos telhados e da chaminé”, tal como aparece na Figura 1, sem discutir a frente da igreja, está colocando em evidência os fundos do convento, em um ato falho de “visão metropolitana” que discutiremos mais adiante.

Em relação ao elemento “mais importante”, segundo o historiador da arte colonial brasileira, Basílio Daemon, em 1867 dois raios atingiram o convento, causando estragos significativos no zimbório da cúpula da capela-mor e nas talhas do seu interior (Daemon, 1879). Cerca de sete anos depois, de acordo com Frei Basílio Röwer (1984), o artista português José Fernandes Pereira começou a trabalhar na decoração do interior da igreja, permanecendo pelo menos até 1878. No que se refere à obra de talha, não se trata, desse modo, nem de artista de Vitória tampouco do século XVIII.

O CONVENTO DA PENHA (ES)

Figura 2: corte e planta do Convento da Penha por André Carloni (1942)



Fonte: Acervo do IPHAN-ES

Finalmente, arremata o analista,

o Convento da Penha, dominando o seu penedo, como uma galeota as ondas do mar, não é só uma preciosa relíquia de alguns característicos pouco comuns no que resta da arquitetura antiga brasileira. Tem também o cunho de sua própria personalidade. A expressão desta personalidade, uma vez reconhecida e admitida, justificará a inclusão da Penha, e de outros monumentos vizinhos, dentro de uma escola de arquitetura regional. Falar-se-á, então, de um estilo do Espírito Santo, como já se pode falar das escolas coloniais da Bahia, de Pernambuco e de Minas Gerais.

Embora possa ser entendido como cortesia do estudioso para com a ansiedade curiosa de Bahiense e Carloni, certamente ávidos por sua chancela ao monumento, o desfecho da análise de Smith, apesar do tirocínio equivocado no que diz respeito à talha da igreja, poderia merecer um estudo mais sistemático em relação ao estuque — desafio lançado há quase setenta anos e que ainda não foi respondido. Os “enfeites de um rococó

popular que ornaram a talha do interior da igreja do convento e os estuques do portal”, com “volutas, estrelas, flores e conchas” em “composições reduzidas e simplificadas” realizadas pelos artífices capixabas aparecem também no frontispício original da Igreja. A “visão metropolitana” (ver a seguir) do “monumento invertido” impede Smith de ser mais preciso e assertivo na sua contatação do caráter direto e expressivo da “pitoresca variante de origem local”.

Monumento invertido

Lembrando as recentes iniciativas de encaminhar o processo de reconhecimento do bem como patrimônio da humanidade pela UNESCO, e em tempos em que as discussões sobre escolas estilísticas se arrastam indefinidamente, entre as tentativas de definição da originalidade regional e a constatação inevitável dos intercâmbios culturais, outro aspecto do conjunto, ignorado por Robert Smith, parece despertar o interesse de uma análise crítica. Trata-se de sua condição como “monumento invertido”: difícil deixar de abordar a questão de que a imagem consagrada do monumento (Figura 1), que remete à questão anterior da “beleza da incomparável situação”, bem como aos temas dos telhados/chaminé, trata-se na verdade dos fundos do conjunto, como visto, volume que corresponde em grande parte à cozinha reconstruída no século passado.

No caso de outra chaminé bastante conhecida, citada mais acima, a do Convento de São Francisco, em São Cristóvão, SE, integrante de belo conjunto colonial tombado como Patrimônio da Humanidade, ninguém imaginaria utilizar como imagem representativa do convento, uma vista (posterior) mostrando sua monumental chaminé (Figura 3).

Esta curiosa consagração “iconográfica” popular, em uma miríade de representações culturais espalhadas pelo Espírito Santo e no imaginário local, e erudita, como mostrado no caso de Robert Smith, dos fundos do Convento da Penha ocorre por um somatório de razões relacionadas à própria condição do bem e intervenções posteriores: 1) o acesso principal, alçando em espiral o terreno do pequeno morro, conduz à praça de chegada, um largo que funciona também como mirante, onde de um lado temos a imagem da Figura 1 e de outro a espetacular vista da Baía de Vitória; 2) O plano do Novo Arrabalde para a expansão da capital capixaba,

O CONVENTO DA PENHA (ES)

Figura 3: chaminé do Convento de São Francisco, São Cristóvão, SE



Fonte: Acervo do autor

no final do século XIX, de autoria do conhecido engenheiro sanitarista Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, dispõe a “Reta da Penha”, uma das principais avenidas da cidade, tendo como fecho de perspectiva justamente o monumento tal como visto da capital, portanto, os fundos, Figura 1. A imagem “metropolitana” acaba, assim, prevalecendo sobre a história, uma vez que o conjunto se voltava para Vila Velha, a antiga capital da província.

Se a visual desde a (nova) capital é a que prevalece, desde Vila Velha, outros fatores interferem: 3) a terrível intervenção (de autoria desconhecida e datada provavelmente do último quartel do século XIX) que adicionou um volume canhestro (Figura 4) à fachada original da igreja, cujo ensaio de reconstituição apresentamos na Figura 5; 4) o acesso final, continuando em espiral sobre a rocha, cada vez mais estreito, não permite ao observador perspectiva suficiente para visualizar/fixar a imagem da igreja, ainda mais diante da citada intervenção, que altera a entrada original alinhada à nave, estabelecendo em seu lugar um acesso lateral. Em suma: a imagem consagrada estabelece um monumento (de leitura/entendimento) “invertido”¹².

Diga-se de passagem, a chegada final do percurso em espiral (Figura 4), em *contre-plongée* absolutamente cinematográfico, de tom quase “barroco” em conjunto onde externamente reina certa contenção, em contraste com a riqueza e refinamento da decoração interior, deveria causar originalmente uma das mais belas visuais de uma igreja colonial brasileira, acrescentando nota única na percepção do corpo avançado da igreja: todo o percurso espiralado conduzindo ao sentido de verticalidade e ascensão visual/espiritual ao céu.

Considerações finais

Como quer Ribeiro (2019) “na valorização de tradições e manifestações culturais, é interessante questionar se valorizamos e conhecemos as potencialidades turísticas do Convento Franciscano de Nossa Senhora

¹²Como se pode aferir pela quase totalidade da iconografia “turística”, lembranças etc, associadas ao monumento. Não obstante, uma instituição de ensino superior sediada em Vila Velha, a Universidade de Vila Velha, adequadamente utiliza como emblema a frente do conjunto.

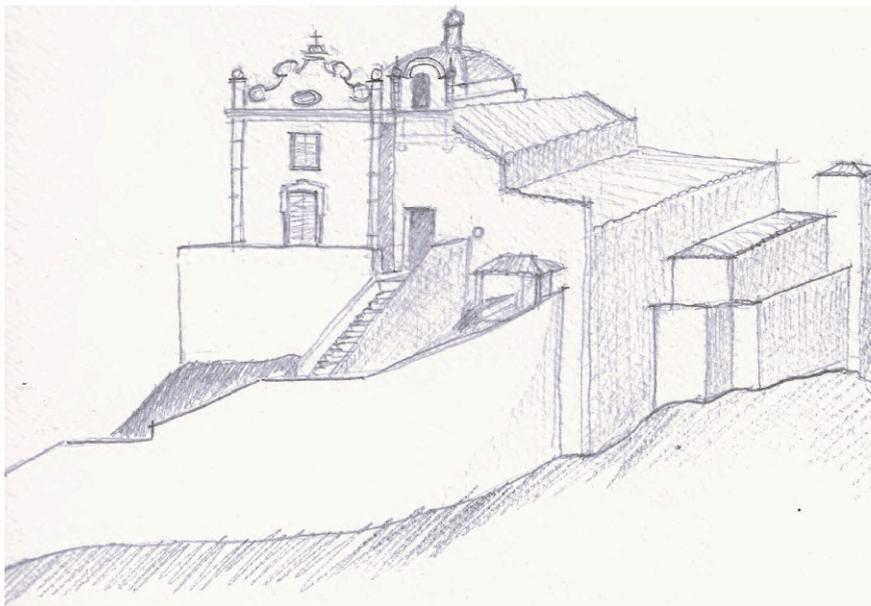
O CONVENTO DA PENHA (ES)

Figura 4: canhestro volume adicionado à fachada da igreja



Fonte: Acervo do autor

Figura 5: reconstituição “artística” da fachada original da Igreja



Fonte: Desenho do autor

da Penha, um dos conjuntos monumentais edificados mais importantes do Espírito Santo”. Do alto de seus mais de quatro séculos de história, sete décadas após a visita de Robert Smith, é de se admirar que o conhecimento sobre monumento tão significativo, do ponto de vista das intervenções e “restaurações” nele realizadas, permaneça um “mistério”. O autor desconhece outras tentativas de reconstituição da fachada original da igreja, que registra não somente a presença da ornamentação rococó “popular” destacada por Robert Smith como “pitoresca variante de origem local”, com suas composições simplificadas compostas por “volutas, estrelas, flores e conchas”; mas, mais do que isso, o lamentável volume adicionado no final do século XIX, ao acentuar uma leitura, quase abstrata, de massas, muros brancos e volumes, acaba por dificultar a compreensão de outra característica marcante da fachada/ frontispício original, a saber seu caráter saliente em relação ao plano da falsa torre sineira, aliás inteligentemente disposta sobre a residência, independente, assim, do corpo da igreja.

Nota erudita de relevo, posto que atribuída normalmente ao barroco/ rococó mineiro associado ao nosso artista colonial mais conhecido, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, tendo como primeira expressão uma igreja concebida por seu pai, Manoel Francisco Lisboa, em Ouro Preto — a Igreja de Santa Efigênia, de meados do século XVIII. A visualização de massas, muros brancos e volumes dos fundos do conjunto, em função da canhestra adição de corpo estranho à fachada original, prevalece, impedindo a leitura dos elementos tradicionais — figurativos, simbólicos — do monumento religioso: frontispício, frontão, volutas, ornamentação, cruz. A delicadeza sede ao barbarismo, a vista metropolitana sobre a compreensão histórica, em camadas sucessivas obstruindo a fruição completa de um bem que, do ponto de vista aqui apresentado de suas características originais singulares, teria plenas condições de ser alçado à categoria de Patrimônio da Humanidade¹³.

¹³De acordo com J. Cadima Ribeiro (2019) em 2014, três entidades do Estado do Espírito Santo — a Academia Espírito-Santense de Letras (AEL), o Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo (IHGES) e a Academia Feminina Espírito-Santense de Letras — iniciaram uma campanha para que o Convento da Penha fosse reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO.

Diante da “beleza da incomparável situação”, apesar de tudo, com belíssimas vistas para ambos os lados da Baía de Vitória, da antiga capital Vila Velha à Vila da Vitória, ainda que tragicamente “revestida, invertida e incompreendida”, a obra do Convento (re)surge como esfinge enigmática desafiando a elucidação de seu caráter erudito e popular, da imagem equivocadamente consagrada à delicadeza e complexidade originais.

Fontes primárias

Arquivo Maria Stella Novaes. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo. Vitória, ES.

Bibliografia

BAHIENSE, Norbertino. **O Convento da Penha: um templo histórico, tradicional, famoso — 1534 a 1951**. Vitória. 1952.

BAZIN, Germain. **L'Architecture religieuse baroque au Brésil**. Tome II. Paris: Plon, 1956.

DAEMON, Basílio. **Província do Espírito Santo**. Vitória: Typographia Espírito Santense, 1879

FREIRE, Mario. “O Convento da Penha”. **Revista do SPHAN**, n. 9, p. 205. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942**. Nova Iorque: MoMA, 1943.

MELO, Sabrina. “Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografia nas viagens de 1936 e 1947”. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 29, p. 1–35, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021V29E2>. Acesso em: 9 dez. 2024.

MOREIRA, Rafael. “Um projeto frustrado: a Arquitetura Colonial Brasileira”. *In*: **Robert C. Smith: a investigação na História de Arte**. Lisboa: FCG, 2000.

REIS FILHO, Nestor. **Robert Smith e o Brasil**: vol. I, arquitetura e urbanismo. Brasília: IPHAN, 2012.

RIBEIRO, J. “Convento da Penha – Caminhos para os Requisitos de Reconhecimento da UNESCO para se tornar Patrimônio da Humanidade”. **Planeamento Territorial**. 2019, Disponível em: <https://planeamentoterritorial.blogspot.com/2019/03/convento-da-penha-caminhos-para-os.html>. Acesso em: 9 dez. 2024.

O CONVENTO DA PENHA (ES)

ROCHA, Ricardo. “As linhas gerais da arquitetura e a ornamentação do convento de n. S. Da penha (es) por Robert C. Smith: uma análise comentada”. In: **Anais IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**, Belo Horizonte: UFMG, 2014.

RÖWER, Basílio. **Convento de N. S. da Penha do Espírito Santo**. Vila Velha, 1958.

SAIA, Luiz. “O alpendre nas capelas brasileiras”. **Revista do SPHAN**, n. 3. Rio de Janeiro: SPHAN, 1939.

SMITH, Robert. “The arts in Brazil: baroque architecture”. In: Livermore, H. V. (ed.). **Portugal and Brazil: an introduction**. Oxford: Clarendon Press, 1953.



O catolicismo barroco e a hipertrofia dos poderes locais: a capela de Santa Rita dos Presos — Vila Rica, século XVIII

Gyovana de Almeida Félix Machado

Introdução

Ora mencionada enquanto capela de Santa Rita, ora como Santa Rita dos presos, a capela, erguida e administrada pela Câmara de Vila Rica, significou um espaço de exceção no cotidiano vila riquenho e, a partir dessa identificação, buscaremos explorar parte do que foi desenvolvido em uma dissertação de mestrado em que abordamos os capelães da capela de Santa Rita dos presos e os seus respectivos perfis (Machado, 2024). Anualmente, os onze capelães localizados por nós ao longo do século XVIII eram provisionados pela Câmara ao cumprimento da capelania sem a atestação de um pároco local — dedicadamente, àquele ligado a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, a qual a capela era filial — o que nos instigou a perceber o espaço da capela mineira setecentista e o cotidiano de um catolicismo barroco intrínseco a organização administrativa, mormente, dos signos por ela representados no auxílio à própria governabilidade.

A capela simbolizou um espaço de atuação redimensionado pelos capelães que ali assumiram, numa perspectiva conjuntural de forças, fosse dos elementos na capela — a Santa Rita e o aparato pedagógico da vida devocional à Santa —, aos sacramentos realizados pelos capelães, sendo esse último um intervalo suscetível à subjetividade dos mesmos, em que dispunham de uma brecha de autonomia. Com isso, faz-se necessário debruçarmo-nos sobre a capela inserida em um circuito local, histórico e difuso no território: capelas mineiras e o catolicismo barroco. As discussões relativas ao espaço de uma capela perpassam espaços de assimilação anteriores, sobretudo, por dizer respeito, em uma primeira instância, ao próprio registro, orientação e caracterização devocional exercida pelo colono; no nosso caso, os colonos mineiros. Assim, torna-se incontornável falar sobre o catolicismo barroco no processo de ereção da capela, bem como nas manutenções realizadas a ela, uma vez que são o *modus* visível do que buscamos identificar.

O registro mais antigo da capela de Santa Rita dos Presos é datado de 1725, em que o Padre Manuel Fernandes Seya recebeu uma provisão para celebrar o sacrifício da missa aos enfermos e encarcerados. O documento faz parte de uma seleção feita por Francisco Antônio Lopes em ‘Os palácios de Vila Rica’ (1955) e, por registrar notação antiga do arquivo referente a Câmara de Ouro Preto, não conseguimos identificar tal documento *on-line*. Entretanto, as informações dispostas pelo autor nos ajuda a identificar alguns parâmetros quanto a “decência da capela”; a rigor, nesse mesmo documento foi referenciado a qualidade inferior da capela por não ter o seu espaço digno de tal consideração, não havendo, portanto, “capela ereta para tão católica administração” querendo ser “capelão dela, não somente para administração do dito sacrifício, mas também para a decência da dita Capela, e confissões, e sacramentos que necessários forem aos ditos presos” (Lopes, 1955, p. 135). Possivelmente, a decência trata-se dos atributos postulados pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707) em que a edificação de capelas deveria ser de pedra e cal seguida de determinada ornamentação, a fim de não escandalizar pela pouca decência¹.

Lopes não cita documentação posterior a de 1725 e antes de 1742. Algo similar aconteceu em nossa investigação, a tirar por autos de inventário de presos encontrados somente em 1731, 1732, 1733 e 1736; ainda, documentos de natureza camarária quanto a visitação das obras concluídas. De toda maneira, foi em 1742 que foi solicitado ao Bispo Dom João da Cruz (Bispo do Rio de Janeiro de 1740–1745) a licença para iniciar as obras na capela e, no mesmo ano, houve provisão para que a mesma se iniciasse (Lopes, 1955, p. 136). Aqui, vale destacar que a solicitação ao Bispo do Rio de Janeiro não configura a capela como, meramente, filial, mas como um espaço subordinado a um bispado, em outros termos, sob a jurisdição do mesmo, afinal, o Bispado de Mariana seria criado apenas em 1745. Dessa maneira, pela estrutura eclesiástica da Igreja na América Portuguesa, seriam necessárias Igrejas, Paróquias e Capelas sob jurisdição de um Bispo, uma das mais altas titulações dentro da hierarquia da Igreja Católica. É

¹Sebastião Monteiro da Vide. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, livro IV, título XIX, § 692.

exatamente na documentação de 1742 que encontramos uma importante informação quanto a afinidade da capela de Santa Rita dos Presos, o que complexifica o quadro em que a mesma se inseria. Segundo o documento datado de 25 de janeiro de 1742, José Correia Maia, procurador do Senado da Câmara, diz que:

(...) sendo obrigado pela razão de sua ocupação reedificar e reformar a capela de S. Rita fronteira à cadeia da mesma v.a de que é protetor e administrador o mesmo senado, atendendo-se aos vistos motivos de necessidade que concorrem para a dita obra que constam da **certidão inclusa do R.do Pároco da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto de que é sufragânea a dita capela**² necessita o suplicante em nome do senado de faculdade de v. Ex.a R.ma para fazer o acrescentamento que parecer útil e consertos necessários para conservação da dita capela que cede com notória utilidade dos presos para ouvirem Missa e outras muitas pessoas que dela se aproveitam em cujos termos.³

Ainda, em 4 de janeiro de 1742, no mesmo documento, o vigário da Igreja de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, Pedro Leão de Sá, certifica

(...) que **a capela da S. Rita filial desta matriz**⁴ dita no alto da casa da Câmara desta Vila é muito necessária para nela se dizer missa aos presos da cadeia e para continuar no dito exercício [*documento mutilado*] de ser acrescentada para diante em razão dos muitos ventos que impedem o sacerdote o dizer missa em muitas ocasiões e se o diz, é com muito trabalho; e por hora se acha a obra parada.⁵

²Grifo nosso.

³Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 14, documento 04.

⁴Grifo nosso.

⁵Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 14, documento 04.

Essa mobilização do Senado junto ao vigário colado Pedro Leão de Sá deu-se em torno de um requerimento para que o então Bispo do Rio de Janeiro, Dom João da Cruz, permitisse as obras de reforma e reconstrução da capela de Santa Rita, na fronteira da cadeia. E, nesse ínterim, podemos afirmar que a capela tinha o Senado enquanto seu protetor e administrador, bem como era filial da Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. E essa relação não nos pareceu ser excludente ao longo dos anos investigados. Os documentos apontam para uma interpenetração entre esferas para que elas agissem numa espécie de manutenção uma da outra, a medida em que delimita muito bem o espaço de cada uma. Em outras palavras, o Senado aos vereadores, juízes, procuradores e demais atores, a capela aos eclesiásticos e, sobretudo, à instituição da Igreja Católica. Ainda que isso não signifique espaços afastados, na verdade, apostamos no contrário, o que explicaria a junção do Procurador junto ao vigário colado para envio de requerimento ao Bispo.

Enquanto um contraste para a condição da capela frente ao Senado, precisamos salientar que ela não era somente um apêndice dos auxílios que o Senado destinava a Irmandades e demais associações religiosas para engendrar festas, por exemplo. E, nesse ponto, discordamos a medida que complexificamos, um pouco mais, a percepção de Fabiano Gomes da Silva sobre a capela, ao se referir a mesma no seguinte contexto:

Em Vila Rica, ocasionalmente, as associações religiosas e seus templos também recebiam auxílio das autoridades locais. A capela de Santa Rita dos presos apareceu com certa frequência no registro de despesa da Câmara de Vila Rica” (Silva, 2007, p. 34, 35).

A capela era parte do espaço da Casa de Câmara e Cadeia (Machado, 2024, p. 67, 68), portanto, mesmo quando sob um determinado arrematante, ela ainda era responsabilidade da Câmara. Prova disso foram as provisões anuais dadas aos capelães para assumirem tal capelania.

E, sob esse contexto, em 6 de junho de 1741 Matheus Grécia arrematou o contrato para as obras da capela, a fim de aumentá-la, afinal, a documentação se refere, por exemplo, as “condições em que se há de fazer

o acréscimo da capela de Santa Rita” ou “acréscimo da porta principal da capela de Santa Rita”. Assim, consta:

Há de ser a parede de pedra pela frente e da parte da sacristia e a de ter a da parede três palmos de grosso desta em pedra e barro e rebocada de cal e areia com a altura (*documento rasurado*) e a porta ficará na melhor posição que puder ser com xxx de xxx preta e a parede da repartição da sacristia (*borrado*) de pau a pique e será assoalhada com bom taboado (?) (*borrado*) de forro lizo com suas cimalthas por fora e por dentro e telhado em bocado de cal e areia e terá para a parte da frente dez palmos com a grossura da parede⁶.

De semelhante modo o documento se refere ao acréscimo da porta, o que não iremos explorar devido ao desgaste e pouca visualização da fonte primária, todavia pauta-se sempre a segurança e reforço da edificação. Sobre a pintura da obra realizada, essa foi arrematada por Francisco Xavier, mas, provavelmente, realizada por Antônio Caldas, preto forro. Em 28 de novembro de 1742 — constando no livro de prestação de arrematações do Senado somente em 12 de dezembro de 1742 — foram postas as condições para a obra de pintura, entre elas,

Primeiramente o será a porta principal por dentro e por fora com duas mãos de óleo e na última baias de oliveira, e a ferragem da dita porta será de enxerto (?) e os portais de dentro e de fora serão também com duas mãos de óleo fingindo pedra branca e o vão da porta de madeira por cima da mesma forte, e cimaltha todo por ____ será tudo também a duas mãos a óleo, fingindo a mesma pedra branca. O forro que se acha lizo por dentro e se cimaltha e molduras, será também com duas mãos a óleo pintando tudo com decente a mais pintura que se acha feita e de compra ____ e ____ arrematante demolir no telhado para a pintura da cimaltha (...).⁷

⁶Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 13, documento 07.

⁷Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 14, documento 32.

Não somente as obras referentes à estrutura foram solicitadas, existiram também aquelas que relativas aos ornamentos, inclusive, solicitadas pelo capelão Manoel Tavares Paixão e Amaral, capelão nela desde 1741. Consta, dessa maneira,

Que se ponha no altar uma imagem de S. Rita de três palmos
 Que façam mais toalhas para o altar porque sempre deve estar
 com duas uma por baixo da outra
 Que as duas vestimentas ou casulas que há de quatro cores se
 dividam em quatro cada uma sobre si
 Que se façam palas de linho brancas e recusou as de cores
 Que se faça uma bolsa de corporais de cor vermelha por não estar
 [documento mutilado] a que existe
 Que se façam uns corporais por não estarem capazes outros que
 o dito rasgou
 Que façam uma dúzia de sanguinhos de largura de um palmo e
 pulgada em quadra
 E sobretudo que se tapem as duas portas que das casas vizinhas
 se acham abertas para a dita capela com cominação de que não
 satisfazendo ficar a dita capela interdita.⁸

E, nesse ínterim, constam mais alguns recebimentos de oitavas de ouro da Câmara para a ornamentação da capela⁹. Observamos que, em ambos os casos de arrematações, houve a necessidade pública de que

⁸ Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 14, documento 28.

⁹ “Recebi do Sr João digo Domingos João Fr.a tesoureiro da câmara desta V.a treze vinténs de ouro procedidos quatro côvados de tafetá roxo compra Capela Santa Rita farão ordem em toda verdade passei por mim assinado 29 dezembro de 1742. Fran.co Elliz dos Santos (*assinatura*) / Recebi do Sr Domingos João Fr.a tesoureiro da câmara desta V.a uma oitava e doze vinténs de ouro precedidos de quatro côvados e 2 terças de tafetá para a capela de Santa Rita e recebi mais na mesma forma acima doze vinténs de ouro digo treze vinténs precedidos de pregos para a mesma capela. V.a Rica 28 dezembro de 1742 Manoel Candido (*assinatura*) / Recebi de Domingos João Fr.a Tesoureiro do Senado da Câmara uma oitava e quarto procedidas de quatro v.os de renda para uma toalha para o altar de S.ta Rita da capela fronteira a cadeia e por receber a dita quantia passei este por mim feito e assinado V.a Rica 29 de dezembro de 1742 *Assinatura*.” Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 14, doc. 28.

esses indivíduos jurassem aos santos evangelhos o cumprimento das respectivas obras, demonstrando uma interpenetração entre esferas que impulsionavam a outra para sua manutenção. Ou seja, um contrato de obra pública sob juramento dos evangelhos para o cumprimento dos prazos e de sua realização reflete o substrato moral da sociedade mineira colonial e, de uma maneira mais ampla, um dos fundamentos de uma sociedade de Antigo Regime¹⁰: a centralidade da religião católica como produtora de sentido, embaixadora da cultura e régua para os costumes.

Em 1764, o Padre Luís Antônio Machado (capelão da capela naquele momento) solicitou nova ornamentação da capela de Santa Rita dos presos e, aqui, cabe um parêntese: se a última ornamentação ocorreu, segundo o arquivo e os documentos que tivemos acesso, em 1741 (23 anos de diferença) seria de se esperar que tal ornamentação precisasse ser substituída e, sobre isso, argumenta o capelão

que na visita passada deixou o R.do visitador ordem para que de Sup.e falasse a V. M.s sobre a indecência com que se achava paramentada a dita capela para nela se celebrar o Altíssimo Sacramento da Missa, e por essa razão expõe a V. M.s que carece de frontal branco e casula vermelho da mesma sorte e de uma alva e corporais e também se precisa conserto a alva que existe por ter a renda todo [documento mutilado] e também se precisa consertar os telhados por chover na Sacristia por estarem os caibros aluídos¹¹

E, em 28 de julho de 1764, o Senado da Câmara, na figura do Procurador Manoel José Veloso, comprou de ornamento

¹⁰Segundo Fragoso e Krause (2013), “Antigo Regime” é, para historiadores, uma maneira de se referir a Época Moderna, caracterizada pelo governo monárquico, por traços estamentais na sociedade, pela existência de corporações e instituições dotadas de privilégios e jurisdições próprios, e pela interpenetração entre política e religião (geralmente católica). Marcado pelo localismo, assumia feições peculiares pelos usos e costumes locais.

¹¹Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 37, documento 51.

6.es/6. a Casula de Damasco branco bom -----	a $\frac{3}{4}$ --- //	II-2
7.s/6. a Casula de Damasco Carm.o -----	a $\frac{1}{2}$ -- //	IO $\frac{3}{4}$
$\frac{3}{8}$.as de retrós cor de ouro -----	a 2 ----- //	6
1 meada de linhas de g.es -----	----- //	3
2 folhas de papel -----	----- //	$\frac{1}{4}$ 4
2 varas de galão amarelo largo -----	----- //	$\frac{1}{2}$
2.es/3. a Cortinas de Tafeté carmesim -----	$\frac{1}{2}$ ----- //	6
32/3 a Casula do dito mais -----	$\frac{1}{2}$ --- //	I $\frac{3}{4}$ 4
23.es/ 3 Varas de galão estr.o -----	4 --- //	2 $\frac{3}{4}$ 5
2 Varas de galão amarelo largo mais $\frac{1}{4}$ -----	----- //	$\frac{1}{2}$
1 Meada de linhas de g.es mais -----	----- //	3
7 Varas de pano de linho forro para alva a $\frac{1}{2}$ -----	----- //	3 $\frac{1}{2}$
1 Meada de linhas de pano de linho -----	----- //	3
1 d.a de bertanha -----	----- //	3
4 varas de renda larga -----	a $\frac{1}{4}$ ----- //	1
2 varas dita mais estr.o -----	a 6 --- //	$\frac{1}{4}$ 4
1 $\frac{1}{2}$ /8.a de retrós cor de ouro -----	----- //	3
8 C.a de bocaxim pelo frontal e Cazula a $\frac{1}{4}$ -----	----- //	3
Feitios a R.os Frt.a Seminis da casula frontal Novo		
XXX um velho e tudo o mais pertinente à casula -----	// 6/- $\frac{1}{2}$	
Feitio da alva e costureira do d.o mando a fazer -----	// $\frac{1}{2}$	
Feitio do cordão ao cerqueiro -----	// $\frac{1}{2}$	
C.o de tafeta mais pelos véus dos caliz a $\frac{1}{2}$ -----	// 1	

Foram substituídas, portanto, as casulas¹², rendas, linho e inseridos novos ornamentos. A busca por compreender o interior da capela surge com o objetivo de entendermos se a mesma se comparava as demais capelas setecentistas mineiras, afinal, a capela de Santa Rita dos presos foi erguida para assistir a presos, indivíduos em estado de punição naquela sociedade, por isso, questionamo-nos se a capela portaria determinada suntuosidade de parte das capelas mineiras, sobretudo, aquelas particulares — em que aquele que a edificou ganharia notabilidade, além de

¹²veste litúrgica utilizada pelo sacerdote.

oportunidades econômicas — ou se ela se manteria dentro dos critérios mínimos de “decência” para a realização do culto divino.

Algumas outras documentações foram encontradas acerca das intervenções e/ou manutenções, realizadas em alguma escala, na referida capela, tal como despachos e ordens de pagamentos a determinados serviços. Cruzando com esse tipo de documentação, podemos constatar concertos realizados no ano de 1763 por Manoel Rodrigues Graça¹³, datando sua ordem de pagamento em novembro do mesmo ano. Ainda, uma outra ordem para pagamento a um serviço solicitado com materiais específicos, como foi o caso do carapina Manuel José Balasco¹⁴ em 1757. Soma-se isso um requerimento de cobrança em nome de Francisco Xavier de Meireles¹⁵ quanto à pintura do retábulo da capela de Santa Rita datando outubro de 1757. Acreditamos que a construção do retábulo foi feita pelo carapinha Manuel José Balasco e a sua pintura por Francisco Xavier de Meireles, já que a natureza dos serviços bem como a proximidade temporal indica um mesmo objeto dentro da capela.

Quanto aos serviços não especificados, encontramos ainda o requerimento¹⁶ de 3 indivíduos, um deles referido, na documentação, como escravo; foram eles: Amaro de Souza, Antônio Gonçalves Parreira e, o dito escravo, Manuel. O requerimento trata, amplamente, da cobrança de pagamento pelo concerto da torre do sino e da capela de Santa Rita, o que entendemos estar na categoria dos serviços gerais realizados, trazendo à conta, também, a quantidade de indivíduos mobilizados para a empreitada ocorrida em 1780. Há, ainda, uma lista de despesas com a capela ainda em 1739, mas, infelizmente, não foi localizada no registro disponibilizado pelo arquivo correspondente.

A presença da capela na lista de despesas da Câmara, no período em que esteve ativa — década de 20 a 1793, quando foi demolida —, demonstra de fato a administração ativa do Senado, enquanto protetor e patrono dela. Os vereadores e todo o corpo camarário compunham uma

¹³Casa dos Contos, caixa 153 — 21561.

¹⁴Casa dos Contos, caixa 33 — 30012.

¹⁵Casa dos Contos, caixa 33 — 30017.

¹⁶Casa dos Contos, caixa 33 — 30017.

instituição político-administrativa cuja estratégia para governabilidade teve a sua parcela no sentido dado à administração de uma capela para assistir à presos: reafirmação do substrato moral do catolicismo para submissão à ordem vigente. Religião e justiça uniram-se e reforçaram-se mediante uma prática cotidiana devocional e é nesse ínterim que buscaremos perceber os vestígios que traziam coesão a tamanha dinâmica.

O catolicismo barroco e os signos de uma capela mineira setecentista administrada pelo poder local camarário

Segundo Adalgisa Arantes Campos, existe uma particularidade historicamente percebida como “catolicismo barroco”, em que “o devoto interpreta o mundo como revelação, ou seja, como manifestação dos desígnios de Deus, é possuidor de uma inextinguível sede ontológica, de verdadeiro horror ao nada (...)” (Campos, 2007, p. 385). Dessa maneira, amor e terror andam juntos, afinal, trata-se de ações temporais com vistas a um contexto pós morte, momento em que se depararia com o purgatório, céu, inferno e todo o peso dessas imagens, para sofrimento ou descanso da alma. A consciência, portanto, será repensada de modo a caminhar dentro de algumas assimilações, inclusive do autojuízo, como destacado pela mesma autora. E não somente, mas os espaços de sociabilidade desse conjunto social endossariam também tais categorias, como o próprio apoio obtido e compartilhado em Irmandades.

Há de se mencionar, ainda, os registros imagéticos como fonte de significado, afinal, isso dita uma determinada compreensão do tempo: origem do homem, orientações, vida dos santos, entre outros. Boscov (2022) compreende que, pelas próprias Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, houve uma tentativa de controle do tempo social do colono e, com isso, a autora quer dizer: Tempo do Advento, do Natal, da Quaresma, Pascal e Comum. Esses 5 grandes Tempos seriam compostos por dias santos, a fim de que houvesse uma predominância do calendário litúrgico na organização da vida social. Por isso, a autora irá argumentar que a constituição de hábitos no tempo destacado religioso ordenava a própria vida diária.

Digno de uma estrutura de funcionamento ampla, o próprio Senado da Câmara de Vila Rica foi um grande patrocinador das festas religiosas.

As Câmaras Municipais eram, também, instrumentos de reafirmação da religião oficial do Estado, afinal, estas eram “obrigadas por lei a promover anualmente as celebrações mais importantes do calendário religioso” (Santiago, 2003, p. 41). Nesse sentido, Arantes (2007) continua traçando a lógica desse colono, exposto e articulado a uma própria noção de salvação atribuída às exigências temporais, bem como na sua participação nesses espaços, caracterizado pela autora como “atitude barroca”. Não é algo, no entanto, que nasce do vácuo, tipificando isoladamente um período ou sujeitos históricos;

o homem do seiscentos e do setecentos havia passado pelas conquistas pertinentes ao Renascimento, cujo ideal afirmara o gosto pela existência e pelas realizações heroicas e grandiosas das Grandes Navegações; ao mesmo tempo esforçava-se para aceitar a decomposição do corpo, estimulado pela cultura clerical que insistia na imortalidade da alma (Campos, 2007, p. 392).

O imaginário medieval misturava-se com uma Igreja que estava buscando responder ao próprio período de Reformas; a pastoral tridentina, dessa maneira, buscava ampliar sua influência ao reforçar os chamados, desde o medievo, “novíssimos”, ou seja, a morte, o juízo, o inferno e o paraíso, como já citado anteriormente. Mobilizada uma estrutura mais ampla para assimilação dessas noções, os domingos e dias santos, segundo as Constituições Primeiras, deveriam ser garantidos aos escravizados para que suas obrigações religiosas fossem cumpridas (Casimiro, 2022), o que demonstra o esforço de reafirmação que perpassava todos os estratos dessa sociedade, certamente com os seus devidos limites na própria participação e construção de sociabilidade nos espaços produzidos. Entre estes espaços, citamos algumas festas reais que ocorriam nos domínios portugueses: *Corpus Christi*, Anjo Custódio do Reino, Festa de São Sebastião e Visitação de Santa Isabel (Monteiro, 2009).

De acordo com Santiago (2003), as festas de São Sebastião e *Corpus Christi* foram, por quase todo o reinado joanino, as únicas festas patrocinadas pelo Senado da Câmara de Vila Rica o que, somente em 1749, se alterou com a inserção das festas de Santa Isabel e Anjo Custódio do

Reino. De fato, conseguimos verificar pelas documentações camarárias alguns gastos, em especial, com oradores na festa de São Sebastião. Sob ciência do corpo do Senado — Juiz, vereadores, entre outros —, no dia 2 de fevereiro de 1757, Nicolau Gomes Xavier solicitou o ordenado referente às suas funções na referida festa:

Diz o Nicolau Gomes Xavier presbítero do hábito de São Pedro que ele como é costume foi o orador da festa que costuma a este Senado solenizar a festa de São Sebastião e porque seja costume pagar ao orador por isso precedendo as costumadas diligências¹⁷

O presbítero solicitou a quantia de dezesseis oitavas de ouro pelo sermão pregado na festa, o que estruturou uma documentação costumeira no que tange a prestação de serviços, mas, se lida dentro deste registro amplo do catolicismo barroco, pode ser percebida como uma verificação dessas instâncias governativas atribuídas, também, de ações que reforçavam a religião oficial do Estado, o catolicismo. Assim, a documentação segue, até mesmo, a confissão de um presbítero nos termos da Câmara:

Confessa perante mim o Reverendo Padre Nicolau Gomes Xavier, a quantia de dezesseis oitavas de ouro procedidas do sermão que pregou na festividade do Senhor São Sebastião que se faz por este Senado e de como recebeu a dita quantia lhe passa esta quitação ao tesoureiro deste senado Antonio de Souza Mesquita para os certos que a de dar neste Senado = e vai somente assinada a dita quitação pelo Reverendo Xavier e passada por mim escrivão; Vila Rica 10 de fevereiro de 1757 e eu José Antônio Ribeiro Guimarães escrivão da câmara que escrevi e assinei.

Nicolau Gomes Xavier (*assinatura.*) José Antônio Ribeiro Guimarães (*assinatura.*)¹⁸

¹⁷ Arquivo Público Mineiro, Câmara de Ouro Preto, caixa 34, documento 12.

¹⁸ Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 34, documento 12.

É certo que, apesar de buscarmos traçar o catolicismo barroco das Minas — afeito a iniciativa de seus primeiros habitantes, com um jogo de assimilação atribuído de critérios econômicos e políticos —, não isolamos a região da sua conexão transnacional e nacional, fosse com o Império, nas mais remotas possessões ou, até mesmo, em outras áreas do Brasil. Com isso, observamos as festas religiosas, por exemplo, ocorridas na região Norte, tal como foi o caso do Pará. Afinal, como afirma Azzi — autor que se debruçou na investigação sobre estas festas —, com um governo declaradamente religioso, buscava-se instruir toda uma população dentro de uma determinada tradição (Azzi, 1978). O que, por sua vez, não mina a noção das Minas como um espaço produzido sob determinados registros devocionais, como é o caso do objeto que recortamos para análise: a capela de Santa Rita dos presos.

Esse esforço de criação de uma linguagem comum misturou-se com a vida devocional, ordinária, constante, atrelada ao chão em que se pisava, ao território. A incursão direcionada ao território mineiro reuniu homens na corrida do ouro, clérigos do Rio de Janeiro, Bahia e tantos outros lugares destacados pelos símbolos que revelam suas devoções: a imagem, o ensino, os santos, entre outros. Por isso, faz-se necessário perceber o espaço da capela nos signos que, devocionalmente, a compunham, pois, para além dos sermões e atuações práticas dos capelães, há registros simbólicos que nos ajudam a interpretar a construção de um espaço ornado de atributos, muita das vezes, imateriais: sua instrução e a quem ela se direcionava, afinal,

se os patrimônios das igrejas e capelas devem ser considerados espaços sagrados — eles, literalmente, “pertencem a um santo” —, gostaria de sustentar a tese de que o mesmo poderia ser dito dos patrimônios das Câmaras. Com a diferença de que, neste último caso, nos encontramos diante de um *espaço sagrado político* (Mata, 2006, p. 54).

A afirmação acima confronta-se com dois espaços e uma noção de sagrado arraigada no pressuposto de que a sua manifestação dá-se pela sustentação inviolável de determinada estrutura, lugar em que existem leis

materiais e imateriais predispostas para que se organize a sociedade, desde quem frequenta esse espaço, levando a cabo portanto, a governabilidade, até o campo das tomadas de decisões efetivas, que incide nas ações para o bem comum, fosse na determinação da construção de cemitérios para que os corpos não fiquem a céu aberto em estradas evitando-se, assim, epidemias (Ferreira, 2018), fosse na conservação de calçadas, chafarizes, entre outros. O sagrado em uma sociedade de Antigo Regime, portanto, não seria somente uma atribuição de espaço, mas, fundamentalmente, de crença; crença na Igreja, crença na representação de Deus na figura do Rei, crença nas hierarquias enquanto vontade divina, entre outros. Nesse sentido, concordamos que o espaço da Câmara seria uma espécie de “sagrado político”, por partir de uma noção observada sobre aquela sociedade em que há a naturalização da desigualdade à medida em que se justifica pela crença, pelo sagrado.

É certo que as instituições e, por conseguinte, o seu caráter oficial, diziam de um esforço para normatização de práticas, ofícios e saberes para uma determinada geografia, entretanto, elas não habitam espaços *per se*, coabitam na tradição local, na experiência diaspórica, no jogo de poderes e interesses locais e, os homens destinados a manifestá-las, tinham as suas representações¹⁹. Em outras palavras,

a linguagem e o tipo de relação documentadas valem como documentos históricos no sentido pleno da expressão: além de revelarem as relações entre dois ou mais sujeitos, têm, também por isso, um sentido cultural, na medida em que atestam um costume ou uma tipicidade (Grendi, 2009, p. 24).

E, nesse sentido, há a possibilidade de ponderarmos um novo critério acerca da relação Câmara-Capela-Cadeia: não era previsto, por legislação, que a Câmara poderia prover um cargo eclesiástico a uma capela que,

¹⁹Presente tanto em Chartier quanto em Bourdieu, as “representações” são construções sociais que dizem respeito a experiências históricas em que indivíduos projetam sua visão de mundo. Essas práticas sociais, que orientam as ações, bem como posturas, gestos, opiniões, gostos, entre outros, é reveladora dos códigos que tornam o sujeito legítimo na sociedade a qual pertence.

apesar de ser administrada por ela, era filial à Igreja Matriz do Pilar; nesse caso, por ordem do Padroado Régio, existiam algumas possibilidades de alcance ao cargo, cabendo ao Rei ‘colar’²⁰ algum sacerdote ao ofício através de decreto régio, ou mediante ao concurso²¹ ou, ainda, como percebido nas articulações mais cotidianas, através de uma autorização do bispo responsável ao pároco da matriz em ‘encomendar’ o clérigo. Ainda assim, era a Câmara de Vila Rica responsável por provisionar o capelão à capela destinada aos presos, bem como usar do seu tesouro para dar a ele a sua paga anual. Acrescenta-se a isso, o baixíssimo percentual de capelães que foram indicados por párocos da Matriz; na verdade, somente 1 dos 11 capelães investigados ao longo de sua existência (Machado, 2024) teve esse destaque. Dessa maneira, o que percebemos é uma ampliação das suas atribuições chanceladas pelos seus próprios dirigentes — o corpo camarário —, uma hipertrofia dos seus poderes uma vez que versava sobre a própria esfera religiosa.

Observamos, ainda, sobre um outro elemento a fim de entender o entrelaço dos poderes locais camarários com a sua própria capela e os seus capelães: a inexistência do Aljube²². Uma vez que a discussão é sobre a ereção de um novo prédio religioso, a solicitação deveria partir do Bispo, portanto, seria na alçada do Bispado Marianense — à época, sob governo do Bispo Dom Manuel da Cruz — que essa discussão ocorreria. Em 2 de Março de 1747, Dom José, Rei de Portugal,

fora servido haver por bem, que enquanto das despesas e condenações eclesiásticas se não fizesse Aljube dentro do tempo que ele [*Dom Manuel da Cruz*] mandaria limitar, ou não ordenasse o contrário os presos que o merecessem ser pelas culpas da

²⁰ Expressão utilizada em estágio posterior a “encomendar” na documentação; uma vez que as nomeações e ereções de arquitetura religiosa poderiam ser encomendadas por Bispos (autorizadas e realizadas), mas sob a necessidade de serem coladas (confirmadas e/ou chanceladas) pelo monarca.

²¹ “Conforme as recomendações do Concílio de Trento, nesta ocasião, os clérigos interessados nas vacaturas deveriam provar suas qualificações e preparo, inclusive se submetendo a exames.” (Rodrigues, 2016).

²² O aljube seria o espaço em que os presos da justiça eclesiástica e/ou do Bispo ficariam.

jurisdição eclesiástica, seriam recolhidos das cadeias públicas, e os carcereiros obrigados a dar conta deles na forma em que o fazem dos que eles são entregues pela justiça secular; e para que sem controvérsias se administrasse com quietação a justiça eclesiástica se fazia preciso fazer se um Aljube a custa das despesas e condenações eclesiásticas, e haver um Aljubeiro; Me pedia-lhe concedesse licença para aqui em algum chão mais cômodo que esteja devoluto e não aforado possa ele o Bispo fazer o tal Aljube e nomear o Aljubeiro, e juntamente para que enquanto se não conclui a dita obra, possa alugar algumas casas para servirem de Aljube, o que visto lhe pareceu ordenar-vos informe com vosso parecer, ouvindo os oficiais da Câmara declarando o sítio em que se pretende edificar este Aljube. El Rei majestade nosso senhorio mandou pelos conselheiros do seu conselho ultramarino abaixo assinados e se passou por duas vias. Luís Manoel o fez em Lisboa a doze de julho de 1754; o secretário Joaquim Miguel Lopes de Lavre o fez escrever; Fernando Joze Margun (?) Bacalhao; Antônio Lopes da Costa.

Do governador das Minas Gerais.

Responde a ordem que lhe foi informar com o seu parecer ouvindo os oficiais da câmara a respeito de declarar o sítio mais a propósito para o Aljube que pretende edificar o Reverendo Bispo de Mariana.

Remetida.²³

Apesar da provisão régia em 1747, foi em 20 de outubro de 1753 que o então Bispo Dom Manuel da Cruz solicitou o cumprimento da resolução, abrindo uma discussão que envolveria a câmara de Mariana e, também, o Governador José Antonio Freire de Andrada que, em 12 de julho de 1754 informou-se com o parecer dos oficiais do senado marianense. Em dezembro do mesmo ano deliberaram sobre ser mais

²³ Arquivo Histórico Ultramarino, Minas Gerais, caixa 63, documento 33.

apropriada, cômoda e pública, o largo do pelourinho para sitiar o citado Aljube²⁴.

Não encontramos nos arquivos relativos à governança local e do Conselho Ultramarino, no entanto, nenhum outro documento que constasse as obras para tal edificação e, nem mesmo, o uso posterior do Aljube. Há alguns pontos a serem observados: o Juiz presidente do Senado, junto aos vereadores elaboraram alguns embargos para além daquele já dito no texto de provisão, que pautava a existência da cadeia eclesiástica sob as despesas próprias dos condenados a ela, não havendo, dessa maneira, um compromisso fiscal tanto da Coroa quanto da Câmara. Entretanto, no âmbito camarário cabia a decisão sobre o terreno no qual se edificaria o Aljube e, ao escolherem o largo do pelourinho o fizeram a partir de uma condição do local: “ainda que nos mesmos se hão uns esteios metidos há anos”²⁵. Não sabemos ao certo o que seria tal esteio, sobretudo pelo fato de que, ao longo da breve carta, não se descreve o embargo, ainda que fique perceptível o motivo de ser um. Apesar de solicitar, provisoriamente, o aluguel de casas para Aljube, ao menos em Vila Rica, não percebemos essa prática ao longo dos — quase — 70 anos da capela de Santa Rita dos presos. Os presos do Bispo ficavam na cadeia pública.

Os casos explorados acerca das sacerdotisas voduns, por exemplo (Rodrigues e Moacir, 2023) são outros exemplos que agregam na defesa de uma percepção de justiça e religião entrelaçadas com a atuação de um poder local que, a partir dessa reafirmação entre instâncias, hipertrofiava-se em alguns momentos pois, em muito, havia o estímulo de denúncia entre vizinhos, para além da política dos familiares do Santo Ofício. Um apontamento fundamental: a institucionalização dos capitães do mato e o seu uso para repressão às práticas religiosas africanas, bem como o envolvimento de denúncias e prisões. Afinal, “na América Portuguesa, todos estavam sob a jurisdição de aparelhos institucionais de defesa da ortodoxia e pureza da fé católica” (Maia e Rodrigues, 2023, p. 99). Dessa forma, há de se levar em conta a estrutura escravagista da sociedade colonial que atribuía sua violência à própria regra de fé.

²⁴ Arquivo Histórico Ultramarino, Minas Gerais, cx. 69, doc. 8.

²⁵ AHU, Minas Gerais, cx. 69, doc. 8.

A sustentação desse pacto deságua fortemente sobre a capela de Santa Rita dos presos. Um sagrado habitável passou a fazer parte do cotidiano de indivíduos sob punição dos seus senhores, do governador e quaisquer fossem as lideranças que havia os colocado ali, afinal “desde muito cedo as cadeias eram utilizadas para resoluções administrativas cotidianas e para favorecimentos pessoais dos governantes e das elites locais” (Batista, 2013, p. 163). A associação entre pecado e delito teria por objetivo a união de pressupostos acerca do que seria tido por anormalidade naquela estrutura; dessa maneira, não somente o Estado puniria, mas, também, a Igreja. Aqui, basta lembrar da existência do tribunal eclesiástico, régua contra aqueles que seriam contrários a normas morais da sociedade de Antigo Regime, inclusive,

Tanto os códigos eclesiásticos quanto os códigos civis, expressavam os delitos contra a moral, somente havendo algumas diferenças quanto à qualificação das infrações e às punições. Sendo considerados pecados para a Igreja ou crimes para o Estado, as transgressões contra a moral eram encaradas como sendo de foro misto, o que significava que poderiam ser julgados tanto no tribunal eclesiástico, quanto no tribunal civil (Dias, 2023, p. 31).

O espaço da capela, portanto, reafirmava a figura da Igreja no que tange à punição e, mais do que isso, a necessidade de retorno do indivíduo à dinâmica do Estado difundida pela Igreja, bem como ampliava a atuação dos poderes locais articulados na própria esfera religiosa. Vejamos. Segundo Beatriz Catão Cruz (2009), a expansão e colonização portuguesa no além-mar contou com a presença dos santos em diversos âmbitos, fossem eles topográficos — como o nome de cidades —, arquitetônicos — os fortes e as capelas — e, ainda, nos vilancicos, relatos de viagens e sermões. Atrelado a missão evangelizadora, foi com a

reforma gregoriana [que] a Igreja (...), tendo em mente um maior controle sobre os membros da cristandade, passou a empreender ações mais efetivas no sentido de disciplinar mais as relações dos fiéis com os santos. (...) o que se pode observar é que a partir do

século XIII os santos são concebidos como modelos para os fiéis (Santos, 2009, p. 161).

Dessa forma, a vida devocional ganhou novos contornos ao associar um exemplo, um modelo de vida para os fiéis à medida em que os santos ganhavam os espaços, sobretudo, das capelas mediante as edificações com padroeiros, muito recorrente e quase uma via de regra para as capelas mineiras setecentistas. A capela de Santa Rita dos presos, nesse horizonte, não se descola dessa pretensão, ao contrário, Santa Rita como padroeira torna-se um símbolo acionado pelo preso para que se construa um sentido no lugar que está (sobre)vivendo, a cadeia. Afinal, a vida devocional, a vida devota sob um santo ou uma santa padroeira, é um caminho livre. Em outras palavras, o santo pode ser acionado (nas palavras de Cruz), por todos.

A Santa de uma capela dedicada aos presos: Rita de Cássia

A santidade de Rita construiu-se na força do testemunho, uma vez que a mesma não deixou nada escrito. Nascida no hiato entre a presença de papas em Roma, Rita viveu entre os séculos XIV e XV em Cássia (Itália) sob o seguinte contexto:

desde o século XII, foi [Cássia] governada por uma oligarquia aristocrática, formada principalmente por proprietários de imóveis e terras, artesãos e comerciantes. Sempre se considerou guelfa e próxima ao poder pontifício. E os conflitos armados com os gibelinos, que desejavam libertar-se da tirania eclesiástica, eram frequentes e protagonizados pelas próprias famílias (Arias, 2005, p. 18, 19).

A vingança geracional era central para o entendimento de sucessivos ataques de uma família contra a outra. A violência era tamanha que existia uma espécie de regulação quanto ao ato de violências, como por exemplo, não era permitido o uso de armas no castigo de professores com alunos, ou de irmãos mais velhos com os mais novos. Com isso, faz-se necessário entender a violência nessa região como um *modus operandi*,

capaz de moldar todas as relações que constituíam aquela sociedade, desde as construídas entre familiares, até mesmo aquelas desenvolvidas para além do espaço da casa, entre muitas aspas, o também chamado espaço “privado”²⁶.

Apesar de Rita nascer nesse contexto social e geográfico, os seus pais faziam parte de um grupo de pessoas reconhecidas como “pacificadores”, que consistia em uma profissão designada a reconciliação entre famílias a fim de evitar vinganças e as citadas violências herdadas de pai para filho, de avô para pai, enfim. Essa informação nos é importante pois localiza a sobredita Santa economicamente, afinal, “para esse tipo de trabalho, era preciso uma família bem situada economicamente e instruída, para que não se deixasse corromper” (Arias, 2005, p. 52). Não somente economicamente, mas, também, tal afirmação traz indícios acerca da possível alfabetização de Rita pois, com pais letrados, não seria incorreta a hipótese de que a mesma havia sido instruída na mesma orientação para perpetuar a própria profissão familiar.

Estima-se que Rita tenha se casado aos 14 anos com Paulo Mancini, cuja família possuía moinhos em Roccaporena, região dos subúrbios de Cássia em que Rita nasceu. Segundo Juan Arias, o indicativo de posse de moinhos refere-se a uma posição social, que não é a de uma família aristocrática, mas que tampouco significa pobreza. Uma das questões mais curiosas dessa história encontra-se na tendência historiográfica em crer que Paulo, o esposo de Rita, fazia parte do grupo dos “gibelinos”, ou seja, uma facção anticlerical que reiterava esses atributos da violência e vingança geracional. Isso, por sua vez, confronta-se com a informação dos seus pais enquanto pacificadores, não no sentido de nos fazer repensar se, de fato, os mesmos faziam parte desse grupo, mas, em que medida, a decisão de entregar Rita a esse matrimônio fez sentido ou foi acordado pacificamente pela família. Uma das explicações levantadas por Arias é a de que “o motivo seria uma arrebatadora paixão de Rita por aquele jovem

²⁶O uso de aspas refere-se às discussões mais recentes acerca das noções entre “público” e “privado”, que tendem a diluir alguns pressupostos antes tidos como normas e padrões cotidianos.

que devia ser, além de tudo, bem-posto, com fama de valente, capaz de aventuras” (Arias, 2005, p. 76).

No entanto, o destino do casal não fugiu da violência de seu tempo, tampouco escapou das vinganças que acompanhavam a família Mancini e, nesse caso, expresso na figura de Paulo. Com, possivelmente, dois filhos e 18 anos de casados, Paulo foi vítima de uma emboscada em uma madrugada que culminou em seu assassinato a facadas. O motivo diverge entre algumas hipóteses, entre elas, a de que Rita havia o convencido a entrar para o grupo de “pacificadores” e que sua morte seria resultado da tentativa de reconciliar e/ou apaziguar uma família em sua busca por vingança; outra hipótese seria a de que Paulo

poderia ter sido originário da facção dos gibelinos, os antipapas, e que após ter-se casado com Rita, cuja família pertencia aos guelfos, defensores do Estado pontifício, converteu-se à facção mais religiosa, algo que não lhe perdoaram seus velhos correligionários gibelinos, que acabariam com sua vida considerando-o um traidor (Arias, 2005, p. 89).

Nesse aspecto, convém pensar que havia a possibilidade da violência perpetuar-se entre uma mesma família o que, como já demonstrado com o grupo de Rita, não significava adesão homogênea de toda a população de Cássia afinal, existiram exceções que não se expressam somente na figura de Rita mas, também, com São Francisco de Assis, como cita Arias ao afirmar que esses desafiavam a cultura de seu tempo à medida em que “no meio daquela violência horripilante pudessem florescer também, por contraposição, tantos santos e místicos” (Arias, 2005, p. 89). Com a morte de Paulo, era de esperar que a sequência de vinganças atingisse os filhos de Rita, ou seja, que os inserisse no ciclo de vinganças e, por consequência, violências. Entretanto, há um consenso entre pesquisadores ao postular que Rita escondeu a camisa de sangue de Paulo para que os seus filhos não soubessem do motivo da morte no intuito de não alimentar o desejo por vingança. Além disso, é provável que Rita soubesse não somente do assassinato em si, mas quem o cometera, pois, “o crime se consumou ao lado do moinho onde Paulo estava trabalhando. Rita deve ter ouvido da

casa os gritos do marido, (...) e correu para tentar ajudá-lo e provavelmente viu o agressor ou agressores” (Arias, 2005, p. 90).

Com o assassinato do seu marido e a opção por não divulgar os assassinos para que os filhos não entrassem no ciclo da vingança, Rita foi barrada do costume de ser acolhida pela família do marido quando uma mulher ficasse viúva, afinal

ela negou-se a revelar a identidade dos assassinos do marido, aos quais chegou a perdoar. Perdão que foi uma das razões pelas quais Rita começou a ser considerada santa já em vida, uma vez que naquela sociedade era inconcebível que uma mulher cujo jovem marido fosse assassinado, deixando-a com dois filhos pequenos, não tentasse vingar-se do crime (Arias, 2005, p. 90).

Com uma espiritualidade mais voltada ao franciscanismo, Rita, mesmo viúva, dedicou-se a reconciliação de famílias, manifesto em algumas representações da Santa nos seus lugares de devoção, tal como o afresco da Igreja de São Francisco de Cássia. Com a morte de seus dois filhos, provavelmente por doenças comuns à época, Rita ingressou no Convento de Santa Maria Madalena aos 37 anos e, uma das características desse espaço, era a exigência do dote. Dessa maneira, Rita optou por abrir mão de todos os seus bens e adentrou a uma percepção religiosa mais rígida de justiça e purificação desenvolvendo sua espiritualidade através de penitências corporais sangrentas a fim de ir contra as tentações da carne, o que incide sobre uma nova atribuição de justiça para aqueles que a tiveram como exemplo ou, mormente designado, como padroeira: a justiça encontra-se no âmbito pessoal, em outras palavras, a luta é contra si buscando aperfeiçoamento em prol de algo, no caso da Rita, aperfeiçoamento do corpo contra as tentações da carne o que, posteriormente, pode ter sido redimensionado na composição das noções políticas de prisão, especificamente na capela de Santa Rita dos presos.

Ao passo em que abordamos os signos nos quais a sobredita santa foi inserida no contexto de uma capela erguida para assistir a presos, é possível inseri-la em uma percepção mais difusa das representações históricas de pessoas ligadas à mística católica e isso, por sua vez, dialoga com os

pressupostos atribuídos aos homens de fé, ao clero secular católico. Dessa maneira, em primeiro lugar, faz-se necessário retornarmos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707) pois, enquanto um dos primeiros — se não, o primeiro — esforços de uma política religiosa para todo o território no Brasil, é razoável observarmos parte do que se tinha de expectativa, dentro da hierarquia eclesiástica, quanto ao clero.

No número 438, sob o título “Das obrigações que tem os clérigos de viver virtuosa e exemplarmente” pauta-se que a condição de um clérigo o inseria num cenário sempre atribuído ao divino, ao espiritual e, por isso, suas ações, costumes, passos e, até mesmo o que vestia, deveria refletir e/ou contemplar esse “estado santo”. Este mesmo trecho da Constituição apresenta, ainda, contrariedades e impasses para reforçar suas diretrizes, ou seja, não seria possível exercer o “ministério dos Anjos” enquanto se faz “obras de demônios”, nem mesmo ter “dignidade sublime” e uma “vida disforme”, entre outros. Esse tipo de construção retórica, composto pelas oposições, fez parte do esforço para a construção de um perfil, uma figura religiosa basilar que pautou a leitura de clérigos enquanto imaculados, puros, constantemente submetidos e próximos ao divino. No sentido de que, todas as suas orientações, seriam uma consequência de suas vocações, portanto, de ordem sagrada.

Mas, não sendo um fenômeno regional, compreendemos que essa construção está pautada pela força de séculos passados, para além-mar, por exemplo. Com isso, podemos refletir sobre exemplos iconográficos nos quais existe um esforço de aproximar esses indivíduos religiosos de um plano divino. Há uma diversidade de iconografias realizadas ao longo do tempo²⁷, que associam algumas atribuições de escolásticos ao divino. Isso pode ser observado nos ramos de palmeiras nas mãos, simbolizando o tipo da mensagem propagada, as faces erguidas ao céu, que apontam

²⁷ Alguns exemplos: BACCICCO. Apoteose de Santo Inácio, c. 1685. Óleo sobre tela, 48 x 63,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]; HERRERA, Francisco de (O Jovem). Apoteose de São Francisco, 1657. Óleo sobre tela, 570 x 363 cm. Catedral de Sevilha. [Fonte: Portal eletrônico Web Gallery of Art]; BIANCHI, Pedro. St Francis of Paola in Ecstasy, 1728. Óleo sobre a tela, 99 x 74cm. Musée du Louvre, Paris. [Fonte: portal eletrônico Web Gallery of Art], entre milhares de outras.

para a ideia de que esses indivíduos olham para uma realidade à frente, no alto, como se mirassem naquilo que é celestial; ainda, a auréola que costuma existir em suas cabeças, que os insere num contexto de transcendência sagrada, alinhamento à divindade de Cristo, portanto, puro, santo, imaculado, entre outros.

Destacamos uma força cultural em torno da construção desse tipo de iconografia, uma vez que sua representação não se finda somente nas trajetórias individuais dos santos retratados, mas está inserida em um circuito muito maior e histórico em que há uma cultura que interpreta eclesiásticos a partir dessa pedagogia.

Nisso reside certa diferença de Rita para com outros santos, pois ela não realizou milagres físicos, como curas de enfermidades. E, sendo necessário para o processo de beatificação e canonização, a trajetória de Rita foi considerada, em si, como parte do que foi chamado de “milagres psicológicos”, ou seja, “eram coisas consideradas impossíveis ou milagres relacionados com a paz e a concórdia familiar (...), como o fato de uma família acabar perdoando seus inimigos eternos, que semearam morte e dor entre seus antepassados” (Arias, 2005, p. 15). Assim foi a construção de sua imagem: quem preferiu uma vida de consagração ao invés de uma vida inserida em um ciclo de vingança geracional.

Entre as suas representações iconográficas, a encontramos com alguns aspectos enfatizados, tal como a ferida que possuía na sua fronte, atribuída a um dos espinhos de Cristo como forma possível para sua abertura²⁸. Não se fechava, curava ou diminuía: era, segundo conta sua história, a manifestação sagrada do seu desejo de participar das dores de Cristo. Em 16 de julho de 1628, sob a benção de Papa Urbano VIII, Rita foi beatificada num processo de mobilização para além dos esforços da própria Igreja em pesquisar e entender sua trajetória pois contou, também, com os inúmeros testemunhos de indivíduos que a tinham como padroeira e exemplo, ou seja, milhares de fiéis auxiliaram nesse movimento de torná-la símbolo não somente da paz, mas das causas impossíveis, o que marca a vida dos devotos de Santa Rita até a contem-

²⁸Santa Rita da Cássia (1888), por Tito Troja. Cássia (PG), Santuário de Santa Rita da Cássia. Fonte: <https://www.profdaquino.it/iconografia-dei-santi/santa-rita/>.

poraneidade, como consta em uma entrevista oral que realizamos com uma mulher de 24 anos devota de Santa Rita²⁹.

Esse esforço de mobilização do que marca a história da referida Santa atesta, em alguma medida, os registros e assimilações de uma vida devocional interna com experiências compartilhadas, nos aproximando de um horizonte mais íntimo quanto à dedicação a um determinado Santo. Os signos nos quais os devotos assimilam a trajetória e/ou exemplo do santo devotado manifesta-se na construção das expectativas quanto à vida, mas, também, quanto à morte. Em outras palavras, é a moral que buscarão seguir para recorrer a um estilo de percepção do mundo em que a subjetividade é, também, repensada nos critérios devocionais: um catolicismo afeito às realidades locais. É certo que, nesse aspecto, não temos por objetivo tipificar ou cristalizar o modo devocional daquelas e daqueles que tinham/tem por devoção Santa Rita, ao contrário, buscamos humanizar esse olhar para perceber a construção afetiva e o apego pela via do testemunho o que, por sua vez, ganha força na tomada de decisões, na maneira como se experimenta relações sociais, entre outras. Afinal, buscamos harmonizar na investigação a percepção de um catolicismo barroco, um dispositivo interpretativo que lançamos sobre sujeitos com o fim de compreendermos os seus respectivos quadros devocionais. Buscamos perceber a introjeção de valores que pairavam e afetavam a vida

²⁹“Rita tinha um sonho de se converter na adolescência já. Só que seus pais a obrigaram a se casar com um homem. Ela então se casou com um homem que não era bom. Era infiel e muito agressivo. Mas Rita sempre pedia a Deus a conversão do seu marido, então ele virou um homem de família, fiel e muito bom. E tiveram 2 filhos. Mas pelo passado do seu marido, ele tinha alguns inimigos, que então o mataram. Mas Rita perdoou os assassinos do seu marido. Mas seus filhos cresciam com uma vontade de vingança. E Rita pedia sempre a Deus por eles, para eles não sujarem suas mãos de sangue. *(pausa)* Aí os dois filhos tiveram uma doença da época e faleceram. Os dois *(afirmação vigorosa)*. Rita então ficou sozinha, sem os pais, marido e filhos. E então resolveu ir atrás do seu sonho de adolescente. Ir para o convento. (...) um dia ela pediu a Deus para ela sentir a dor de seu filho, Jesus. E ela usava uma coroa de espinhos igual a de Jesus. E um espinho machucou a sua testa e perfurou fundo. E aquele machucado fedia muito e era muito feio. Então ela teve que ser isolada das outras.” Entrevista oral realizada no dia 5 de outubro de 2022 com uma mulher branca, de 24 anos, mãe, classe média baixa.

do colono, transitando entre o medo, o testemunho, o exemplo, o amor, a obediência e, entre muitos fatores, a percepção de paraíso e inferno.

Sabe-se dos efeitos pedagógicos dos santos para os devotos, sobretudo na maneira como são expressos em pinturas que articulam, em muitas leituras, as suas próprias características devocionais, tal como piedade, misericórdia e outros atributos considerados louváveis. No Bispado de Mariana, com Dom Manuel da Cruz, há de se destacar também um esforço pedagógico quanto ao uso da figura dos santos, mas, nesse caso, para moralização do corpo clerical com a pintura de nove santos cônegos e arcediagos em duas abóbadas na Sé de Mariana. Provando ser uma prática intencional e corriqueira do contexto no qual nos debruçamos, a escolha desses santos representados possuía correlação entre exemplos e/ou modelos de vida na cruzada moralizadora e disciplinadora do Bispo quanto ao clero diocesano, marcado por cismas, insultos e contendas (Mott, 1989).

Sob essa prática, apesar de Rita ter sido beatificada em 1628, sua canonização, ou seja, sua consagração efetiva enquanto Santa, ocorreu somente em 25 de maio de 1900 na basílica de São Pedro, enquanto em 1725 já existia uma capela erigida sob o nome de Rita enquanto Santa Padroeira. O processo de canonização foi revisitado em 1737, 1739 e 1745, mas apenas no século XX que a referida Santa foi reconhecida. Isso nos revela a perspectiva transnacional da devoção a Santa Rita como parte das características da vida devocional colonial, da própria manifestação do que, hoje, chamamos de catolicismo barroco, em que se encontra, na força do testemunho, de um movimento vívido, uma forma de interpretar a religião no chão da vida. Afinal, nos milagres concedidos por Rita, há de se considerar um dado de construção “ou seja, que eles são eventos sancionados pelas relações sociais e/ou que resultam de relatos elaborados por determinados agentes” (Santos, 2009, p. 154). O que implica, por sua vez, na própria construção iconográfica do Santo, como narrativa pedagógica para o devoto, como explorado anteriormente, a medida em que a redimensiona politicamente em espaços de penitência, em espaços de cárcere, como é o caso da capela erguida dentro de uma cadeia para assistir a presos.

Considerações finais

Os signos desse espaço se construíam num enredo conjunto entre justiça secular e religião para que o preso os associasse numa escala menor da hierarquia costumeira de Antigo Regime. Articulando a noção da prisão enquanto uma espécie de penitência, a arquitetura daquele espaço político era um reflexo micro da sociedade em que o indivíduo sob punição estava inserido não o apartando, portanto, das instâncias que organizavam uma sociedade de Antigo Regime. Em outras palavras, afirmamos que a capela de Santa Rita dos presos sobrepunha aspectos que reforçavam no preso a necessidade de se adequar ao corpo social de maneira que, até mesmo as punições físicas, se tornavam justificáveis pelo peso da religião que, por sua vez, embasava a justiça aplicada. O que não surpreende, portanto, a existência de um oratório³⁰ na cadeia para além da capela, para que “os presos condenados à morte passassem seus últimos dias recebendo conforto espiritual” (Frizzone, 2017, p. 71).

À vista disso, afirmamos existir o estabelecimento de uma coesão em torno da escolha de Santa Rita como padroeira, fosse pela pedagogia de sua história de perdão e submissão, pela ferida que carregou ao longo da vida na sua frente ou na força de todos esses aspectos. A capela era um espaço de projeção dos estatutos maiores de uma sociedade de Antigo Regime, em outras palavras, a presença da religião não apartada da justiça, nesse caso. Reafirmamos que a religião e a justiça reforçavam uma à outra nesse lugar que mantinha, em alguma medida, as obrigações religiosas próprias de um quadro devocional desenvolvido na cosmovisão do catolicismo barroco. Por sua vez, tal construção e experimentação desses quadros devocionais associados a espaços da administração, possibilitaram a difusão de uma disciplina social, o que acreditamos dizer respeito à disciplina social católica, uma visão de mundo que interpretava e organizava a realidade social segundo os preceitos dados pelo catolicismo. Tal disciplina social possibilitava que a subordinação às autoridades e, especialmente à Sua Majestade, fosse confundida à subordinação e obediência a Deus, por amor (Fragoso; Krause, 2014). Afinal, justiça e religião

³⁰ Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto, caixa 35, documento 65.

se retroalimentavam para o seu cumprimento na vida do colono, basta observarmos a forte associação entre crime e pecado.

Nos deparamos, portanto, com uma noção mais ampla a partir do que, contemporaneamente, percebemos enquanto “catolicismo barroco” que pode ser lido, com a mobilização da capela de Santa Rita dos presos, como um espaço de experimentação da justiça sob os olhos da santa, a punição imbricada na devoção. A administração de um espaço atravessado por tamanho sentido, significou também uma hipertrofização do poder local camarário, que abertamente legislava com a assinatura da religião, ainda que a reforçasse mediante incorporação dos signos próprios a ela, percebidos nos perfis dos próprios capelães que foram provisionados à capelania (Machado, 2024). O medo e a subordinação eram duplamente assimilados com o fim da penitência espiritual, bem como uma pena temporal; em outras palavras, são o amor e o terror ontológicos organizando a administração da vida cotidiana colonial mineira, uma disciplina social ostentada que, estrategicamente, desaguou na própria governabilidade: uma capela erguida e administrada pela Câmara para que “todas as tensões das missas que disser [*seja*] pelo aumento e conservação de nosso soberano e pelo aceite deste nobilíssimo senado para o bem regime da república”³¹.

Referências

ARIAS, Juan. **Rita**: A santa do impossível. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

AZZI, Riolando. Festas. *In*: AZZI, Riolando. **O catolicismo popular no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1978.

BATISTA, Nilo. **Matrizes Ibéricas do Sistema Penal Brasileiro I**. 2013.

BOSCOV, Sarah Tortora. Representações do tempo religioso nas artes produzidas na América Portuguesa, século XVIII. **Revista de História** - UFBA, Anais da Jornada de História da UFBA, [s. l.], 2022.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Geraes. *In*: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (org.). **História de Minas Gerais**: As minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

³¹ Arquivo Público Mineiro. Câmara de Ouro Preto. Caixa 36, documento 02.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA: Educação, Lei, Ordem e Justiça no Brasil Colonial**. Navegando na história da educação brasileira. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_005.html. Acesso em: 05 de junho de 2023.

DIAS, Beatriz Sales. “**Temente a Deus e à Justiça**”: uma análise da construção da “mulher de bem” no aparato judicial das Minas no século XVIII. Orientador: Profa. Dra. Carla Maria Carvalho de Almeida. 2023. Dissertação de mestrado (Mestrado em História) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

FRAGOSO, João; GUEDES, Roberto; KRAUSE, Thiago. **A América portuguesa e os**

sistemas atlânticos na época moderna: monarquia pluricontinental e Antigo Regime. Rio de

Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2013.

FRIZZONE, Mateus Freitas Ribeiro. **O sistema punitivo, o cotidiano e o edifício da Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica — 1723–1785**. 2017. Dissertação (Mestre em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GRENDI, Edoardo. Micro-análise e História Social. *In*: OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de (org.). **Exercícios de micro-história**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LOPES, Francisco Antonio. **Os palácios de Vila Rica**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. p. 135.

MACHADO, G. de A. F. **Os capelães da capela de Santa Rita dos presos: reflexões sobre estabilidade e mobilidade social junto ao auxílio de governabilidade à Câmara de Vila Rica (1736–1793)**. Dissertação de Mestrado (Mestre em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024.

MATA, S. R. da. O espaço do poder. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 152, p. 48–57, 2006. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/files/Arquivo_publico/RAPM_3.pdf. Acesso em: 9 jan. 2022.

MONTEIRO, Donald Bueno. Música Religiosa no Brasil Colonial. **Fides Reformata XIV**, [s. l.], 2009.

MOTT, Luiz. Modelos de santidade para um clero devasso: a propósito das pinturas do cabido de Mariana, 1760. *In*: **Revista do Departamento de História**, [s. l.], v. 9, 1989.

RODRIGUES, Aldair Carlos; MAIA, Moacir Rodrigo de Castro. **Sacerdotisas Voduns e Rainhas do Rosário: mulheres africanas e Inquisição em Minas Gerais (século XVIII)**. São Paulo: Chão Editora, 2023.

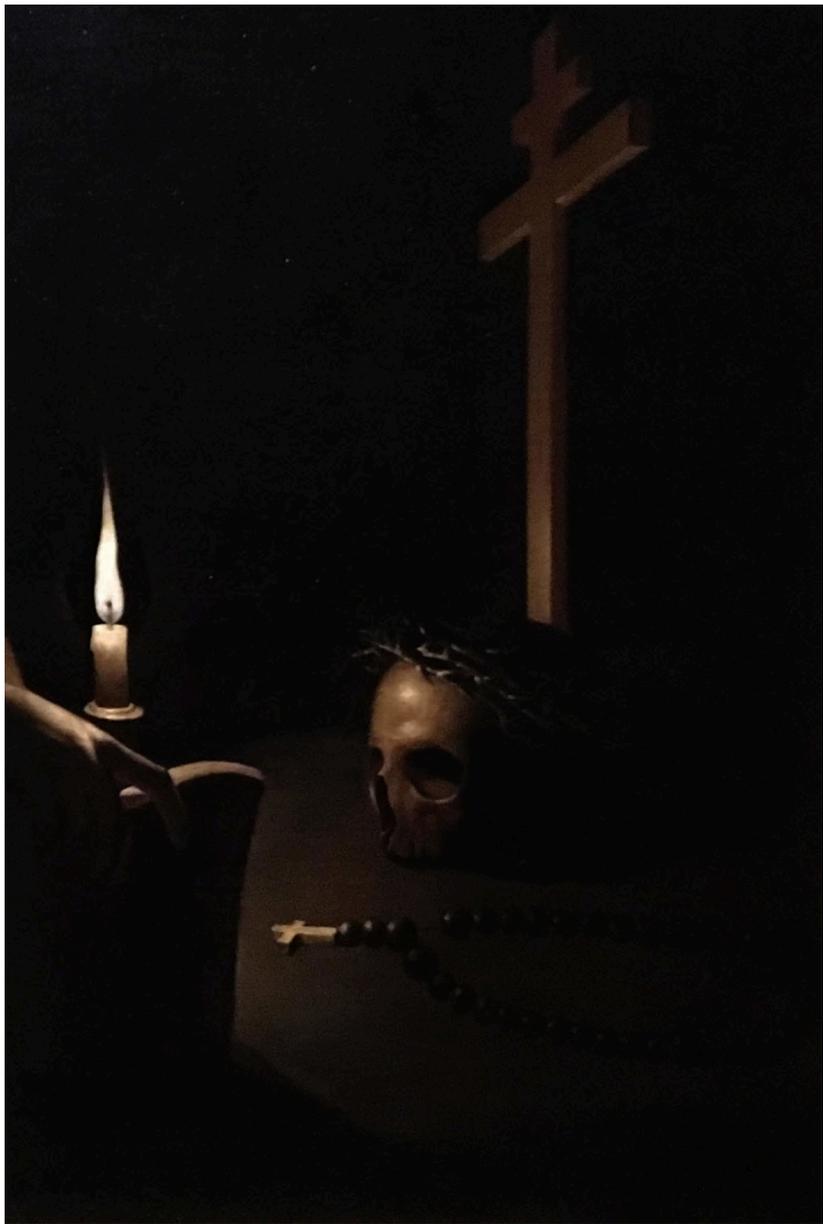
RODRIGUES, Aldair Carlos; OLIVAL, Fernanda. Reinóis versus naturais nas disputas pelos lugares eclesiásticos do Atlântico português: aspectos sociais e políticos (século XVIII). **Revista de História**, v. 175, n. 2, 2016.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **A Vila Rica em festas**: celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica — 1771–1744. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. Santos e Devotos no Império Ultramarino Português. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Fabiano Gomes da. **Pedra e Cal**: os construtores de Vila Rica no século XVIII (1730–1800). 2007. Dissertação de mestrado (Mestrado em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.





Sob o manto mercedário: a redenção dos cativos nas narrativas visuais (Minas Gerais, séculos XVIII e XIX)

Vanessa Cerqueira Teixeira

Para além dos registros manuscritos tão caros aos estudiosos das irmandades leigas, como os livros de Compromisso, entradas de irmãos, receitas e despesas, e termos de reunião, as fontes visuais também se configuram como fontes históricas de grande relevância. Neste trabalho, a iconografia mercedária — isto é, da Virgem, dos fundadores da Ordem Mercedária e dos elementos que remetem ao cativo e à simbologia da libertação —, auxilia na compreensão das representações e das apropriações, no contexto escravista moderno, em torno da identidade devocional constituída por parte dos crioulos, os descendentes de africanos nascidos na América portuguesa, na condição de cativos, forros ou livres.¹ Na Capitania de Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX, as Irmandades de Nossa Senhora das Mercês distinguiram-se como agremiações crioulas, sendo fundadas pelos denominados “pretos crioulos”, que se autodeterminavam como “nacionais do Reino e Conquista de Portugal” (Teixeira, 2022). Ao longo de todo o Antigo Regime, também na América portuguesa, a imagem sacra, em diferentes suportes, possuiu função fundamental na disseminação de informações hagiográficas e propagação do culto aos mediadores celestes. Cabe ressaltar que não é o objetivo aqui um estudo iconográfico ou iconológico aprofundado, mas observar, a partir das narrativas visuais, a presença ou a ausência das representações do cativo e do imaginário acerca da libertação que poderia ser alcançada pela intercessão das Mercês em um contexto cultural barroco.

¹A história envolta à aparição mariana sob o título de “Nossa Senhora das Mercês” data de 1218, em Barcelona, Reino de Aragão. Essa narrativa, em especial, tratava de uma tripla aparição de Nossa Senhora por meio dos sonhos, solicitando a Pedro Nolasco, Raimundo da Penaforte e rei D. Jaime I a instituição de uma ordem religiosa com o intuito de remir cristãos cativos, resgatando-os do aprisionamento mouro (Taylor, 1993).

A produção artística presente em suas igrejas, como representações pictóricas nos forros, imaginária, conjuntos escultóricos, oratórios e ex-votos, é contribuição histórica rica a respeito da visão das irmandades e de seus membros como agentes sociais. A arte sempre possuiu a função de comunicar, com a transmissão de mensagens a serem decodificadas por seus receptores. Um mundo materializado pelas formas e cores do Barroco e Rococó pode contribuir para a análise das experiências vivenciadas no período colonial mineiro, pensando, de forma dinâmica, a relação entre as imagens e a sociedade que as produziram (Maravall, 1997; Oliveira, 2003; Argan, 2004; De La Flor, 2007; Sánchez, 2008). O universo pictórico, para Pierre Francastel (2011), possui uma lógica que lhe é inerente, que a difere da textual, compreendendo a imagem como signo a ser desvendado mediante a dimensão semântica constitutiva da cultura. Ao mesmo tempo significante e significado.

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, a partir da década de 1980 observou-se uma maior expansão das possibilidades de abordagens históricas e dos interesses em relação ao campo visual. O eixo da pesquisa deveria estar pautado na problemática histórica e não na tipologia da fonte a ser utilizada. O conjunto de imagens não seria o objeto de investigação em si, mas o meio de investigação de características relevantes da sociedade. A intenção seria compreender como fatos e experiências cotidianas influenciaram o desenvolvimento artístico.

O olhar do historiador buscaria “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” (Meneses, 2003, p. 14).

A cultura material carrega em sua concepção visual uma correspondência com os valores socialmente aceitos em um dado período, considerados “modos de viver”. Sendo assim, “as obras recebem, cristalizam e reorganizam sentidos provenientes das mais diversas origens, em trocas culturais que são fundamentais para a composição e compreensão da realidade vivida” (Almada, 2012, p. 25). As imagens podem ser utilizadas como ponto de partida para perguntas, instrumentos de reflexão, examinadas em busca de narrativas da visualidade, vinculadas aqui à devoção e à constituição de um discurso sensorial.

Na medida em que procedimentos analíticos formais se revelaram insuficientes para a explicação da representação pictórica, a investigação iconográfica emergiu apontando a articulação entre as obras de arte e os modos de pensamento de um dado período. O termo “iconografia”, a descrição de imagens, teve origem no século XVIII (Réau, 2004), tornando-se “um método de análise cujos progressos se baseiam num relacionamento constante das formas visuais com redes de referências textuais” (Groulier, 2004, p. 14). Trata-se de ramo da história da arte que tem por objetivo uma análise descritiva e interpretativa, relacionada ao tema e à significação das obras, em oposição à análise exclusiva de aspectos formais, como a pretensão da “visibilidade pura” de Heinrich Wölfflin (2000), já que “forma e conteúdo são um todo que não se pode dissociar sem torná-lo ininteligível” (Réau, 2004, p. 72).²

A arte não deve ser vista de forma isolada, sendo fundamental o entendimento de sua relação com o universo na qual ela e os estilos artísticos se inserem (Panofsky, 2004b). Assim, “as sensações, medos e outros tantos sentidos já fazem parte da memória coletiva do ser humano, sendo materializados pela arte desde sempre, muito antes da escrita, pois as imagens contavam uma história e demonstravam sentimentos” (Silva, 2018, p. 26).³ Dito isso, algumas considerações podem ser mencionadas sobre a iconografia cristã, ressaltando a difusão de devoções aos santos e às distintas invocações marianas ao longo de toda a Idade Moderna.

Iconografia cristã na Idade Moderna, da Europa ao Novo Mundo

Na Idade Moderna, a partir da Reforma Católica e do Concílio de Trento, foi reconhecido o papel da representação visual de facilitar o conhecimento da Escritura. Caberia à arte a função de meio de expressão e comunicação da espiritualidade cristã. Diferentemente da Idade Média, a arte passa a representar “o meio mais sublime de conhecimento. Afirma-se assim a confiança na força intuitiva do símbolo iconográfico e, nessa perspectiva, intensificam-se a atividade da arte sacra e as publicações ilus-

²Sobre iconografia e iconologia, ver: Panofsky, 2004a; Groulier, 2004; Ripa, 2004.

³Sobre Aby Warburg e Ernest Gombrich, ver Ginzburg, 1989; Gombrich, 2012.

tradas com finalidades didáticas (Massimi, 2005, 114). O culto e o papel de mediadores celestes foram, portanto, fortalecidos na Reforma Católica e disseminados com a expansão da fé pelos empreendimentos coloniais.

Durante a vigésima quinta sessão do Concílio de Trento, em dezembro de 1563, as resoluções de Nicéia (787) foram reiteradas com o intuito de esclarecer sobre a questão das imagens e tomar uma posição contra críticas iconoclastas. As imagens de Cristo, da Virgem e dos santos, principalmente os penitentes, deveriam estar presentes, serem conservadas e veneradas. A Igreja se preocupava com a relação de proximidade e adoração existente entre os fiéis e as imagens (sobretudo as esculturas), e buscou esclarecer, por meio de missões e catequese, que elas não deveriam ser cultuadas, mas a quem estavam representando. Com a utilização de representações simbólicas, a Igreja demonstrava sua intenção de humanização do culto cristão, incentivando a mediação cultural e a apreensão dos significados atribuídos às imagens (Sant'Anna, 2006, Davidson, 1999; Fernandes, 2000).⁴

O forte apego devocional à Virgem em Portugal teve sua origem interligada à construção da história da monarquia, visto que desde Afonso Henriques eram atribuídas a ela as vitórias nas batalhas contra os mouros no período de Reconquista. Tal apreço seria desenvolvido no ultramar, mas não como uma transposição integral do modelo lusitano. A mensagem em torno da devoção se recriava de acordo com a variedade de matrizes culturais que se entrecruzavam na experiência atlântica. Como símbolos, as imagens de Maria eram passíveis a distintas interpretações (Souza, 2001; Delfino, 2015).

As invocações da Virgem eram exemplos a serem seguidos como modelo de comportamento, legitimadas pela Reforma Católica, discutidas no Concílio de Trento, impressas nas Constituições Primeiras do

⁴Pelas Instruções do arcebispo italiano Carlos Borromeo, em publicação de 1577, “por decreto tridentino y por las constituciones provinciales el obispo debe tener cuidado acerca de las sacras imágenes que pía y religiosamente deben reproducirse, como también se propuso uma grave pena de multa para los pintores y escultores a fin de que no se aparten de las reglas prescritas al reproducir aquellas cosas. Además se sancionó acerca de los rectores de las iglesias, si em sus iglesias hubieran permitido que se representara o se pusiera una imagem insólita y contraria a las razones prescritas del decreto tridentino” (Borromeo, 1985, p. 38-39).

Arcebispado da Bahia e utilizadas na catequese. Na Idade Moderna, o culto aos santos locais foi substituído pelos universalmente reconhecidos por características ou virtudes dignas de serem admiradas e imitadas pela cristandade (Massimi, 2005). A ação eclesial incentivava certos oragos que beneficiassem seus interesses, o que pôde ser observado pelas devoções do “Santíssimo Sacramento, e do Nome de Jesus, a de Nossa Senhora, e das Almas do Purgatório” (Vide, Livro Quarto, Tít. LX, n. 869).

As invocações marianas possuíam o papel de mediadoras diante da morte, “nas representações iconográficas do Purgatório, é a figura da virgem, mãe de Deus, que se destaca particularmente como defensora das almas; é a Virgem da misericórdia, aquela que protege os homens sob as dobras de seu manto” (Araújo, 2013, p. 34). Para os cristãos, morrer não representava “o peso da aniquilação, pois não se limita à corrupção corpórea. A morte é o meio que permite transcender a realidade efêmera deste mundo e alcançar a plenitude do espírito, ou seja, a vida eterna” (Sant’Anna, 2006, p. 02), daí a tamanha importância da boa morte e dos rituais de passagem na cultura e no imaginário. Paralelamente, algumas invocações possuíam a carga simbólica de combate aos não-cristãos, como a Senhora do Rosário, dos Remédios e das Mercês, o que expressava o discurso catequético tridentino produzido na expansão mariana. O embate entre cristãos e muçulmanos esteve intrinsecamente ligado ao histórico da Virgem das Mercês, como grande mediadora dos fiéis escravizados, fato passível de ser analisado também a partir das fontes visuais (Souza, 2010; Delfino, 2015; Teixeira, 2022).

A Virgem “Redentora dos Cativos” e a Ordem Mercedária

A iconografia das Mercês se caracterizou pela representação convencional dos mesmos elementos. Quanto à Virgem, sua túnica de cor clara, geralmente branca, coberta por um longo manto aberto, com o brasão dos mercedários no peito e uma coroa na cabeça, sendo esta um símbolo de castidade. O manto representava a proteção, mas sua simbologia remete à tradição clássica, não sendo algo específico à história de Maria. Sua simbologia era adequada aos interesses mercedários, que buscavam o alívio dos fiéis escravizados. Ordens franciscanas, carmelitas, dominicanas,

trinitárias e mercedárias foram algumas das que recorreram à utilização da iconografia da Virgem do Manto para suas representações, sendo “o texto de um religioso, Cesário de Heisterbach (1180-1240), o responsável pela difusão do culto a Nossa Senhora do Manto e sua apropriação por diversas ordens religiosas” (Silva, 2012, p. 177). Algumas imagens trazem o escapulário, comum às Ordens do Carmo e das Mercês.

De forma semelhante, a representação do manto e dos braços abertos em posição de graça expressava o ideal de proteção presente nas histórias de muitas invocações, como também na iconografia de Nossa Senhora da Misericórdia. Na Figura 1, correspondente ao singelo oratório de viagem de Vila Rica, datado do século XIX, notam-se os mesmos elementos citados acima. A Virgem, que possui uma expressão de serenidade, foi esculpida com coroa dourada e túnica branca, tradicionalmente indicando a divindade, com detalhes em dourado (Cirlot, 2005, p. 124). As mãos e os braços abertos são cobertos por um longo manto em vermelho, azul e dourado, cores que remetem à Ordem Mercedária, como aos Reinos de Aragão e Portugal.⁵

Em alguns casos a Virgem das Mercês amparava o menino Jesus ou levava outros elementos, como o cetro, que pode remeter à fertilidade; o bentinho, pequeno escapulário que os noviços carmelitas e mercedários levavam ao pescoço (Bluteau, p. 105); e o símbolo da meia-lua, que tem “referência bíblica em Apocalipse 12,1 ‘a mulher revestida do sol, com a lua sob os pés’” (Silva, 2012, p. 182). O simbolismo da lua, na iconografia mariana, referia-se à renovação, “a modificação aparente de sua superfície através das fases periodicamente repetidas” (Cirlot, 2005, p. 352). Desde cedo o homem passou a observar a conexão entre a lua e a natureza, bem como entre a lua e a mulher, como seu ciclo fisiológico. Além disso, para muitas culturas, ela possuía papel de reguladora e mediadora entre o céu e a terra.

Na Figura 2, observa-se uma imagem de roca, localizada no altar-mor da Igreja das Mercês de Mariana, de autoria desconhecida e sem datação

⁵Aspecto importante às imagens foi o recurso à policromia. “A acentuação da dramaticidade e do realismo barroco se valeu da conjugação deste suporte – madeira – com o complemento da policromia. A ideia de movimento presente nas imagens foi um dos resultados nesta conjugação” (Oliveira, p. 249).

precisa. A Virgem possui túnica e manto feitos de tecidos brancos de detalhes rendados, com faixa preta à cintura, coroa e brincos de prata. A imagem carrega no peito o brasão dos mercedários, em vermelho, amarelo e azul, com uma cruz branca na parte superior. Além disso, traz um bentinho em sua mão direita. As Figuras 3 e 3, da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto, trazem a representação da Senhora das Mercês com a recorrência dos mesmos elementos citados, como as vestes, o manto, a coroa, o brasão e os braços abertos. As modestas tabuinhas votivas são fontes visuais interessantes para o período colonial mineiro, ilustrando por vezes cenas ou detalhes do cotidiano.⁶

Figura 1: Imagem das Mercês, oratório de viagem/algibeira. Século XIX.



Museu do Oratório, Ouro Preto, MG. Madeira recortada e entalhada; policromia e douramento. 13x 8cm. Autora: Vanessa Teixeira

Figura 2: Imagem de roca das Mercês, altar-mor de sua igreja em Mariana, MG



Fonte: Oliviera; Campos, 2010, p. 158

⁶Os ex-votos eram pagamentos de promessas realizados por meio de pinturas, esculturas ou objetos pessoais, para mais informações, ver Abreu, 2005.

Os ex-votos, produzidos em madeira e muitas vezes com uma espécie de moldura recortada ou esculpida, são divididos em três partes: a invocação mariana rodeada por nuvens com traços curvilíneos em azul e branco; o fiel que solicita a mercê aos mediadores celestes no local específico do fato ocorrido ou com a retratação genérica do leito do moribundo; e, por fim, o texto com a descrição do acontecimento. Nestes exemplares há novamente a utilização das cores próprias à Ordem Mercedária. O segundo pode, inclusive, ter sido inspirado na composição do primeiro, repetindo elementos como tecidos vermelhos, cama em azul (com cabeceiras distintas), lençol e jogo de três travesseiros em branco (um deles com detalhe que ilustra acabamento rendado), além das devotas unidas sobre a cama e a visão celestial da Virgem em nuvens semelhantes. Em ambos os casos há duas mulheres envolvidas, uma enferma e uma acompanhante que zela pela outra em sua cama, sendo que no primeiro a adoentada é uma criança, neta da devota Clara Gomes, que fez a promessa e encomendou o ex-voto, e o outro é uma moça preta desfalecida, amparada por uma mulher branca em seus braços.

Tais quadrinhos eram entregues à igreja após a obtenção do milagre, sendo raros os exemplares dedicados à devoção mercedária que resistiram

Figura 3: Ex-voto 01, autoria desconhecida, 1850.⁷



⁷“Intercessão de Nossa Senhora das Mercês estando uma neta de Clara Gomes já alguns [ilegível] e pegando-se com as Mercês da Nossa [ilegível] das [ilegível] em ano de 1850.”

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

Figura 4: Ex-voto 02, autoria desconhecida, 1877. Madeira recortada e policromada. Acervo da Igreja das Mercês e Perdões, Ouro Preto, MG.⁸



Autora: Vanessa Teixeira

à ação do tempo. Outro exemplar foi encontrado no Museu da Liturgia, em Tiradentes (Figura 5). Tratando-se do afogamento de uma criança, a descrição da promessa feita pela devota também preta está ilegível. Um pouco mais sofisticado, recebeu pintura imitando mármore, sendo mais detalhado por representar um ambiente externo, uma paisagem bucólica comum a muitas pinturas do século XIX, com maior noção de perspectiva e sombreamento do que os anteriores.

A presença de nuvens, anjos e querubins foi outro elemento comum nas cenas que compõem a iconografia das Mercês e “tinha como objetivo indicar o arrebatamento celeste e a hierarquia do plano divino” (Delfino, 2015, p. 122). Dois exemplos disso são as obras apresentadas nas Figuras 6 e 07, ambas atribuídas a Manoel Victor de Jesus, que muito atuou na Vila de São José del Rei.¹⁰ A primeira está localizada em um Compromisso,

⁸“Mercê que fez Nossa Senhora das Mercês a Roza Rozeira estando desenganada desde às sete horas da tarde até às três da madrugada invocando a Senhora logo teve alívio [ilegível] 1877.”

¹⁰“Manoel Victor de Jesus, um dos prováveis mestres da “cultura visual do Rio das Mortes” pode ser considerado como um copista que conseguiu ‘sintetizar’ muito bem as cenas mais complexas que chegaram a suas mãos. [...] A mesma coisa acontece nas outras igrejas onde trabalhou, como Rosário e Mercês, sendo a iconografia de

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

Figura 5: Ex-voto de Nossa Senhora das Mercês, século XIX, Tiradentes, MG. Têmpera sobre madeira. Procedência: Capela de Santo Antônio do Canjica. 32 x 27,5 x 7cm.



Fonte: Museu da Liturgia.⁹

documento de grande importância para os irmãos, pois sintetizava as principais diretrizes da irmandade. A segunda corresponde à pintura do forro da nave da igreja, local de encontro, culto católico, festividades, cerimônias fúnebres, eleições dos cargos dirigentes, além de reuniões para a preservação e manutenção de suas funções. As duas representações da Virgem, com a cabeça inclinada para a esquerda e um olhar de plenitude, proporcionam a expressão de sua grande afeição em relação aos fiéis. As mãos permanecem em direção ao céu, levemente erguidas com os braços abertos. Uma expressão que consola e promete a proteção almejada pelos confrades.

Nossa Senhora das Mercês o exemplo claro da adaptação intencional desses modelos europeus” (Silva, 2018, p. 225).

⁹Imagem gentilmente cedida pelo diretor do Museu Rogério de Almeida, a quem é emitido um agradecimento.

Figura 6: Imagem das Mercês, desenho a bico de pena atribuído a Manoel Victor de Jesus.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP. Compromisso das Mercês, São José del Rei, 1796.

A Figura 7 proporciona ainda, para além da imagem central rodeada por sua corte angelical, a observação do prolongamento da estrutura arquitetônica da igreja pintada em perspectiva.¹¹ Em realce na iconografia da beirada está a figura de São Pedro Nolasco (Figura 8). O fundador da Ordem fora um fidalgo de origem francesa, e, além de militar e comerciante, já se dedicava à prática de resgate dos cristãos aprisionados pelos mouros através do pagamento pelas libertações. Com o desejo de se tornar redentor, à semelhança de Cristo, propôs a entrega de sua vida pelos cristãos cativos.¹² Nolasco é representado como um homem de idade,

¹¹Os forros ilusionistas faziam parte da composição cênica que direcionaria o olhar dos fiéis ao arrebatamento celestial, produzido em união à leveza, ao colorido e ao requinte do rococó (Silva, 2012). A pintura perspectivista é caracterizada por uma cena ilusória, na qual o céu se abre para uma visão central com a representação da santidade e das figuras angélicas. A pesada trama arquitetônica própria ao barroco cedeu lugar à presença de entablamentos, tribunas e colunas ornamentados por rocalhas e florais (Bohrer, 2004).

¹²“Ao longo das paredes, corre um muro-parapeito em perspectiva ilusionista, decorado com vasos de flores e oito representações de coros angélicos identificados

Figura 7: Forro da nave da Igreja das Mercês, Manoel Victor de Jesus, 1804–1824. Tiradentes, MG.



Autora: Vanessa Teixeira.

trajando o hábito branco da Ordem com o escudo no peito, carregando a maquete de uma igreja nas mãos (Silva, 2012; Precioso, 2014). Outras obras podem retratá-lo com correntes quebradas e um ramo de oliveira, além do “hábito da ordem, trazendo um bordão terminado em cruz de duplo travessão — *status* de fundador —, mas que, às vezes, pode ser substituído por um estandarte com o brasão mercedário” (Coelho, 2005, p. 78). Ao seu lado estão dois homens vestidos de branco, em posição de prece ou agradecimento, embora os símbolos da escravidão não estejam evidentes. Poderia ser uma referência aos devotos da vila de São José.

São Raimundo da Penaforte também foi geralmente representado com hábito da Ordem, “mas tendo por cima um traje de bispo, cargo

nas cartelas do muro. Da esquerda para a direita, a partir da entrada, figuram sucessivamente os querubins, principados, tronos, virtudes, dominações, potestades e, finalmente, os arcanjos, representados pelo anjo Gabriel, e o anjo Custódio, assimilado ao Anjo da Guarda. Nos eixos longitudinais estão os padroeiros São Raimundo Nonato, junto ao arco cruzeiro, e São Pedro Nolasco na entrada” (Oliveira; Santos Filho, 2010, v. 02, p. 133).

por ele recusado, e, como atributo, o estandarte” (Coelho, 2005, p. 78). Na imagem analisada, contudo, não se trata de sua representação, mas de outro Raimundo, o Nonato (Figura 9). No segundo púlpito central, sobre o arco cruzeiro, São Raimundo Nonato foi também ladeado por dois devotos, um homem e uma mulher. Correntes são colocadas como uma espécie de elemento decorativo escondido em meio aos vasos de flores, tendo sido opção dos comitentes não dar ênfase aos símbolos que remeteriam à escravidão. Poderia ser opção escolhida pelos fiéis alforriados, que buscariam se distanciar de seu passado cativo e explorar suas liberdades em um novo discurso para suas novas demandas. A hagiografia de São Raimundo Nonato também apontaria para a libertação e a recompensação posterior ao período de martírio em cativo.

Figura 8: Detalhe de São Pedro Nolasco



Figura 9: Detalhe de São Raimundo Nonato



Forro da nave da Igreja das Mercês, Manoel Victor de Jesus, 1804–1824. Tiradentes, MG. Autora: Vanessa Teixeira.

Segundo Beatriz Coelho (2005), foi grande a importância de Raimundo Nonato na hierarquia da Ordem, sendo um dos primeiros a nela ingressar, estando por vezes presente na iconografia mercedária. Nasceu em 1204 e faleceu no ano de 1240, a caminho de Roma para assumir seu cardinalato, como alto dignitário que assistiria ao papa. No forro de Manoel Victor foi representado como um homem de meia-idade, tendo como indumentária um roquete branco bordado, com uma mozeta por cima — capa curta vermelha sobre os ombros —, estola dourada e solidéu vermelho sobre a cabeça, vestes e símbolos próprios dos cardeais. No braço direito ergue-se um ostensório (peça de ourivesaria para expor

solenemente a hóstia consagrada no culto católico), enquanto no outro segura a palma do martírio com três coroas,¹³ que podem simbolizar virtudes (Silva, 2012, p. 172).¹⁴

A iconografia da Ordem Mercedária na Europa ou conquistas hispânicas não se limitou à Virgem. Seria recorrente a representação da origem da Ordem; de seus fundadores e do momento em que receberam a aparição de Maria; de escravizados ou grilhões quebrados; do escapulário e do escudo da Ordem; além de imagens nas quais a Senhora das Mercês libertava as almas do purgatório, embora estas não tenham sido comuns na América portuguesa. Uma das características da iconografia barroca cristã foi o pleno desenvolvimento das ordens religiosas, que até o século XV apenas tiveram seu início, sendo propulsoras de nova espiritualidade. Sua iconografia tendeu a criar grandes ciclos de quadros sobre personagens ou ordens, encontrando nos livros, igrejas, claustros e bibliotecas os locais adequados para exposição e leitura histórica, retórica e mística (Sebástian, 1989).

Uma devoção crioula nas Minas Setecentistas

Com o intuito de complementar as cenas de intercessão da Maria Mercedária aos fiéis cativos, verifica-se a representação de fiéis descalços, com vestes simples, embora carreguem no peito o brasão da Ordem, sempre ajoelhados em posição de contemplação, oração ou agradecimento (Figura 10). Certas vezes os devotos são representados com traços que os assemelham aos mouros, possivelmente para uma maior aproximação dos relatos de origem, com fins também catequéticos. Recorrentes nos

¹³“A palma é também um importante símbolo cristão, atributo geralmente associado aos mártires. Representa a vitória, a ascensão, a ressurreição de Cristo, ou seja, a vitória sobre a morte. A vida consagrada a Deus expressa na renúncia ao mundo e na mortificação é vista como um sucedâneo do martírio” (Oliveira, 2008, p. 245).

¹⁴Nonato tinha a missão de evangelizar e converter infiéis (mouros). Estes “furaram-lhe os lábios com um ferro quente, para fechar-lhe a boca com um cadeado”. Ao conseguir sua liberdade, “o Papa Gregório IX o nomeou cardeal. Entretanto, o homem de 40 anos não conseguiu chegar a Roma, falecendo no meio do caminho, devido a uma febre decorrente de seus ferimentos” (Silva, 2012, p. 173). Por isso “ele está sempre com a indumentária vermelha de cardeal, trazendo, como seu atributo pessoal, a custódia, que faz alusão a uma lenda na qual o santo havia recebido a comunhão das mãos de um anjo momentos antes de morrer” (Coelho, 2005, p. 78).

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

Figura 10: Imagem das Mercês, autoria desconhecida, século XVIII. Imagens de cativos, Lourenço Rodrigues de Souza, 1764. Pertencentes à Ordem Terceira de N. S. das Mercês de Ouro Preto.



Figura 11: Os Cativos, século XIX, acervo do Museu do Diamante, Diamantina. Figura de Andor, com dupla face. Pintura sobre madeira com policromia.



Autora: Vanessa Teixeira.¹⁵

¹⁵Segundo o Museu, as obras eram pertencentes à Irmandade das Mercês da cidade. As imagens podem ser vistas, separadamente, com ficha descritiva, no site: <http://museudodiamante.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/pintura-religiosa-biface-3/>. Acesso em: 5 ago. 2024.

registros pictóricos, foram esculpidos na Igreja das Mercês da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição em Vila Rica. As peças possivelmente eram utilizadas para compor o cenário proposto em distintas esculturas da Virgem. As obras foram registradas quando estavam sendo expostas em comemoração aos 800 anos da Ordem Mercedária em 2018. Outro exemplo são os devotos pertencentes ao Museu do Diamante, no antigo Arraial do Tejuco, atual Diamantina, intitulados “Os Cativos” (Figura 11).

As pinturas retrataram dois homens brancos, bem-vestidos e calçados (o primeiro e o terceiro, da esquerda para a direita). O segundo, de tez mais “alaranjada”, está trajado de forma diferenciada, com camisa branca de gola e capa em tom vermelho carmesim, que remete a uma espécie de hábito. Já o quarto, que apresenta traje mais simples e longas botas aparentes, possivelmente uma veste de trabalho, porta cajado de madeira e possui o tom de pele que poderia designá-lo como pardo ou ainda remeter à representação do mouro. Ele não possui costeletas como os outros, mas barba volumosa. Suas vestes se destoam dos outros sujeitos, bem como a posição de suas mãos e uma perna flexionada. Nos dois casos expostos, estes homens, que poderiam indicar alguma referência ao mouro, são calvos e barbudos.

No que tange à iconografia das Mercês, a grande distinção de suas imagens era a recorrência de correntes quebradas, grilhões ou fiéis escravizados de joelhos aos seus pés. O frontispício da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Vila Rica, da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, é um exemplo disso (Figura 12). A imagem apresenta dois fiéis de joelhos aos pés da Virgem, estando apenas um deles aprisionado por grilhões, o que pode ser interpretado como uma alusão à possibilidade de resgate dos cativos pelos mercedários. Um fiel em súplica, atado por correntes, com o olhar direcionado para baixo em oração, e um possível recém-liberto, com os braços e o olhar em posição de gratidão, foram representados juntos, ajoelhados sob as dobras do manto elevado por figuras angélicas. O término do cativo espiritual e corporal poderia ser enfim alcançado por meio da fé e da intercessão da Senhora, representada como grande mediadora com seus braços abertos e o manto agregador. A inscrição em latim, *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos* (Vinde a mim todos os que andais em trabalho e vos

achais carregados, e eu vos aliviarei), um trecho do evangelho de Mateus (11.28), ao mesmo tempo arremata e complementa o imaginário em torno da devoção.¹⁶ Ao fim da imagem, há ainda os dizeres *Ego Mater pulchrae dilectionis* (Eu sou a Mãe do puro amor), do Eclesiástico (24.24), referente ao Elogio da Sabedoria, que pode também ser apropriado e associado à Virgem.

As características que remetem ao cativo, contudo, foram diversas vezes suprimidas de representações. Agremiações compostas majoritariamente por crioulos forros poderiam omitir os grilhões e demais símbolos que remetesse ao seu passado escravo. A iconografia se modificava a partir de um novo discurso social, mantendo, todavia, sua essência religiosa. A Virgem passaria a proteger novo segmento da sociedade colonial, os crioulos alforriados. Sendo assim, “os grilhões não precisam estar representados ali, porque já foram rompidos, não estando mais prendendo os braços dos crioulos forros da irmandade” (Silva, 2012, p. 184).

Por outro lado, alguns signos visuais que comporiam a devoção mercedária, como correntes quebradas, quando presentes teriam renovada significação aos membros dos grêmios que pretenderam ser ordem terceira, investindo em uma representação pública, por meio de suas capelas, associada à liberdade civil e ao reconhecimento necessário para a elevação de seus sodalícios. O caso das duas Irmandades das Mercês de Vila Rica é ainda mais significativo, visto que seus membros alcançaram sua elevação ao estatuto de arquiconfraria e, posteriormente, de ordem terceira. O acesso ao ritual de profissão seria vedado aos cativos, sendo indispensável emular e adequar-se aos critérios e às exigências desses sagrados institutos. Nota-se aqui que o discurso produzido pelos indivíduos agremiados — os comitentes, certamente os irmãos que compunham as Mesas Administrativas, sem desconsiderar o papel do capelão — e exteriorizado através das imagens, corresponde também às renovadas agências e estratégias em

¹⁶“A frase bíblica, aplicada à imagem representada no conjunto escultórico do frontispício da capela das Mercês e Misericórdia, pode ser lida como uma admoestação aos crioulos cativos para que preservassem na fé de Cristo e na devoção à Senhora das Mercês, que, como redentora dos cativos, poder-lhes-ia libertar do cativo em vida e morte” (Precioso, 2014, p. 176–177).

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

Figura 12: Frontispício da Igreja das Mercês e Misericórdia, século XVIII, Ouro Preto, MG.¹⁷



Autora: Vanessa Teixeira.

uma sociedade estamental e escravista, como o reforço da legitimação de um lugar social ocupado, o reconhecimento crioulo (Teixeira, 2022).

Esta imagem pode ser comparada ao forro da Igreja das Mercês em Diamantina, na qual, segundo Eduardo França Paiva, a Virgem aproxima um doador do legatário (Figura 13).¹⁸ O frade cativo de hábito marrom

¹⁷Segundo Adalgisa Campos e Myriam Oliveira (2010), a portada Ornamental foi esculpida por Manoel Gonçalves Bragança em 1810. Alguns autores, contudo, atribuíam a obra a Aleijadinho.

¹⁸“À sua direita um homem branco, certamente português, vestido elegantemente, e à sua esquerda, dois cativos resgatados, ainda com os grilhões, um nos punhos e outro no pescoço. Ao lado do doador, aparece um jovem frade (mercedário?), com amarras nos tornozelos, atadas a uma corda que ele mesmo parece controlar com a mão direita, como um cativo voluntário e consciente [...]. Com a mão esquerda, o frade cativo do Senhor aparece conduzindo o doador a interceder a favor da redenção dos cativos cristãos em terras do Islã — convencera-lhe, em vida, a legar dinheiro à causa e à sua

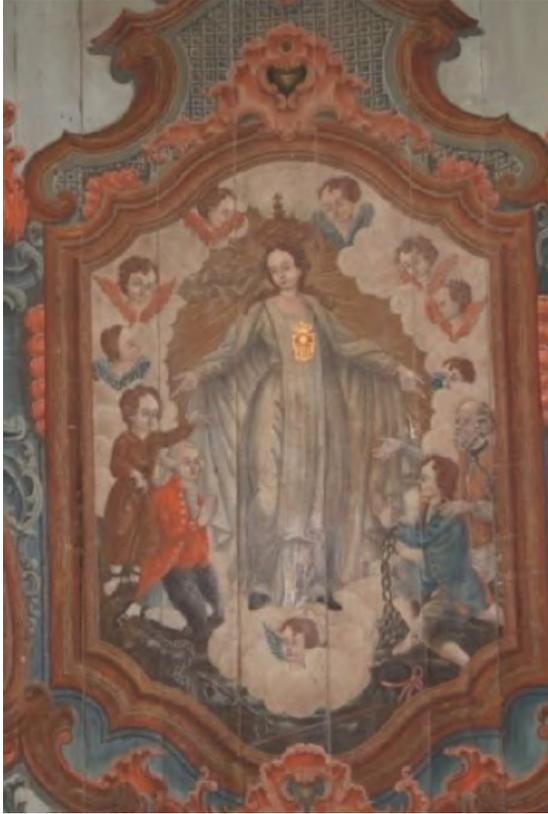
e descalço humildemente, bem como o suposto sofisticado doador, que também se encontra acorrentado pelos pés, poderia estar aprisionado porque os mercedários, no contexto europeu do medievo ao período moderno, se escravizariam pela libertação dos cristãos em territórios islâmicos. Como mártires, eles trocavam uma prisão pela outra, caso necessário. Outra possibilidade de análise seria que o homem branco, mais bem trajado, calçado e ajoelhado ao lado do frade, fosse mais um cristão escravizado, agradecendo ou suplicando pela dádiva, enquanto os outros, do lado oposto, descalços, poderiam ser cativos cristãos ou mesmo um cativo acompanhado de um mouro. Um deles, inclusive, representado com longa barba e poucos cabelos brancos, estende uma mão em sentido ao frade. A Virgem também direciona o olhar para ele, o responsável por concretizar a mediação. As imagens de narrativas que remetiam às histórias dos santos ou invocações marianas possuíam função catequética, eram exemplos a serem seguidos, o que justificaria a representação da libertação feita por cristãos brancos aprisionados pelos mouros, embora a devoção seja de pretos crioulos nas Minas Setecentistas. Apenas os exemplares dos ex-votos retrataram claramente os devotos de ascendência africana, pretos ou crioulos, enquanto as representações das igrejas mercedárias reproduziram elementos comuns às imagens hispânicas, a sua narrativa fundadora.

A história mística por trás da devoção mercedária e de um prestigioso passado da Ordem deveria ser representada, sendo apropriada para o contexto vivenciado como um exemplo: a doação de esmolas em prol da libertação dos cativos. Esta era uma via legítima manejada pelos que tomaram para si o discurso pela redenção dos escravizados agremiados. Tais irmandades possivelmente não arrecadavam somas necessárias para contribuir com as redenções no norte da África, visto que suas precárias condições financeiras mal permitiam sua atuação entre seus membros, mas elas ressignificaram o culto e utilizaram a narrativa mercedária para respaldar suas histórias de vida, reconhecendo a importância de ambas as libertações de práticas escravistas consideradas legítimas. Uma libertação

alma, o convencera a rogar, junto à Senhora das Mercês, pela libertação deles” (Paiva, 2010, p. 34).

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

Figura 13: Pintura do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina. Pintura do forro em têmpera, de autoria de Manoel Alves Passos, 1794.



Fonte: Silva, 2012, p. 229.

não restrita à cor, origem ou qualidade, mas justificada por serem cristãos. A libertação dos escravizados promovida pela Religião mercedária poderia ser um forte impulso para a união dos fiéis, construindo uma identificação a partir da simbologia da liberdade, e tal discurso deveria ser exteriorizado visualmente em local de destaque em seus templos. A intercessão promovida em relação aos pecados com as indulgências recebidas pelos que se dedicavam aos resgates, bem como a mediação da Virgem em prol das almas do purgatório, também complementavam o imaginário.

Considerações Finais

A grande difusão da devoção mercedária nas Minas Setecentistas esteve atrelada ao crescimento de um grupo étnico-social específico, os “pretos

crioulos” cativos, forros e livres. É preciso levar em consideração os processos de “crioulização” demográfica e cultural, bem como de crescimento do número de alforriados e nascidos em liberdade na Capitania de Minas Gerais a partir de meados do século XVIII, mesmo período de proliferação das associações dedicadas à Senhora das Mercês. Muitos desses crioulos buscaram se autoidentificar de forma diferenciada dos africanos traficados que já possuíam suas irmandades próprias. A escolha e o compartilhamento de símbolos de um orago, expressos também pela arte e arquitetura de seus templos e pelos rituais litúrgicos em um contexto cultural barroco, eram fatores indispensáveis na formação da identidade de qualquer grupo, demarcando fronteiras (Teixeira, 2022).

Discursos vários foram elaborados a fim de que não se perpetuasse a escravidão ao longo das gerações, essencialmente para os que adotaram valores cristãos. Atitude coerente com a concepção que “proíbe a escravização de um cristão e que a escravidão dos pagãos justifica-se pela intenção de salvar as suas almas” (Lahon, p. 62). Por isso, real e renovada importância foi dada aos que nasceram inseridos no catolicismo, regenerados e batizados no início da vida, não sendo culpados, não merecendo serem mais castigados, por possuírem o “acidente da cor”. Nesse caminho, reafirma-se também que as discussões em torno da escravização e da libertação do cativo temporal estiveram lado a lado à preocupação espiritual dos fiéis com a salvação de suas almas, ao longo da vida e após a morte. Os crioulos das Mercês souberam forjar seus artifícios retóricos e manejar as possibilidades de agenciamento que estavam ao seu alcance, ancorados na redenção dos corpos e das almas, intrinsecamente entrelaçada à hagiografia mercedária (Teixeira, 2022).

Referências

ABREU, J. L. N. As Tábuas Votivas e a Religiosidade Popular nas Minas do Século XVIII. *História Social*, São Paulo, n. 11, p. 193-210, 2005.

ALMADA, M. *Das artes da pena e do pincel*. Caligrafia e pintura em manuscritos no século XVIII. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

ARAÚJO, M. V. A. de. *Em busca da salvação: vivência da fé e vida cotidiana entre os irmãos de São Miguel e Almas. São João e São José del Rei (1716-1804)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

SOB O MANTO MERCEDÁRIO

- ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOHRER, A. F. Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira. **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Belo Horizonte, 2004.
- BORROMEO, C. **Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos**. Universidad Nacional Autónoma de México: Imprenta Universitaria, 1985.
- BLUTEAU, R. **Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 08 v.
- CIRLOT, J-E. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- COELHO, B. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- DAVIDSON, N. S. **A Contra-Reforma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DE LA FLOR, F. R. **Era melancólica: figuras del imaginario barroco** Barcelona: José J. de Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 2007.
- DELFINO, L. **O Rosário dos Irmãos Escravos e Libertos: Fronteiras, Identidades e Representações do Viver e Morrer na Diáspora Atlântica**. Freguesia do Pilar-São João Del-Rei (1782-1850). Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
- FERNANDES, M. de L. Da reforma da igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade. *In*: AZEVEDO, C. M. (Org.). **História religiosa de Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, v. 02.
- FRANCASTEL, P. **A realidade Figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método. *In*: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GROULIER, J-F. Descrição e Interpretação. *In*: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura: textos essenciais**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 08.
- LAHON, D. Da redução da alteridade a consagração da diferença: as irmandades negras em Portugal (Séculos XVI-XVIII). **Projeto História**, São Paulo, n. 44, p. 53-83, jun. 2012.
- MARAVALL, J. A. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.

MASSIMI, M. **Palavras, almas e corpos no Brasil colonial**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.

OLIVEIRA, A. J. M. de. **Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, M. A. R. de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, M. A. R. de.; CAMPOS, A. A. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010, v. 02.

OLIVEIRA, M. A. R. de.; SANTOS FILHO, O. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010, v. 02.

PAIVA, E. F. Allah e o Novo Mundo: Escravos e Forros Islamizados no Universo Colonial Americano. *In*: PAIVA, E. F.; IVO, I. P.; MARTINS, I. C. (Orgs.). **Escravidão, mestiçagens, Populações e Identidades Culturais**. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFGM; Vitória da Conquista: Edições UESB, 2010.

PANOFSKY, E. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. *In*: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura: textos essenciais**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004a, v. 08.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte na Renascença. *In*: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004b, p. 47-87.

PRECIOSO, D. **Terceiros de cor: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

RÉAU, L. Iconografia da arte cristã. *In*: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura: textos essenciais**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 08.

RIPA, C. Iconologia. *In*: LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura: textos essenciais**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 08.

SÁNCHEZ, C. A. G. Barroco y contrarreforma. Entre Europa y las Índias. **Destiempos**, mar-abril 2008, v. 03, n. 14.

SANT'ANNA, S. M. **A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 A 1822)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

- SEBÁSTIAN, S. **Contrarreforma y barroco**. Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SILVA, K. C. **A Mercês Crioula**: estudo iconológico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei, 1793-1824. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João Del Rei, 2012.
- SILVA, K. C. **No caminho das flores**. Estudo iconológico sobre a “Escola de Artes do Rio das Mortes” e o modelo intencional de encomenda – Minas Gerais (c.1785-c.1841). Tese (doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- SOUZA, J. B. A. de. Virgem mestiça: devoção à Nossa Senhora na colonização do Novo Mundo. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 77-92, 2001.
- SOUZA, D. dos S. **Devoção e Identidade**: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade de São João del-Rei – séculos XVIII e XIX. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de São João Del-Rei, 2010.
- TAYLOR, B. La Orden Mercedaria: Política, Sociedad y Reforma Religiosa bajo Felipe II. **Revista d'història moderna**, nº 13, 02, (Ejemplar dedicado a: Les Institucions Catalanes (segles XV-XVII)), p. 191-202, 1993.
- TEIXEIRA, V. C. **A quebra dos grillhões**: devoção mercedária e criouliização em Minas Gerais (1740-1840). Belo Horizonte: Páginas, 2022.
- VIDE, S. M. da. (Arcebispo, 1643-1722). **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia** feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide: propostas, e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Tipografia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.
- VV. AA. **La orden de Santa María de la Merced (1218-1992)**. Síntesis histórica. Instituto histórico de la Orden de la Merced, Roma 1997.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.





Entre a fé e o poder: a influência barroca no espaço urbano colonial

Murilo Luiz Gentil de Oliveira

Introdução

O Barroco, como estilo artístico e movimento cultural, surgiu na Europa em resposta à Reforma Protestante, servindo como uma ferramenta poderosa para a reafirmação da fé católica durante a Contrarreforma. A partir do século XVII, a Igreja Católica adotou a arte barroca estrategicamente para comunicar os valores da fé de forma intensa e acessível, incentivando uma devoção emocional e profunda. Carregado de dramatismo e expressividade, o Barroco foi integrado às políticas da Contrarreforma com o propósito de recuperar fiéis e fortalecer o catolicismo em regiões onde a ameaça protestante e a diversidade cultural exigiam respostas artísticas que combinassem poder e devoção.

Nas Américas, o estilo barroco foi transportado e adaptado ao contexto das colônias portuguesas e espanholas, onde a evangelização dos povos indígenas e a integração de populações africanas escravizadas eram prioridades para expandir os valores cristãos. A arte e a arquitetura barrocas foram, então, reinterpretadas para se adequar a uma realidade de contrastes: embora carregassem o simbolismo europeu, também absorveram tradições e práticas locais. Esse encontro resultou em um Barroco único, onde a rigidez do estilo europeu deu espaço a uma forma mais fluida e sincrética, ajustada às necessidades e sensibilidades das populações coloniais.

Nas colônias, o Barroco desempenhou um papel essencial na construção e organização dos espaços urbanos e religiosos. Igrejas, conventos e capelas foram erguidos em locais estratégicos das cidades, reforçando a presença e o poder da fé católica. Em Minas Gerais, por exemplo, a arquitetura barroca consolidou-se como uma assinatura visual e simbólica da Igreja e da aristocracia colonial, marcando a presença do cristianismo em meio à paisagem montanhosa e aos povoados em expansão. Já em cidades litorâneas como Salvador, Recife e Rio de Janeiro, as construções barrocas

não só embelezavam os espaços, mas também serviam de cenários para rituais e procissões, tornando-se centros de socialização e devoção.

Esse Barroco colonial assumiu, portanto, características próprias, refletindo uma interação dinâmica entre culturas europeias, indígenas e africanas. Em muitos casos, artistas locais reinterpretaram elementos estéticos e iconográficos, criando representações religiosas com traços ameríndios ou africanos, que integravam tanto a herança europeia quanto o imaginário dos povos locais. Em regiões como o Peru, o México e o Nordeste brasileiro, o Barroco adquiriu características únicas, com altares dourados e esculturas detalhadas coexistindo com representações que ajustavam o sagrado aos contextos locais.

Dessa forma, o Barroco nas Américas não foi apenas uma expressão estética importada, mas uma manifestação adaptativa que reforçava tanto a hegemonia religiosa quanto o poder político da Igreja e do Estado colonial. A fusão entre poder e fé transformou a paisagem colonial, convertendo-a em um espaço onde controle e devoção estavam intimamente entrelaçados para servir aos interesses de uma sociedade profundamente hierárquica e teocêntrica.

Metodologia

A pesquisa foi realizada por meio de uma análise bibliográfica e documental, visando compreender a influência barroca no espaço urbano colonial.

Na análise bibliográfica, foram selecionadas obras acadêmicas e artigos que discutem a estética barroca e sua relação com a colonização brasileira como Cardoso (2006) em *A Arquitetura Barroca no Brasil Colonial* e José Miguel Wisnik (2015) em *A Poética do Barroco* fornecem uma base teórica sólida sobre as características do estilo barroco e sua manifestação nas cidades coloniais. Além disso, o trabalho de Maria Helena de Lima (2002), que explora a intersecção entre arte e religiosidade no período colonial, foi fundamental para entender como a fé e o poder se entrelaçaram nas construções urbanas.

Na análise documental, a pesquisa também incluiu a análise de documentos históricos, como relatos de viajantes, registros de construções e planos urbanos, que oferecem uma perspectiva sobre a implementação do barroco nas edificações coloniais. A obra de Guilherme de Almeida

(2010), que reúne documentos e descrições de viajantes do período colonial, foi instrumental para evidenciar a recepção e a adaptação do estilo barroco nas cidades brasileiras. Além disso, o estudo de Peter Burke (2007), que discute a cultura visual na era barroca, auxiliou na compreensão da dimensão estética e simbólica das obras analisadas.

A combinação dessas abordagens metodológicas proporcionou uma interpretação mais rica e crítica da influência barroca, contribuindo para uma compreensão mais holística do tema pesquisado.

A Igreja e o espaço urbano barroco

Nas colônias ibéricas das Américas, as igrejas barrocas desempenhavam um papel crucial como centros de poder e cultura, integrando-se de forma profunda ao contexto social e urbano das cidades coloniais. Mais do que simples locais de culto, esses edifícios tornaram-se marcos essenciais na vida cotidiana, exercendo uma influência que transcendia o campo espiritual. Como aponta Lynch (1992), as igrejas barrocas “exercem uma função unificadora no espaço urbano colonial, atuando como pontos centrais em torno dos quais a vida social e cultural se organiza.” Esse impacto se refletia na disposição urbana e no simbolismo das igrejas, que funcionavam como extensões da autoridade religiosa e política da Igreja Católica e das elites coloniais que financiavam essas construções.

Em cidades coloniais brasileiras, como Ouro Preto e Salvador, a arquitetura barroca não servia apenas à espiritualidade e à estética, mas também estabelecia uma hierarquia visual que reforçava a autoridade da Igreja na vida pública. Em Ouro Preto, por exemplo, a localização estratégica das igrejas, muitas vezes em pontos elevados, criava um “diálogo” visual entre diferentes bairros e classes sociais da cidade (Benevides, 2001). Esse arranjo urbano seguia uma lógica de dominação simbólica, onde a fé católica se posicionava como o centro irradiador de valores e controle social. Em Salvador, primeira capital colonial do Brasil, as igrejas barrocas eram construídas em áreas de grande circulação, como no entorno do pelourinho, revelando uma conexão direta entre o poder religioso e o controle civil (Soares, 1997).

O posicionamento estratégico das igrejas refletia o ideal barroco de “persuasão pela imagem” — elas eram projetadas para gerar admiração

e devoção não apenas pela imponência de suas estruturas, mas pelo impacto visual que exerciam sobre a população urbana (Carvalho, 2010). A grandiosidade das igrejas e a riqueza de seus ornamentos barrocos, como altares dourados, esculturas e pinturas, tinham um papel educativo, transmitindo os valores do cristianismo católico a uma população majoritariamente iletrada. Segundo Bazin (1999), “a arte barroca no espaço urbano colonial era, essencialmente, um instrumento de evangelização destinado a capturar a imaginação e reafirmar o domínio espiritual sobre a sociedade colonial.”

A disposição das igrejas em áreas de destaque também reforçava uma hierarquia social visível: sua localização, geralmente em elevações ou praças centrais, comunicava a ideia de que a fé estava “acima” dos demais aspectos da vida social, uma metáfora visual do poder e da onipresença da Igreja na vida colonial. Em Ouro Preto, igrejas como a de São Francisco de Assis e a de Nossa Senhora do Pilar exemplificavam esse conceito, sendo visíveis de diversos pontos da cidade e reafirmando a autoridade da Igreja (Fonseca, 2004).

Dessa maneira, as igrejas barrocas em cidades coloniais como Ouro Preto e Salvador não apenas estruturavam o espaço físico, mas também moldavam a vida social e cultural da colônia. Além de locais de culto, essas igrejas serviam como centros de convívio, onde festividades religiosas e procissões reuniam a população, criando um sentimento de identidade e pertencimento comunitário em torno da fé católica e da cultura barroca (Bastos, 2012).

Rituais religiosos e poder simbólico nas colônias da América Latina

Os rituais religiosos desempenharam um papel central nas colônias ibéricas da América Latina, exercendo forte influência sobre a organização social e a vida cotidiana. Eles não apenas expressavam a fé da população, mas também transformavam os espaços urbanos em vibrantes palcos de devoção e submissão ao poder eclesiástico. Festas e procissões religiosas não eram meras celebrações; atuavam como reafirmações da autoridade da Igreja sobre a sociedade. Como destaca Caldeira (2005), “os rituais religiosos em ambientes urbanos eram eventos sociais que não apenas

celebravam a fé, mas também reafirmavam a hierarquia social e o controle do clero sobre a vida pública.”

As procissões, frequentemente marcadas por grande participação popular, manifestavam a submissão ao poder eclesiástico e criavam um espaço de interação social. Esses eventos coletivos transformavam as ruas em caminhos sagrados, reforçando a presença da Igreja em todos os aspectos da vida comunitária (Oliveira, 2010). Em cidades como Salvador e Ouro Preto, as procissões do Senhor do Bonfim e da Festa de Nossa Senhora do Pilar atraíam tanto fiéis quanto curiosos, promovendo um ambiente de união que celebrava a religiosidade e consolidava o domínio simbólico da Igreja (Almeida, 2012).

Além disso, as irmandades religiosas tiveram um papel vital na preservação do legado cultural barroco e na construção de laços sociais e identitários nas comunidades. Essas confrarias, compostas por grupos de devotos com uma mesma devoção, promoviam assistência mútua e fortaleciam os vínculos sociais entre seus membros. Segundo Santos (2013), “as irmandades eram instituições que, ao mesmo tempo em que cultivavam a espiritualidade barroca, também atuavam como redes de apoio social, especialmente para as populações indígenas, africanas e mestiças.”

Essas organizações celebravam festividades em homenagem aos santos padroeiros, onde música, dança e gastronomia se mesclavam à devoção, criando um espaço de resistência cultural e afirmação da identidade coletiva. Responsáveis pela organização das festividades, as irmandades ocupavam uma posição de prestígio nas comunidades, permitindo que grupos marginalizados encontrassem espaço para expressar sua identidade cultural e religiosa (Silva, 2011). Assim, o papel das irmandades transcendeu o âmbito religioso, atuando como plataformas de resistência e inclusão social em um contexto de desigualdade e opressão.

O caráter plural das festividades frequentemente integrava elementos das tradições africanas e indígenas, reforçando a dominação colonial, mas também permitindo a resistência e a transformação cultural. Esse sincretismo, exemplificado em festas como o Círio de Nazaré no Pará, demonstra como a fé católica foi moldada e reinterpretada à luz das culturas locais, questionando a ideia de uma imposição religiosa homogênea (Melo, 2014). Assim, o Barroco americano deve ser compreendido

considerando as dinâmicas sociais e culturais que moldaram suas práticas religiosas e rituais, onde a fé se tornava um espaço de poder e resistência.

A interação entre religiosidade e cultura barroca, expressa nas festividades e irmandades, revela a complexidade das sociedades coloniais, nas quais arte, religião e vida comunitária estavam intimamente ligadas. O espaço urbano, portanto, não era apenas um cenário passivo, mas um ambiente ativo de construção de identidades e poder, onde fé e cultura barroca se entrelaçavam, formando uma tapeçaria rica e diversificada que ainda ressoa nas tradições das Américas (Pereira, 2015).

Ao explorar os rituais religiosos e o poder simbólico que permeavam a vida colonial, é essencial considerar a perspectiva de Pierre Bourdieu, que enfatiza a importância do capital simbólico e da construção social das práticas culturais. A fé católica, nas Américas, tornou-se um instrumento de poder simbólico que não apenas manteve viva a espiritualidade barroca, mas também promoveu a coesão social e a identidade cultural entre as diversas comunidades que compunham o mosaico colonial. Portanto, a experiência barroca nas Américas foi, ao mesmo tempo, uma imposição europeia e uma manifestação das resiliências e adaptações das comunidades locais.

As estruturas de poder no barroco colonial

O Barroco, enquanto estilo artístico e arquitetônico, emergiu nas colônias ibéricas da América não apenas como uma expressão de fé, mas também como uma poderosa ferramenta de controle político e social. A imponente presença de igrejas barrocas, particularmente em cidades mineiras como Ouro Preto e Mariana, não apenas exaltava a força da religião católica, mas também servia como um símbolo do status e da riqueza dos patronos que financiavam essas construções. Como argumenta Vasconcelos (2016), “a arquitetura barroca se tornava um meio de afirmar a posição da elite colonial, refletindo sua influência e poder no contexto urbano.” Essas edificações grandiosas, adornadas com detalhes exuberantes e imagens sacras, projetavam uma imagem de estabilidade e ordem, fundamental para a manutenção do controle social.

As igrejas, além de serem centros de culto, eram também locais de congregação da elite, onde as decisões políticas e sociais eram frequente-

mente discutidas e influenciadas. O caráter monumental dessas construções, com suas torres e altares ricamente decorados, servia para reafirmar a posição dos poderosos dentro da sociedade colonial, demonstrando como o Barroco atuava não apenas como um reflexo da espiritualidade, mas também como um indicador de hierarquia social (Ribeiro, 2013). A relação entre arte e poder é evidenciada na forma como essas instituições se tornaram instrumentos de legitimação do domínio colonial e da cultura católica, estabelecendo uma ordem social que privilegiava a elite e subjugava as classes menos favorecidas.

A intersecção entre clero e Estado nas Américas também merece destaque, especialmente no contexto em que o Barroco exercia um papel crucial na educação e na imposição de normas de conduta. O clero, além de desempenhar funções religiosas, atuava como agente de socialização, promovendo a educação religiosa e moral das populações coloniais. Essa função educativa se dava em um cenário em que as instituições e a Igreja se tornavam os principais responsáveis pela formação de valores e comportamentos, moldando a vida social e política das colônias (Lima, 2014). O modelo educacional, que muitas vezes incluía escolas e seminários, estava atrelado ao desejo de consolidar a fé católica e a lealdade ao sistema colonial.

Segundo Oliveira (2019), “o Barroco não era apenas uma estética; era uma estratégia de dominação que procurava assegurar a perpetuação dos valores e interesses da elite colonial.” O uso da arte e da arquitetura como instrumentos de controle revelava uma tentativa consciente de moldar a percepção do povo, reforçando a ideia de que a ordem social existente era divina e inquestionável. As celebrações religiosas e as festividades barrocas também serviam para reforçar essa relação entre a fé e o Estado, proporcionando uma atmosfera de controle que transparecia nas práticas cotidianas.

Dessa forma, ao examinarmos as estruturas de poder no Barroco colonial, podemos perceber como essa estética complexa e multifacetada não apenas expressava a religiosidade, mas também atuava como uma base sólida para a manutenção do controle social e político. A presença do Barroco na arquitetura e nas artes da época reflete a maneira pela qual a elite colonial utilizou a fé e a cultura como mecanismos de domínio,

perpetuando uma ordem social que ainda ressoa nas dinâmicas contemporâneas das sociedades latino-americanas. O legado barroco, portanto, vai além de sua beleza estética; ele é um testemunho das complexas interações entre poder, fé e cultura que definiram o cenário colonial e suas repercussões até os dias atuais (Silva, 2011).

Barroco sincrético: a influência africana e indígena

O Barroco nas Américas não foi um fenômeno homogêneo; ao contrário, foi profundamente influenciado por uma variedade de tradições culturais que se entrelaçaram na vida cotidiana das colônias. As tradições africanas e indígenas desempenharam um papel fundamental na formação de uma estética barroca sincrética, resultando em uma rica tapeçaria de simbolismos e ritos híbridos que transcenderam as imposições europeias. Como observa Almeida (2015), “o sincretismo não é apenas um aspecto da resistência cultural, mas também uma forma de reinterpretção e reinvenção das tradições em resposta à colonização.”

Na arte sacra, essa influência sincrética é evidente em diversos elementos, como a iconografia e as representações de santos, que incorporam características de divindades africanas e indígenas. Um exemplo notável é a imagem da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que, em algumas regiões do Brasil, é representada com traços africanos, refletindo a adoração dos escravizados que viam nessa figura uma conexão com suas próprias crenças e práticas religiosas (Borges, 2017). Essas representações são um testemunho da capacidade de adaptação e resiliência das populações africanas e indígenas, que conseguiram preservar suas identidades culturais, mesmo diante da opressão.

As celebrações religiosas também oferecem um campo fértil para a análise do sincretismo no contexto barroco. Festas como o Círio de Nazaré e a Festa de Nossa Senhora do Bonfim, por exemplo, são momentos de confluência onde rituais católicos se entrelaçam com práticas afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. Nesses eventos, é comum observar a presença de elementos como danças, oferendas e cânticos que têm raízes africanas, reforçando a ideia de que a fé não era apenas um produto da colonização, mas uma construção cultural multifacetada (Santos, 2019). O sincretismo, portanto, emerge como um símbolo de

resistência e de transformação, onde as comunidades marginalizadas se apropriavam dos elementos da cultura dominante para reimaginar suas próprias práticas religiosas.

Como ressalta Ribeiro (2018), “a arte barroca sincrética não apenas reflete a complexidade das interações sociais, mas também representa uma nova forma de entender o mundo, onde as vozes silenciadas das tradições indígenas e africanas se entrelaçam com a narrativa europeia.” Essa perspectiva sincrética traz à tona a diversidade cultural que caracterizou a América colonial e revela como as comunidades utilizaram a arte e a espiritualidade como ferramentas para a afirmação de suas identidades.

Em suma, o Barroco sincrético se apresenta como um espaço de diálogo entre culturas, onde as tradições africanas e indígenas não apenas sobreviveram, mas também prosperaram, adaptando-se e se fundindo com a estética europeia. Essa rica interação cultural resulta em uma arte que transcende a mera ornamentação, tornando-se uma forma de expressão que narra a história de um povo que resistiu e reimaginou suas crenças em um novo contexto. A análise das manifestações barrocas sob essa lente sincrética nos permite compreender melhor a complexidade da formação cultural latino-americana e a importância da diversidade nas narrativas históricas.

Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais

A Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, é uma das mais icônicas representações do barroco mineiro, refletindo a riqueza artística e espiritual que caracterizou o século XVIII na região. Projetada por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, a igreja impressiona tanto pela arquitetura quanto pela decoração interna, simbolizando o auge da estética barroca no Brasil colonial.

A fachada é ornamentada com curvas e detalhes esculpidos em pedrasabão, um material característico da região e frequentemente utilizado na arte mineira. Esse design sinuoso e expressivo era ideal para transmitir o fervor e a intensidade da fé católica, alinhando-se com os ideais da Contrarreforma. Internamente, pinturas e talhas douradas criam um ambiente de opulência e devoção, onde o contraste entre luz e sombra evoca o mistério e a dramaticidade do barroco.

Figura 1: Igreja de São Francisco de Assis



Fonte: Wikimedia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg>

Localizada em um ponto elevado da cidade de Ouro Preto, a igreja domina o espaço urbano e torna-se um marco visual e espiritual para a população. Ela representa não apenas a destreza técnica dos artistas locais, mas também a aliança entre o poder religioso e a elite colonial, que financiava essas construções como demonstração de sua fé e prestígio social. A Igreja de São Francisco de Assis, assim, permanece como um legado do barroco mineiro, reverberando na cultura e identidade da região até os dias atuais.

Igreja de São Francisco de Assis em Salvador, Bahia

A Igreja de São Francisco de Assis, localizada no centro histórico de Salvador, Bahia, é uma das joias do barroco brasileiro e um exemplo marcante da grandiosidade estética e espiritual desse estilo nas Américas. Construída no século XVIII, a igreja impressiona pelo contraste entre sua fachada simples, de linhas retas e austera, e o seu interior deslumbrante, ricamente decorado com talhas douradas e pinturas exuberantes.

O interior da Igreja de São Francisco de Salvador é famoso por seu esplendor ornamental. O dourado cobre quase todas as superfícies, emoldurando cenas religiosas e elementos florais que simbolizam o paraíso celestial. Este uso abundante do ouro reflete a influência da estética barroca europeia adaptada ao contexto colonial baiano, evidenciando a riqueza da região no período colonial e a força do catolicismo, sustentado pela elite local.

Além disso, a igreja destaca-se pelos azulejos portugueses, conhecidos como “azulejaria”, que revestem suas paredes, representando temas da vida de São Francisco e narrativas bíblicas em tons de azul e branco. Esses painéis de azulejos são um testemunho da habilidade artística e da conexão cultural entre a colônia e a metrópole portuguesa.

A Igreja de São Francisco em Salvador não é apenas um espaço de culto religioso, mas também um local de grande importância cultural e histórica. Ela se mantém como símbolo da identidade barroca brasileira, conjugando elementos europeus com influências locais que se expressam na arte, na arquitetura e na espiritualidade do povo baiano. Essa igreja, portanto, é um testemunho duradouro da fusão entre o poder religioso, a arte colonial e o contexto social da época.

Figura 2: Igreja de São Francisco de Assis



Fonte: G1. Autor: Itana Alencar. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/08/05/famosa-igreja-de-ouro-do-centro-historico-de-salvador-tem-pilar-sem-reboco-piso-desnivelado-pintura-desgastada-e-teto-escorado-fotos.ghtml>

Igreja de San Francisco em Quito, Equador

A Igreja de San Francisco, localizada na capital equatoriana, Quito, é uma das mais significativas expressões da arquitetura barroca colonial na América do Sul. Construída entre 1534 e 1680, esta igreja não apenas reflete a riqueza cultural e religiosa do período colonial, mas também representa um marco histórico fundamental na cidade, sendo uma das primeiras igrejas construídas pelos colonizadores espanhóis na região.

O complexo da Igreja de San Francisco é notável por sua grandiosidade e beleza, caracterizado por uma fachada impressionante adornada com esculturas e elementos decorativos que exemplificam a arte barroca. O uso de mármore, madeira entalhada e detalhes em ouro na decoração interna, especialmente no altar-mor, proporciona uma atmosfera de esplendor que cativa os visitantes.

Além de seu valor arquitetônico, a igreja é um importante centro religioso e cultural. Ela abriga um convento que foi um ponto de referência para a ordem franciscana na região, desempenhando um papel central na evangelização dos povos indígenas. A Igreja de San Francisco também é reconhecida como um Patrimônio Mundial da UNESCO desde 1978, destacando sua importância na preservação da herança cultural da América Latina.

A arte sacra presente na igreja, incluindo diversas obras de artistas renomados, como o pintor equatoriano Ángel de la Cruz, é um testemunho da profunda religiosidade e da habilidade artística da época. A igreja

Figura 3: Igreja de San Francisco



Fonte: Fragatasurprise. Disponível em: <https://www.fragatasurprise.com/2013/05/quito-igrejas-coloniais.html>

não é apenas um local de culto, mas também um espaço de aprendizado e reflexão sobre a história colonial do Equador.

Em suma, a Igreja de San Francisco em Quito é um magnífico exemplo da síntese entre arte, arquitetura e espiritualidade, refletindo a complexa interação entre as tradições indígenas e a cultura europeia que moldaram a identidade equatoriana. Sua preservação e contínua relevância na vida cultural e religiosa do país a tornam um destino imperdível para visitantes e estudiosos da história e da arquitetura colonial.

Igreja e Convento de San Francisco em Lima, Peru

A Igreja e Convento de San Francisco, em Lima, Peru, é um dos marcos históricos e arquitetônicos mais significativos do barroco andino. Erguida no século XVII, durante o período colonial, a construção revela um esplêndido exemplo de arquitetura e arte religiosa que mescla a estética barroca com influências locais, refletindo o papel da Igreja Católica e da Espanha no desenvolvimento cultural da região.

A fachada da Igreja de San Francisco destaca-se pelas linhas curvas, torres simétricas e ornamentos detalhados, além de apresentar um colorido pátio com uma estrutura em arco, convidando os visitantes ao seu interior ornamentado. As paredes e tetos são decorados com uma impressionante combinação de talhas de madeira dourada, pinturas religiosas, e azulejos que retratam cenas da vida dos santos e passagens bíblicas. Estes elementos evocam o esplendor do barroco, refletindo o poder da fé e a autoridade religiosa e social que o convento exercia na sociedade limeña da época.

No interior, a igreja é amplamente conhecida pelas suas catacumbas, que abrigam os restos de milhares de pessoas, formando uma fascinante e inquietante rede de galerias subterrâneas. Esse espaço serve como uma lembrança do papel do convento como local de sepultamento e refúgio espiritual durante séculos.

O Convento de San Francisco também abriga uma biblioteca histórica, repleta de obras raras, incluindo manuscritos de teologia, filosofia e história, que são testemunho da importância educacional e intelectual do local. Com seu patrimônio histórico, a Igreja e Convento de San Francisco em Lima se mantêm como um símbolo da herança cultural

ENTRE A FÉ E O PODER

peruana, representando o sincretismo entre as tradições indígenas e os ideais europeus que marcam a identidade cultural da América Latina.

Figura 4: Igreja e Convento de San Francisco



Fonte: Melhoresdestinos. Autor: Camille Panzera. Disponível em: <https://www.fragatasurprise.com/2013/05/quito-igrejas-coloniais.html>

Conclusão

O Barroco, enquanto fenômeno cultural, deixou uma marca indelével na paisagem das Américas, moldando não apenas a arquitetura e as artes visuais, mas também as práticas religiosas e as festas populares que continuam a ser celebradas hoje. As igrejas barrocas, com suas fachadas exuberantes e interiores ornamentados, ainda se erguem como testemunhos de um período em que a fé e o poder político se entrelaçaram de forma intrínseca. Esses espaços não apenas funcionavam como centros de culto, mas também como locais de convivência e expressão cultural, refletindo a sociedade colonial em toda sua complexidade. Como afirma Nunes (2016), “as igrejas barrocas são, em muitos sentidos, as âncoras da identidade cultural latino-americana, preservando histórias de resistência e adaptação que permeiam o cotidiano das comunidades.”

Além da arquitetura, as celebrações religiosas que têm raízes barrocas continuam a desempenhar um papel central nas identidades locais. Festas como o Círio de Nazaré e a Festa de Nossa Senhora do Bonfim não apenas preservam rituais ancestrais, mas também representam a continuidade e a reinvenção das tradições moldadas pela intersecção entre culturas indígenas, africanas e europeias. O sincretismo religioso e cultural se revela, portanto, não como uma simples sobreposição de práticas, mas como um espaço de criação onde novas identidades emergem. Segundo Oliveira (2019), “as festividades contemporâneas são uma forma de reafirmação cultural, um meio de resistência que mantém viva a chama do passado em um mundo em constante transformação.”

Além disso, ao considerar o Barroco como um fenômeno que transcende a arte do passado, é fundamental reconhecer sua influência persistente nas construções identitárias e nas práticas sociais da América Latina contemporânea. A estética barroca, com sua exuberância e complexidade, ainda ecoa nas expressões artísticas e culturais atuais, sendo reinterpretada por novas gerações que buscam suas raízes e reimaginam suas histórias. Essa continuidade do legado barroco se reflete em diversos campos, desde as artes plásticas até a música e a literatura, convidando-nos a reconsiderar as narrativas que moldam nossa compreensão da identidade latino-americana.

Dessa forma, o Barroco não deve ser visto apenas como um período histórico isolado, mas como um elemento vital na formação da cultura e da identidade latino-americana. Ao refletirmos sobre suas contribuições, somos convidados a entender como as interações entre diferentes culturas e tradições continuam a moldar nosso presente e futuro. O legado do Barroco permanece vibrante e relevante, desafiando-nos a reconhecer a riqueza de nossas heranças e a complexidade de nossas identidades em um mundo que, embora globalizado, ainda valoriza a diversidade cultural como sua maior riqueza (Silva, 2021).

Pessoalmente, essa reflexão sobre o Barroco me faz apreciar ainda mais a diversidade cultural que compõe nosso patrimônio. Cada igreja barroca que visito, cada festa que celebro, me conecta não apenas ao passado, mas também à rica tapeçaria de identidades que continuam a se entrelaçar em nossa sociedade contemporânea. A beleza e a complexidade do Barroco me lembram da importância de preservar e valorizar essas tradições, não apenas como um tributo ao que fomos, mas como um guia para o que podemos nos tornar. Ao reconhecer e respeitar nossas raízes, somos capazes de construir um futuro mais inclusivo e harmonioso, onde cada voz é ouvida e celebrada. Assim, o Barroco não é apenas uma herança cultural; é um convite constante à reflexão e à criação de um mundo que abrace a pluralidade de histórias e experiências que nos definem.

Referências

- ALMEIDA, Francisco A. **Religião e poder: a Igreja Católica na formação do Brasil colonial**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Viagens pelo Brasil colonial: relatos de viajantes**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- ALMEIDA, Jorge. **Festas e rituais no Brasil colonial: a expressão da fé e do poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- BAZIN, Germain. **Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BURKE, Peter. **Cultura visual na era barroca**. Lisboa: 70, 2007.
- CALDEIRA, Teresa P. R. **Rituais, espaço urbano e identidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

- CARDOSO, Rafael. **A arquitetura barroca no Brasil colonial**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- LIMA, Maria Helena de. **Arte e religiosidade no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LIMA, Paula. **Irmandades e poder: a construção da identidade social no Brasil colonial**. Salvador: Editora da UFBA, 2014.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MELO, Rodrigo S. **Sincretismo e fé: as festividades religiosas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2014.
- NUNES, Ana Clara. **A arquitetura barroca nas Américas: uma visão contemporânea**. São Paulo: Editora Universitária, 2016.
- OLIVEIRA, Ana S. **Caminhos sagrados: as procissões e a cidade**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.
- OLIVEIRA, Carlos Henrique. **Festividades e sincretismo: a continuidade das tradições religiosas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora do Brasil, 2019.
- PEREIRA, Fernando. **O Barroco e a formação das cidades coloniais: a igreja como centro de poder e comunidade**. São Paulo: Editora SENAC, 2015.
- SANTOS, João R. **Irmandades e resistência: a religiosidade popular nas colônias ibéricas**. São Paulo: HUCITEC, 2019.
- SILVA, Maria E. **Cultura e identidade nas irmandades do Brasil colonial**. Recife: Editora UFPE, 2011.
- SILVA, Marcos Paulo. **Identidades em construção: a influência do barroco nas culturas latino-americanas**. Rio de Janeiro: Cultura e Sociedade, 2021.
- VASCONCELOS, Luciana. **Sincretismo e barroco: diálogos entre culturas no Brasil colonial**. Salvador: Editora da UFBA, 2016.
- WISNIK, José Miguel. **A poética do barroco**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.





O místico e o barroco: a arte na Estrada Real

Gabriela Regina Almeida Scheffel

Introdução

O embasamento teórico-metodológico desta pesquisa está direcionado ao objetivo de estabelecer uma relação entre a Estrada Real e o turismo voltado para a arte barroca da região. Entretanto, para compreender os circuitos artísticos pertencentes à Estrada Real, é necessário antes compreender o conceito de patrimônio histórico. Françoise Choay nos diz que a expressão *patrimônio histórica* pode ser aplicada a uma diversidade de trabalhos e produtos:

Patrimônio Histórico. A expressão designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua presença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos.¹

Choay explica que, no passado havia somente os monumentos históricos, e que hoje, essa expressão constitui apenas uma parte da memória de um local. No início, quando foi criada a primeira Comissão dos Monumentos Históricos em 1837, na França, o que era considerado monumento histórico eram os vestígios da Antiguidade, edifícios da Idade Média e alguns castelos. No final da Segunda Guerra, entretanto, os bens considerados patrimônio já haviam se multiplicado, embora sua natureza não tivesse mudado: continuavam sendo objetos arqueológicos e de arquitetura antiga.

Surgiu mais tarde a denominação de arquitetura *menor*, de acordo com Choay. Ou seja, todas as formas de edificar, quer fossem elas eruditas

¹CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, p. II.

e populares, urbanas e rurais ou edifícios públicos e privados. Construções privadas não monumentais da Itália, e era usada para designar construções privadas não monumentais, em sua maioria erguidas sem a presença de um arquiteto na obra. Sendo assim, surge a expressão *vernacular*, vinda da Inglaterra, e que distinguia os edifícios característicos dos diversos territórios. Da mesma forma, surge a arquitetura *industrial*, designando fábricas, estações, altos-fornos e afins.

Portanto, o patrimônio não estava mais limitado a um edifício individual, mas, sim, conjuntos de edifícios, bairros, quarteirões, aldeias e até mesmo cidades inteiras. A ideia de monumento histórico, antes restrito somente a Europa, começa a se expandir pelo mundo. Choay exemplifica que a primeira Conferência Internacional de Monumentos Históricos, em 1931, em Atenas, contava apenas com europeus. Na segunda edição, em Veneza, em 1964, a Tunísia, o México e o Peru participaram. Quinze anos depois, mais de oitenta países, de todos os continentes, assinaram a Convenção do Patrimônio Mundial.

De acordo com Choay², pode ser chamado de *monumento* “... qualquer artefato edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações de pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos e crenças.” Entretanto, não é tão fácil compreender como o passado daquele monumento é invocado: esse passado foi selecionado para um determinado fim, e pode colaborar para manter e preservar a identidade de uma comunidade.

O monumento nos faz reviver no presente, um passado adormecido, sendo relacionado com a memória viva. Choay³ também nos diz que “as diferentes relações que os monumentos mantêm, com o tempo, a memória e o saber, impõem uma diferença maior relativa à sua conservação”. Da mesma forma, um monumento pode cair em desuso, sendo esquecido, destruído por questões políticas, religiosas ou financeiras, como é o caso, por exemplo, dos constantes saques nas tumbas egípcias.

É válido lembrar também o surgimento dos museus, inicialmente como um lugar de conservar pinturas, esculturas e objetos de arte. O

²CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 17.

³CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 25.

problema, em meados do século XIX, é que eruditos e colecionadores acumulavam objetos, medalhas, moedas, selos, joias, acessórios e tudo que fosse da vida cotidiana, e esses objetos não eram expostos ao público, mas guardados em acervos pessoais. Também começa a ser considerado *monumento*, portais, estátuas, baixo-relevo, monumentos fúnebres e vitrais.

Entretanto, Choay também explica que essas mudanças no conceito de *monumento* e *patrimônio* abriram portas para todas as camadas sociais. Exposições, vendas, catálogos e materiais de divulgação sobre museus começam a circular entre pessoas de todas as classes sociais. Assim surgem também os museus,⁴ “conservatórios oficiais de pintura, escultura, desenho, gravura, destinados ao usufruto público.”

Dessa forma, os elementos necessários para a conservação do patrimônio histórico estavam criados: o surgimento do termo *monumento*, englobando as mais diversas formas de arte, a criação de museus para conservar desde objetos da vida cotidiana até grandes obras de arte, e a predisposição de conservar o passado. Conforme Choay⁵, ao recordar à memória afetiva a dimensão sagrada das obras humanas, o monumento histórico adquire, para além disso, uma universalidade sem precedentes.

Cabe, ainda, destacar o posicionamento de Pierre Nora sobre essa questão em sua obra *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*, na qual explica que:

O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. [...] Lugar de memória, então: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer.⁶

⁴CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 87.

⁵CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 149.

⁶NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 20, dez. 1993.

Nora elucida que os lugares de memória são espécies de oficinas, onde a partir dos elementos ali encontrados, a memória trabalha, fazendo deste local o seu laboratório. Ao ligar a memória com o patrimônio, Nora diz que há uma transformação da memória em uma herança coletiva. Assim, podemos compreender o aumento da exploração do patrimônio histórico nos tempos atuais, passando por procedimentos técnicos de preservação e seleção do que será exposto ao público como *herança nacional*. De acordo com o mesmo autor, para a história-memória de antigamente, a verdadeira percepção do passado consistia em considerar que ele não era verdadeiramente passado. A simples lembrança do passado, poderia ressuscitá-lo, transformando-o em um passado atualizado.

Cabe lembrar que o barroco mineiro, desenvolvido em Minas Gerais por volta dos séculos XVIII e XIX, possui estilos e características próprias, diferentes de outras partes do Brasil como Salvador e Rio de Janeiro. Portanto, é impossível citar o barroco mineiro sem destacar a arquitetura, a pintura e a escultura sacra, onde a religião católica é tão bem representada e detalhada pelo Mestre Ataíde e por Aleijadinho. Cada ornamento, cada pedra-sabão esculpida, tudo evocava — e continua evocando — a religião em seus mínimos detalhes. Assim sendo, este artigo visa, sobretudo, identificar e analisar a ligação entre turismo e patrimônio histórico envolvendo a Estrada Real, visto que o barroco mineiro é capaz de unificar muito da História do Brasil:

Esse, em nosso entendimento, é o traço marcante da apropriação mineira do “barroco”, a primazia do roteiro sobre as ressalvas na construção de uma história para o conceito que o transforme em uma categoria metafísica capaz de englobar, unificar e, ao mesmo tempo, peculiarizar tudo o que diz respeito ao povo desta terra, sua cultura e sua história, dos tempos coloniais até os nossos dias.⁷

⁷PORTES, Bruce Souza. **Revisitando o “Barroco Mineiro”: A construção de um conceito entre a arte, a identidade e outras representações coloniais**. Instituto de Filosofia Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2014, p. 40.

Preservação histórica e patrimonial da Estrada Real

Antes de falarmos da arte barroca pertencente aos caminhos do ouro da Estrada Real, precisamos lembrar que o patrimônio histórico não se resume somente a lugares e monumentos. Eloísa Pereira Barroso nos lembra que há também o patrimônio imaterial, ou seja, as práticas, expressões, conhecimentos, objetos e artefatos que uma comunidade reconhece como parte do seu modo de vida. A autora explica a importância do patrimônio imaterial:

Essa ideia de que fatos culturais intangíveis possuem valor identitário possibilita a inclusão de segmentos sociais e áreas da cultura na formulação da ideia de patrimônio. Dessa maneira, o patrimônio imaterial explicita, valoriza e oficializa a pluralidade e a diversidade cultural dentro de uma sociedade. Falar de patrimônio cultural imaterial é falar para além dos produtos culturais em si (materializáveis), é considerar os agentes — seres humanos concretos — e as condições, formas de produção e reprodução dos bens culturais que abarcam os processos nos quais se produzem os modos de vida, as performances, os saberes, os fazeres e modos de transmiti-los.⁸

Da mesma forma, também as danças, rituais e canções são considerados patrimônio histórico imaterial. Os sujeitos que fazem suas performances, recriam, à sua maneira, a historicidade da comunidade da qual pertencem, trazendo significados da sua cultura para o público que as assiste. Segundo Barroso, a performatividade permite que o público veja as práticas, os lugares de troca cultural e de transmissão de conhecimentos e valores.

Ao falar em performances, Barroso não se atém somente a performances de dança ou teatro, por exemplo. Celebrações de datas comemorativas, aniversários, batizados e casamentos também são performances,

⁸BARROSO, Eloísa Pereira. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 151–180, dez. 2018.

e mostram como determinadas sociedades vivem a história. Pierre Nora refere às festas comemorativas, relacionando-as com o patrimônio:

Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. [...] são os rituais de uma sociedade sem ritual. [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.⁹

O patrimônio histórico é um elo entre indivíduos, produzido por uma coletividade, possibilitando a criação de um mundo vindo do imaginário das manifestações culturais do passado. Os fragmentos do passado, hoje possibilitam que o presente consiga produzir uma experiência do passado. Barroso¹⁰ diz que: “acessar o patrimônio é também acessar, por meio da memória, como os indivíduos atribuem sentidos, símbolos, imagens, significados ao mundo social.” A autora explica ainda mais:

Dessa maneira, o patrimônio é concebido como experiência vivida e partilhada por sujeitos que, a partir de suas práticas sociais, significam o espaço e forjam a sua territorialização por meio da produção social via patrimônio cultural¹¹.

Em meados do século XX, percebendo a função econômica do patrimônio, os governos resolveram revitalizar bairros antigos, até então abandonados, fazendo com que se tornassem interessantes aos olhos do

⁹NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 17, dez. 1993.

¹⁰BARROSO, Eloísa Pereira. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 151–180, dez. 2018.

¹¹BARROSO, Eloísa Pereira. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 151, dez. 2018.

capital imobiliário. Sant'Anna¹² ainda diz que “No final do século XX não havia, como houve antes, cidade sem patrimônio. Originalmente seletiva e excepcional, a preservação do patrimônio urbano se tornou regra.” A autora explica que, com o desenvolvimento industrial e tecnológico, o patrimônio foi se tornando cada vez mais importante, pois áreas urbanas depreciadas passaram a ser ocupadas, o que fez com que cada vez mais fosse explorado o consumo de produtos relacionados a uma identidade cultural e histórica daquele local.

De acordo com Barroso, no Brasil, a ideia de monumento histórico começou a se desenvolver no início do século XX. Foi criado, então, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que ficou responsável por selecionar e resguardar o patrimônio, estabelecer regras de restauração e conservação, além de fiscalizar ações particulares e municipais. Depois de anos de tentativas de patrimonializar cidades brasileiras, em 1938, seis cidades de Minas Gerais foram declaradas patrimônio nacional.

Com a industrialização dos anos 1950, o patrimônio arquitetônico nas grandes cidades entrou em risco. O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), por sua vez, desenvolvia uma política para proteger os monumentos e conjuntos arquitetônicos, na tentativa de não modernizar esses locais. Esses lugares, então, começaram a ser selecionados, no que viriam a se tornar *centros históricos*. Nos anos de 1970, surgiu o Programa de Cidades Históricas, que ligava toda a América Latina, buscando promover o patrimônio histórico através do turismo.

A ideia, na época (e que continua vigente) era buscar uma preservação permanente e rentável do patrimônio histórico e cultural. O potencial turístico dos centros históricos aumentou o número de tombamentos de cidades coloniais brasileiras. No final dos anos 70, pela primeira vez, foram utilizadas campanhas publicitárias e de divulgação dos lugares históricos em novelas, livros e revistas. Como esclareceu Barroso, a cidade-monumento surgia, então, como um produto turístico.

¹²SANT'ANNA, Marcia. **A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990**. Salvador: EDUFBA-PPGAU FAUFBA, 2017, p. 16.

Passando para os anos de 1990, começaram a ser feitos projetos de restauração de áreas centrais em diferentes estados do país. Um exemplo marcante foi a recuperação do Pelourinho, em Salvador, que havia permanecido dez anos ocioso. A requalificação desses espaços históricos obteve grande aceitação por parte do público, transformando as áreas revitalizadas em atrativos turísticos de destaque. Tanto os governos estaduais quanto os municipais perceberam que as obras de revitalização representavam uma excelente oportunidade para promover suas cidades e valorizar o patrimônio cultural. Com isso, algumas instituições financeiras, como a Caixa Econômica Federal e o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social), passaram a investir no financiamento dessas iniciativas de revitalização do patrimônio brasileiro.

Essas medidas elevaram o patrimônio a um importante recurso da economia brasileira, visto que no final do século XX, houve muitos investimentos internos e externos para auxiliar na manutenção e revitalização das cidades-patrimônio. Foram criados grandes programas nacionais, como, por exemplo, o Programa Monumenta e o Programa de Revitalização de Sítios Históricos, bem como o Programa Nacional de Apoio à Cultura. O Programa Monumenta, inclusive, atua em parceria com o IPHAN, para restaurar e recuperar edificações tombadas, além de fazer um elo entre cultura e turismo.

O Brasil conta, atualmente, com vinte e duas localidades consideradas Patrimônio Mundial da Humanidade, culturais ou naturais. Entre elas estão a cidade histórica de Ouro Preto, o Centro Histórico da cidade de Diamantina, o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, todas localizadas no estado de Minas Gerais.

Desde os anos de 1930, Ouro Preto é alvo de proteção por meio de iniciativas governamentais. Em 1931 e 1932, foram emitidos decretos municipais para preservar a fachada colonial das construções da cidade. Em seguida, o presidente Getúlio Vargas designou Ouro Preto como Monumento Nacional. O IPHAN, em 1937, promulgou um decreto, em vigor até hoje, para garantir a proteção de todos os bens culturais considerados de valor para a nação. Com base nesse decreto, Ouro Preto foi inscrito no Livro do Tombo de Belas Artes em 20 de janeiro de 1938, como Marco Arquitetônico e Urbano de Ouro Preto.

Com a expansão territorial muito rápida de Ouro Preto, o governo brasileiro e o IPHAN resolveram inscrever a cidade como Patrimônio Mundial da UNESCO. Sendo assim, Ouro Preto tornou-se o primeiro patrimônio cultural do Brasil ao entrar na lista de Patrimônio Mundial, em 05 de setembro de 1980. No próprio site da UNESCO, há informações sobre a cidade, e os critérios que a levaram a ser escolhida como Patrimônio Mundial. Como primeiro critério, há a própria paisagem da cidade, a qualidade estética da arquitetura vernacular e erudita. São citadas o Palácio dos Governadores, a antiga casa de Câmara e Cadeia, a casa Museu da Inconfidência, as igrejas barrocas, as esculturas de Aleijadinho e as pinturas feitas no teto de algumas igrejas por Manuel da Costa Ataíde.

Como segundo critério, é citado o testemunho excepcional dos talentos criativos de uma sociedade construída sobre a riqueza mineira sob domínio português. Foi considerado que, apesar da arquitetura ser baseada na arte portuguesa, ela foi modificada pelos próprios moradores, seja no uso da pedra-sabão ou observável na ausência de conventos e mosteiros, já que a Coroa Portuguesa proibia ordens religiosas em Minas Gerais.

Atualmente, Ouro Preto mantém seu centro urbano tal qual no período colonial, embora algumas construções não estejam em bom estado de conservação. A expansão da cidade para os morros e áreas verdes em volta representam danos irreversíveis ao ambiente histórico. Modificações inevitáveis foram feitas nas áreas residenciais e comerciais da cidade, de forma autorizada, mantendo as fachadas originais.

A cidade de Diamantina, nas montanhas áridas do nordeste de Minas Gerais, com suas igrejas e casas do século XVIII e XIX, também entrou na lista de Patrimônio Mundial da UNESCO. Em 1938, Diamantina foi considerada Patrimônio Cultural da Humanidade, e começaram os trabalhos de proteção de seu centro histórico. Desde a década de 1950, o IPHAN trabalha na cidade, fazendo obras e restaurações. O Programa Monumenta também dedicou recursos financeiros para a gestão do patrimônio cultural, para a recuperação dos espaços e construções públicas e privadas da cidade.

Diamantina teve como critério de escolha para se tornar Patrimônio Mundial a força dos exploradores, garimpeiros e representantes da Coroa

Portuguesa ao serem capazes de adaptar os modelos europeus na América do século XVIII, misturando sua cultura e criando algo novo. Outro critério foi o complexo urbano e arquitetônico de Diamantina, integrado com a natureza e altamente preservados. A formação do antigo Arraial do Tijuco, as construções escalonadas, a apropriação dos espaços e vias públicas para realizar festas religiosas são elementos que conferem à cidade seu valor universal.

Outro Patrimônio Mundial da UNESCO que vale destacar é o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Em 1939, o santuário foi registrado na lista do Patrimônio Mundial, e, desde então, o IPHAN tem trabalhado para proteger e conservar o local. O local conta com uma igreja da metade do século XVIII, tida como uma obra-prima do estilo barroco, e, além do belíssimo interior, o que chama a atenção são as doze estátuas dos profetas em pedra-sabão, mostrando toda a genialidade de Aleijadinho. A UNESCO cita o complexo arquitetônico e cultural como uma joia, refletindo o ápice da arte cristã na América Latina. Da mesma forma, e, atendendo ao segundo critério, tem-se o marco transformador da arquitetura religiosa de meados do século XVIII, refletidos nas torres da igreja, mais recuadas e na fachada estilo rococó, nunca representadas na América Portuguesa.

Atualmente, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos está em boas condições, e apesar do crescimento da cidade de Congonhas, permanece intacto. A igreja, construída em 1772, decorada com as esculturas dos profetas, as capelas marcando as estações da Paixão de Cristo, continuam sendo foco de peregrinação de toda região. Foram feitas propostas para proteger todo o complexo arquitetônico da cidade de Congonhas, em uma parceria do IPHAN, do Programa Monumenta e do Governo Municipal, e estão em processo de aprovação para tornar toda a área Patrimônio da Humanidade.

Considerando os desdobramentos dos estudos sobre patrimônio, monumentos e lugares de memória e os critérios adotados pelo IPHAN ou pela UNESCO para sua patrimonialização, vários locais passaram também a ter um enorme potencial turístico. Apesar das perdas que houve durante os anos em que as cidades mineiras da época colonial não estavam sob proteção de nenhum órgão, atualmente existem diver-

soos projetos para recuperar o patrimônio histórico. A ideia de tornar a Estrada Real um itinerário cultural não pretende comprometer a atenção que já vem sendo dada a outras categorias de bens culturais, como os monumentos e paisagens, na medida em que se propõe a proteger essa rota que foi tão importante no Brasil Colônia e em torno da qual figuram cidades já reconhecidas como patrimônio. Altino Barbosa Caldeira e João Francisco de Abreu nos dizem que:

Estrada Real reúne, resulta e reflete movimentos interativos de pessoas e de intercâmbios multidimensionais, contínuos e recíprocos. Bens, ideias [sic], conhecimentos e valores entre povos, países, regiões ou continentes ao longo de consideráveis períodos de tempo. Gera uma fecundação múltipla e recíproca, no espaço e no tempo, das culturas afetadas que se manifestam tanto em seu patrimônio tangível quanto intangível. Integra as relações históricas e os bens culturais associados à sua existência em um sistema dinâmico¹³.

A Estrada Real, o turismo cultural e a arte barroca

Andar pelas ruas das antigas cidades coloniais como Ouro Preto, Mariana e Tiradentes, por si só, é visitar um museu a céu aberto. Em cada esquina, há um prédio histórico, um museu de portas abertas, uma igreja do século XVIII com riquezas do teto ao chão. Uma grande parte da renda de moradores e das próprias cidades em Minas Gerais advém do Turismo Cultural. Entretanto, para compreender a importância do Turismo Cultural, precisamos antes compreender o conceito de *turismo* e de *cultura*. Peter Burke nos explica que:

“Cultura” é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de um “sistema de significados, atitudes de valores partilhados e as formas simbólicas (apresen-

¹³CALDEIRA, Altino Barbosa; ABREU, João Francisco. **Cultura e desenvolvimento na Estrada Real**. I Congresso de Desenvolvimento Regional de Cabo Verde, 2009, p. 8.

tações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.”¹⁴

Entendemos que é preciso compreender também que a prática cultural não surge apenas no momento de produção de algum objeto cultural, mas também quando se dá sua recepção. Segundo Barros¹⁵ “passou-se a avaliar a Cultura também como processo comunicativo, e não como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem.”

A ideia de cultura, normalmente, é associada a práticas de linguagens, comunicação, representações e práticas, que podem estar agindo juntas ou não. A História Cultural, por sua vez, não se interessa somente pelos produtores e receptores de cultura, mas, também, pelo público comum ou as massas da *indústria cultural*. Barros explica que as agências de produção e difusão da cultura também estão presentes em sistemas educativos, imprensa, turismo e religião. Burke nos mostra que a cultura, atualmente, pode ser usada para se referir a uma gama de ações da sociedade:

Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade — como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana¹⁶.

É interessante pensar a questão das representações usando o caso dos *Leões de Essa* do escultor mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Dizem as histórias (sem comprovação alguma) que Aleijadinho recebeu uma encomenda de esculpir leões. O problema, é que

¹⁴BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500–1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 109.

¹⁵BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125–141, 2005.

¹⁶BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 16, 2005.

Aleijadinho nunca havia visto um leão, nem mesmo em gravuras, e teve de fazer a escultura baseado somente no que as pessoas lhe disseram ser um leão. Dessa forma, os *Leões de Essa* que Aleijadinho esculpiu não eram representações de leões verdadeiros, mas, sim, a representação do que o escultor achava ser um leão. Se torna necessário, portanto, de acordo com Chartier¹⁷ “estabelecer hipoteticamente uma relação entre as séries de representações, construídas e trabalhadas enquanto tais, e as práticas que constituem o seu referente externo.”

Da mesma forma, podemos pensar nas imagens expostas nas igrejas católicas de Minas Gerais. Chartier discorre sobre como as imagens, em suas diferentes formas, tem por objetivo recordar, massivamente, as verdades da fé cristã, mostrar a autoridade da Igreja e aumentar as práticas de devoção. Na região das Minas, no século XVIII, é como se nenhuma outra cultura popular tivesse valor, somente as ligadas à fé Católica, e, por isso, todos os rituais e as festas realizadas estavam enraizados na obra cristianizadora.

Em uma sociedade que precisava ser controlada tanto pela Coroa Portuguesa, quanto pela Igreja Católica, as representações de poder tinham como objetivo forçar a adesão popular, sem diferenciar local, gênero ou condição financeira. A simbologia em torno da sociedade mineira também era mostrada através de cerimônias, gestos e rituais. De acordo com Chartier, a maleabilidade das cerimônias é grande, tornando possível a manipulação pelos diferentes poderes, permitindo modificar itinerários em cortejos cívicos e procissões em geral. Visto isso, Barros resume que:

As noções complementares de “práticas e representações” são bastante úteis, porque através delas podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos como os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e por fim as normas a que se conformam as sociedades

¹⁷CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 87.

quando produzem cultura, inclusive mediante a consolidação de seus costumes¹⁸.

Burke elucidava que, na história da cultura popular, existem problemas recorrentes, em níveis maiores do que o da religião, como por exemplo, problemas de definições, transformações e variações regionais. Burke cita até mesmo a cultura dos mineiros, e embora esteja citando os mineiros da cidade de Kutná Hora, na República Checa, cabe perfeitamente o exemplo para pensarmos Minas Gerais do século XVIII:

Um outro grupo orgulhoso, autoconsciente, sobre o qual existem mais informações, é o dos mineiros. Sem dúvida, o risco do seu trabalho, os metais preciosos que descobriam, a diferença entre suas tarefas e as “normais”, a concentração de mineiros em poucas regiões — tudo isso ajudou a criar a consciência que tinham de si mesmos¹⁹.

Os mineiros tinham seus santos padroeiros, suas roupas eram diferenciadas do resto da população, tinham suas próprias capelas, canções e lendas. Entretanto, não eram somente os mineiros que tinham seus grupos, assim como cita Burke:

Talvez devêssemos ser mais precisos, falando de culturas de artesãos no plural, distinguindo entre os tecelões, os sapateiros e assim por diante. Cada ofício tinha sua cultura própria, no que refere às suas habilidades particulares, transmitidas de geração a geração, mas pelo menos alguns deles parecem ter tido uma cultura própria em sentido mais amplo e completo²⁰.

¹⁸BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.

¹⁹BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 41.

²⁰BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 42.

Também é instigante pensar na cultura desses artesãos pela visão da Igreja, através de seus escritos e documentos. Como frequentemente essa parcela da sociedade era analfabeta, havia o emprego do recurso da iconografia nas igrejas, e muitas famílias tinham pequenos oratórios em suas casas para realizar suas preces. Os artesãos que faziam esse trabalho, baseavam-se nas obras de alguma igreja ao seu entorno, tentando reproduzi-las nos nichos destinados à devoção particular. Bruce Souza Portes nos explica que:

Arquitetura, escultura, pintura, literatura, música, história nacional, organização social, miscigenação racial, mentalidades, festejos e danças coletivas, religiosidade, práticas funerárias, estilo discursivo, estado de consciência, enfim, praticamente nada há na história das sociedades ocidentais dos séculos XVI ao XVIII — especialmente nesta capitania mineradora — que atualmente não possa ser em maior ou menor grau vinculado à etiqueta “barroco”²¹.

A arte barroca, neste caso em específico, foi um instrumento eficaz para passar mensagens. Ao entrar em uma igreja, o povo deveria ser instruído, através das artes, que, por sua vez, deveria confirmar a fé e estimular as práticas cristãs. Esta arte, não deveria ser somente bela, mas também educativa e emocionante.

O barroco por si só, traz uma arquitetura sedutora. A fachada, bem adornada, convida os fiéis para entrar. E quando entram, deparam-se com pinturas, esculturas e ornamentos. Uma beleza exuberante, mas também clara, de fácil compreensão. Entretanto, de onde surgem as talhas douradas, que tanto enchem os olhos? De acordo com Cunha²², tudo tinha de ser

²¹PORTES, Bruce Souza. **Revisitando o “Barroco Mineiro”: A construção de um conceito entre a arte, a identidade e outras representações coloniais.** Instituto de Filosofia Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2014, p. 12.

²²CUNHA, João Pedro Pinto da. **O Transcendente na Arte Barroca: Expressões da Salvação na iconografia das igrejas da cidade de Guimarães.** Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia. Mestrado Integrado em Teologia. Braga, 2012.

preenchido; nada podia ficar vazio. A forma que o barroco encontrou para preencher as paredes foi a utilização da talha dourada e do azulejo, criando desta forma, um cenário de espetáculo.

O ouro era, sem dúvida, o metal mais precioso da época. Além das questões relacionadas à mineração e a ideia de riquezas quase infinitas, o brilho dourado presente nas igrejas recriava o próprio céu, em uma conjectura do paraíso. Todo o conjunto dourado desperta encanto e surpresa. Os altares, púlpitos, órgãos de tubo, tudo deveria ser perfeitamente ornado.

O místico se encontra em cada detalhe de uma igreja barroca. A ideia do céu, do salvamento, está sempre muito presente nas pinturas, esculturas e ornamentos em geral. Um bom exemplo é o teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. A construção da igreja data de 1966, e conta com pinturas do mestre Manuel da Costa Ataíde, representando a glorificação de Nossa Senhora. As cores em azul remetem ao céu, às nuvens, o dourado e vermelho que destacam a imagem central, tornando um dos mais belos tetos do barroco mineiro.

É claro que nem toda arte barroca mineira vai tratar sobre salvação. O dogma do purgatório também é presente, pensando em chocar os fiéis que veem a angústia das almas. E a partir daí, os fiéis passam não só a orar pelos que partiram, mas praticar boas obras para não caírem em desgraça. Da mesma forma, anjos são abundantemente destacados, conforme explica Cunha:

Falar no movimento artístico do Barroco sem fazer referência aos anjos é uma autêntica aberração, já que o Barroco se deleitou a esculpir e a pintar estes seres. São autênticas obras de arte, marcadas por uma beleza ímpar e sempre num lugar de destaque, como é o caso das tribunas, que são verdadeiros coros de anjos. É evidente que, por trás disto tudo, está uma teologia, que estava vigente na época e que pautou uma forma de relação e comunhão com Deus²³.

²³ CUNHA, João Pedro Pinto da. **O Transcendente na Arte Barroca: Expressões da Salvação na iconografia das igrejas da cidade de Guimarães**. Universidade

E as igrejas barrocas mineiras, construídas com os propósitos aqui explicados, em meados dos séculos XVIII e XIX, continuam encantando, surpreendendo e mantendo vivas as tradições e ritos católicos. Segundo Burke, devemos pensar na ideia de tradição, quando conhecimentos e habilidades de uma geração são passados para a próxima. O admirável é pensar em como, nas cidades mineiras, a cultura da época do Ciclo do Ouro, manteve-se presente até os dias de hoje, e de que forma continua sendo mantida. Da mesma forma com que ocorreu em todo mundo, em Minas Gerais a cultura popular das pequenas vilas veio sendo apagada pelo crescimento das cidades e melhoria das estradas, por exemplo. A cultura desses lugares precisou ser preservada para que não desaparecesse.

Ao compreender o conceito de cultura, percebe-se que o Brasil possui um patrimônio cultural diversificado, o que permite a estruturação de produtos turísticos, que, conseqüentemente, promovem e preservam a cultura brasileira. As diferentes expressões da cultura de um determinado povo são uma das principais motivações para o ser humano viajar, seja para conhecer conjuntos arquitetônicos, conhecer museus ou lugares onde viviam culturas já extintas. Em especial sobre o barroco mineiro, Portes nos cita que:

Logo, concluímos que essas manifestações artísticas luso-brasileiras da capitania mineradora, foram alçados do seu chão histórico colonial pelo “barroco mineiro”, e conduzidas programaticamente ao panteão romântico da identidade nacional brasileira e da origem cultural mineira²⁴.

A arte barroca, com todo seu misticismo e beleza, é um dos pilares para o turismo das cidades pertencentes à Estrada Real. Sendo assim, pressupõe-se a valorização e preservação desses locais, de forma que o

Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia. Mestrado Integrado em Teologia. Braga, 2012, p. 109.

²⁴PORTES, Bruce Souza. **Revisitando o “Barroco Mineiro”: A construção de um conceito entre a arte, a identidade e outras representações coloniais.** Instituto de Filosofia Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2014, p. 40.

conhecimento sobre eles seja divulgado, facilitando o acesso dos turistas e respeitando a memória e cultura local.

Conclusão

Através desta pesquisa, podemos estabelecer uma relação entre a arte barroca, a Estrada Real e a preservação patrimonial. Cunha nos lembra que o barroco se tornou uma parte importantíssima da História brasileira:

Enquanto fenómeno artístico, o Barroco é museu. Trata-se de um movimento artístico dos séculos XVI e XVII. E, portanto, tem limites temporais. Faz parte do passado. Com isto, não quero dizer que devemos destruir todo o património artístico deixado. Antes pelo contrário, o devemos preservar. Trata-se de um espólio valiosíssimo. Na verdade, quando entramos em muitas das nossas igrejas, deparamo-nos com a extravagância e a exuberância características da talha deste período. Penso que a melhor atitude é apreciar a sua beleza e dela saber tirar uma mensagem para estes tempos. E há. Em termos de mensagem, penso que o Barroco tem muito para nos dizer²⁵.

Pensando em termos patrimoniais, a cidade mais conhecida do roteiro da Estrada Real, é, sem dúvida, Ouro Preto. A cidade possui inúmeros museus, dos quais destacam-se o Museu da Inconfidência, o Museu de Arte Sacra, o Museu Aleijadinho, e o Museu Aberto-Cidade Viva, um projeto dedicado às edificações da cidade. Além dos museus, há as construções histórico-religiosas, como a Igreja de São Francisco de Assis (1766) e a Matriz do Pilar (1733), além de mais dez igrejas do século XVIII, todas importantes para pensarmos sobre a preservação história e patrimonial da arte barroca.

A cidade de Mariana também é relevante para a rota cultural da Estrada Real, tendo sua origem em 1696 quando foi descoberto ouro no

²⁵ CUNHA, João Pedro Pinto da. **O Transcendente na Arte Barroca: Expressões da Salvação na iconografia das igrejas da cidade de Guimarães**. Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia. Mestrado Integrado em Teologia. Braga, 2012, p. 151.

Ribeirão do Carmo. Em Mariana, a Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, por exemplo, também conhecida como Catedral da Sé de Mariana, datada do século XVIII, foi reaberta há poucos dias do Natal de 2022. A catedral ficou sete anos fechada, em reformas, que de acordo com o IPHAN, custaram mais de 10 milhões de reais em melhorias estruturais, elétricas, além dos elementos artísticos. Mariana conta com seis igrejas e seis capelas, como a Catedral Basílica da Sé (1707-1750), a Igreja de São Francisco de Assis (1762-1794), e monumentos civis como a Casa de Câmara e Cadeia (1795) e o Museu Arquidiocesano de Arte Sacra.

Também se destacam a cidade de Congonhas, com a Basílica do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos e as doze estátuas dos profetas em pedra-sabão esculpidas por Aleijadinho; Tiradentes, com seu charme de uma cidade pequena e com a locomotiva “Maria Fumaça” que vai até São João Del Rei. Sobre São João Del Rei, a arte é apresentada da seguinte forma:

Aqui é d’El Rey. E há que andar por estas ruas e descobrir belezas insuspeitadas. Há que se surpreender em cada esquina entre o colonial e o eclético, entre o barroco e o neoclássico. Há que se ver mais do que com olhos, enxergar com o coração, ampla retina que açambarca séculos e transborda espanto e susto. Aqui, como em toda parte, nem sempre o homem compreendeu bem o significado de progresso. Mas no todo prevalece admirável composição de estilos, preciosidades coloniais e magníficos exemplares neoclássicos e ecléticos como não se há de ver em nenhuma outra cidade do ciclo do ouro. Porque aqui é d’El Rey, dourada pelo sol do seu verão ou visão ancestral nas brumosas madrugadas do seu inverno²⁶.

O Barroco foi mestre em mostrar a relação entre arte e religião. A igreja, vista como a casa de Deus, é enfeitada de ornamentos. A arte barroca nos remete a uma visão de glória, de salvação, o esplendor do céu

²⁶BRASIL. Ministério do Turismo. *Vivências Brasil: Aprendendo com o turismo nacional*. – Turismo Cultural: Estrada Real. ago./set. 2006, p. 21.

na terra. Havia, na época da construção das igrejas mineiras, a necessidade de provocar os sentidos, o que ainda hoje acontece. É uma arte teatral, que encanta, fascina. As próprias igrejas tornam-se místicas, sobrenaturais. O barroco mineiro torna-se museu. Torna-se patrimônio histórico. E este patrimônio, tão rico e belo, faz da Estrada Real um elo entre uma das formas de arte mais significativas da História do Brasil e a preservação cultural, tão necessária atualmente.

Referências

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125–141, 2005.

BARROSO, Eloísa Pereira. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 151–180, dez. 2018.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Vivências Brasil: Aprendendo com o turismo nacional**. – **Turismo Cultural: Estrada Real**. ago./set. 2006.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500–1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALDEIRA, Altino Barbosa; ABREU, João Francisco. **Cultura e desenvolvimento na Estrada Real**. I Congresso de Desenvolvimento Regional de Cabo Verde, 2009.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

CUNHA, João Pedro Pinto da. **O Transcendente na Arte Barroca: Expressões da Salvação na iconografia das igrejas da cidade de Guimarães**. Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Teologia. Mestrado Integrado em Teologia. Braga, 2012.

INSTITUTO ESTRADA REAL. **Site oficial do Instituto Estrada Real**. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://www.institutoestradaREAL.com.br/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993.

PORTES, Bruce Souza. **Revisitando o “Barroco Mineiro”: A construção de um conceito entre a arte, a identidade e outras representações coloniais**. Instituto de Filosofia Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2014.





A Forja de Vulcano como representante do Barroco espanhol: Velázquez entre o Barroco e os deuses gregos¹

Francisco Isaac Dantas de Oliveira

Introdução

O século XVII é considerado como o tempo do Barroco, da sociedade barroca, tanto na Península Ibérica como nas Américas sob colonização das duas coroas ibéricas. Muitos historiadores da arte são unânimes em afirmar que essa época foi a idade de ouro para a arte barroca, período rico em número e qualidade de trabalhos por toda a Europa e América. O Barroco foi profícuo em artistas, mestre e artesãos que se espalharam por todo o continente europeu e para além do Atlântico, essa ramificação da arte e cultura barroca vai encontrar terreno fértil principalmente nos países Católicos.

O Barroco² teve como centro irradiador à cidade de Roma, como podemos observar, “Nos primórdios do século XVII, Roma exerceu um forte magnetismo junto a pintores, escultores e arquitetos de toda a

¹A ideia de escrever este texto partiu da discussão travada entre o autor e Gabriel Araújo quando esses admiravam a tela *A forja de Vulcano* de Velázquez no Museu do Prado em Madri (setembro de 2024). Durante a observação percebemos – para a nossa surpresa – certa semelhança entre uma figura da tela com um dos observadores, quero agradecer imensamente ao companheirismo de Gabriel Araújo, sua presença alivia a alma e sossega o coração.

²Para Gombrich, o significado da palavra barroco no início do século XVII tinha um conceito pejorativo empregado pelos críticos contemporâneos que não admiravam o novo estilo artístico, assim sendo, segundo este: “A palavra ‘barroco’ foi empregada pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-los ao ridículo. ‘Barroco’, realmente, significa absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas senão da maneira adotada por gregos e romanos.” (Gombrich, 1999. p. 387). Embora as dificuldades iniciais, o estilo supera a resistência impressa nos seus primeiros anos e por meio de pintores da mestria de Annibale Carracci, Miguel Ângelo de Caravaggio, Guido Reni, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Anthony van Dyck e não menos importante um dos maiores vultos desse estilo que foi Peter Paul Rubens, este vai influenciar sobre maneira a carreira de Diego Velázquez.

Europa.” (Magalhães, 2005, p. 464). Roma atraía todos os tipos de artistas e artífices envolvidos com a arte. Espaço privilegiado para inspirar esses artistas, a cidade romana dava subsídio histórico por meio dos clássicos antigos tanto pelos textos, como também por suas próprias ruas repletas de referências arquitetônicas da época do império romano. Juntando todas estas imagens, os pintores tinham uma fonte que contribuiu para a narração visual que fora feita por — vários — desses artistas.

Como mencionado no primeiro parágrafo, queremos analisar aqui neste capítulo para além da pintura do mestre espanhol, pensar também numa sociedade barroca a partir da perspectiva do historiador Jaime Cortesão, que foi um dos pioneiros em classificar os países colonizadores e suas colônias americanas como sociedades barrocas, segundo ele,

O barroco foi em Portugal [e Espanha], mais do que em nenhum [outro lugar], um estilo de império. Para exprimir, quer a onipotência do regime absolutista, e de uma classe, a nobreza, quer a majestade do divino, o artista, na lógica do barroco, fundem todos os elementos do fausto imperial. Onde o ouro permitiu a unificação das artes do Oriente com o Ocidente, o templo hesita, na ofuscação do ouro, no louvor opulente das talhas, no tom magenta do charão e na alada ou exótica fantasia dos dragões e das paisagens, entre a igreja cristã, o templo indiano, e o pagode chines. E é no Brasil, que o barroco, de origem e importação portuguesa, se tornou por definição o estilo de um Estado colonizado e absolutista, e, por consequência, o mais apropriado a exprimir em arte, por todos os ilusionismos de uma força e grandeza sem limites, o domínio da Coroa sobre os vassallos [americanos]. Ninguém, como o ibérico, esteve em condições de unir os motivos para essa inspiração política, religiosa e cultural, então ao barroco das igrejas, dos templos indianos e chineses, para traduzir esse estilo como um idioma único e universal. (Cortesão, 2001, p. 85–86).

Ser uma língua universal, esse era o objetivo do barroco como cultura absolutista e das elites europeias. A arquitetura dos templos religiosos,

externa e internamente eram grandes espaços profícuos do barroco, as decorações tanto em Espanha, Portugal e nas colônias americanas dessas potências ibéricas eram verdadeiros exemplos de virtuosidade católica/cristã, onde santos e santas formavam uma angiografia que sustentavam a igreja e levavam ao interesse sobre os evangelhos e a vida de Jesus. Estar envolto e participando dessa sociedade barroca era muito importante para mestres pintores e escultores, tendo em vista, que esses mestres precisavam trabalhar e executar projetos decorativos tanto nas metrópoles, quanto nas colônias americanas. É dentro desse contexto, que Diego Velázquez irá circular pela Espanha e Itália em busca de conhecimentos cristãos e envolto aos escritos gregos clássicos, juntos esses conhecimentos irão influenciar muito a produção da tela *A Forja de Vulcano*.

O interior da Cultura Barroca, é um território subjetivo e plural, onde religião cristã e política absolutista tomam para si a ideia de poder e a arte por meio da literatura, teatro, escultura e pintura, por exemplo, contribuem para que se pense as pinturas dentro de uma cosmovisão marcada pela ideia de poder, um discurso poderoso de controle e poder sobre a cultura e a sociedade metropolitana e colonial. Um caminho possível para fundamentar esta tese pode estar representada nas obras imagéticas do barroco ibérico, e o contexto explicitado na Espanha que passava por momentos políticos e econômicos muita abundância e miséria, vale salientar que a Espanha estava entre os territórios europeus onde a presença da santa inquisição era muito representativo e era um braço poderoso do poder Católico dentro desse contexto. Por outro lado, houve nessa época o impacto causado no imaginário espanhol e europeu pela “descoberta” das terras americanas, o que impulsionou as alteridades e mudou as formas de pensar e entender a arte e os discursos políticos das forças mandantes. Foi nesse momento que a conjunção histórica entre os territórios europeus e americanos possibilitaram o florescimento das artes que configurou o século de Ouro Espanhol.

Desta forma, nossa reflexão se apoia também no pensamento de um tempo da sociedade barroca como algo que parecia fluir com a rapidez das mudanças modernas e da expansão dos impérios ibéricos pelo mundo, entendemos assim que tudo era instável no seio dessa sociedade. Neste sentido, acreditamos que as pestes, a expansão do cristianismo nas

Américas, as muitas crises econômicas que a Espanha passou, aliada a ocorrência dos conflitos por território na Europa e no resto do mundo, tenham corroborado para que estes artistas representassem em suas obras as instabilidades, as efemeridades da vida e o popular, o ordinário. A sociedade barroca era luxo e dificuldades, instabilidade e violência, a sociedade barroca se fez em meio às muitas dificuldades que o século XVII impôs aos ibéricos e colonizados, todos estavam envolvidos.

A fonte visual escolhida para nossa discussão, possibilita pensarmos numa zona de interesse de Velázquez entre a cultura barroca espanhola e os textos clássicos gregos e romanos, nessa mistura híbrida entre tempos e culturas relativamente distintas se insere A Forja de Vulcano, essa tela destoa da maioria da produção de Diego Velázquez, pois esse era um grande retratista dos reis espanhóis. Nesse sentido e como já foi dito aqui, D. Velázquez é considerado um dos maiores pintores que a Espanha já produziu e cujo destaque como retratista e pintor barroco que mostrou o cotidiano espanhol foi notório na história da arte. A escolha desse tema se deu pelo fato de que a produção desse pintor é criativa e notória sobre uma época e importante para entendermos a circulação educacional de Velázquez e dos textos clássicos dentro dessa sociedade barroca. Sendo assim, essa tela nos apresenta uma reflexão sobre as influências do clássico nessa sociedade barroca do século XVII espanhol.

Dentro dessa perspectiva, no século XVII, a cidade de Roma coligia artistas de toda a Europa interessados no novo estilo visual³, como assim podemos observar, “Além de pintores italianos, havia um enorme contingente de pintores [vindos] da França, a Alemanha, Países Baixos

³“Ao mesmo tempo, a linguagem visual conhecida como ‘Barroco’ começou a tomar forma em Roma. (...), esse método espalhou-se por toda a Itália e a Alemanha católica, Áustria, Espanha e Portugal. Também foi uma das primeiras tendências artísticas a cruzar o oceano Atlântico e a se disseminar, a partir do século XVIII, pelas colônias espanholas e portuguesas na América.” (Magalhães, 2005, p. 465). Outra visão sobre este tema faz-se conveniente, “Roma era o centro do mundo civilizado. Artistas de todas as partes da Europa afluíam à cidade, participavam nas discussões sobre pintura, tomavam partido nas polêmicas entre as ‘panelinhas’, estudavam os antigos mestres e voltavam a seus países de origem com histórias sobre os ‘movimentos’ mais recentes.” (Gombrich, 1999, p. 393). Como vimos, Roma era um espaço privilegiado, dinâmico, fervilhante e concorrido por artistas interessados em aumentarem seus conhecimentos sobre arte clássica.

[meridionais] e Espanha.” (Magalhães, 2005. p. 464), todos interessados em aperfeiçoarem suas técnicas e estudarem os conceitos do Barroco.

Vale ressaltar aqui que mesmo não podendo engessar uma obra de arte definitivamente como barroca, essa variação de estilo é muito comum no mundo da arte, ou seja, não existe unanimidade entre os especialistas em atribuir certa imagem como pura e simplesmente Barroca, ou mesmo, Renascentista, Gótica e assim por diante⁴.

Se houver uma “padronização” e se ousarmos em caracterizar uma obra Barroca, essa característica seria a movimentação da cena, segundo o pesquisador Roberto C. de Magalhães “Todas as figuras estão em movimento.” (2005. p. 466), existe uma sensação de dinamismo das figuras na cena, pois “Dinamismo é uma palavra-chave para a compreensão da arte barroca. Mesmo quando não se trata de obras monumentais como os afrescos nas abóbadas de igrejas, as pinturas barrocas são cheias de movimento.” (Magalhães, 2005. p. 466). Os personagens são dramáticos, “Seus homens e mulheres são seres vivos, tal como os viam e lhe agradavam.” (Gombrich, 1999. p. 403), a cena tem movimento. As imagens executadas nessa época narravam histórias onde todas as figuras estão em ação.

Por fim, os especialistas (ainda) consideram o Barroco como uma extensão do Renascimento, “Esta escola ligava-se à pintura da Renascença e, como nunca, baseava-se nos modelos da arte clássica grega e romana.” (Magalhães, 2005. p. 466). Os textos clássicos da cultura greco-romana eram muito considerados pelos pintores como grande fonte de interesse na montagem de suas imagens.

A análise iconográfica que se desenrolará nestas páginas vai utilizar como fonte a tela *A forja de Vulcano*⁵ (1630) do mestre espanhol Diego Velázquez.

⁴“Embora o século XVII seja conhecido como o Século Barroco, os estilos de pintura neste período eram variados e às vezes contraditórios.” (Magalhães, 2005. p. 464).

⁵Diego Velázquez, *A forja de Vulcano*, 1630. Óleo sobre tela, 223 × 290 cm. Museu do Prado, Madri.

O contexto histórico vivido pelo jovem Diego Velázquez

A produção pictórica de Diego Velázquez mais conhecido no mundo é “As meninas” de 1656. Porém, o seu trabalho vai além, e o público menos assíduo na sua história de vida e obra podem ligar seu nome apenas a essa tela, mas a produção artística desse pintor é bem mais ampla. Não negamos a mestria empregada nesta imagem que é sem dúvida uma obra-prima que figura entre os dez melhores trabalhos de todos os tempos do Ocidente. Mas Velázquez executou muitos outros trabalhos de igual importância técnica e criativa que fazem dele um mestre universal⁶.

Sendo assim, podemos citar: *A fábula de Aracne* (1656-1658), *Vênus e Cupido* (1648), *A Rendição de Breda* (1635) e *O Triunfo de Baco* (1628) só para citar alguns poucos trabalhos, pois sabemos que a produção deste mestre vai além.

Entre os séculos XVI e XVII, a Espanha viveu uma fase considerada pelos historiadores como *Idade de Ouro*, muito peculiar, “A Idade de Ouro da pintura espanhola se fundou numa contradição. Durante os séculos XVI e XVII, a Espanha esteve no centro da política e na periferia da arte europeia.” (Brown, 2001. p. 1). Centro da política, pois, a Espanha dominava boa parte do mundo moderno e seus diplomatas faziam-se presentes nas embaixadas das cortes europeias em vários países; periferia da arte, pois, os artistas espanhóis não eram reconhecidos pelo seu trabalho além das fronteiras da península ibérica.

Para clarificar esta discussão, citamos,

⁶Para Gombrich “A maioria destas considerações aplica-se igualmente à sua enorme tela (3,18 x 2,76 m) que recebeu o nome de *Las Meninas* (as damas de honra). Vemos o próprio Velázquez trabalhando num quadro enorme, e, se observarmos com mais cuidado, também veremos o que ele está pintando. O espelho na parede do fundo reflete as figuras do Rei e da Rainha, que estão posando para o retrato. Portanto, vemos o mesmo que os monarcas: um grupo de pessoas que entrou no ateliê do pintor. Aí está a filha pequena do régio casal, a infanta Margarita, ladeada por duas damas de honra, uma delas servindo-lhe um lanche, enquanto a outra faz uma reverência ao casal real. Conhecemos os seus nomes, assim como sabemos também quem são os dois anões (a mulher feia e o rapaz que açula o cão) que a corte mantinha para divertir-se. Os austeros adultos ao fundo parecem zelar pela boa conduta dos visitantes. O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da câmara fotográfica.” (Gombrich, 1999. p. 408).

Porém, ao mesmo tempo que dominava a política europeia, a Espanha via-se a si mesma dominada pelas culturas da Itália e de Flandres. Os agentes e embaixadores que se espalharam pela Europa em defesa dos interesses da monarquia foram responsáveis, em contrapartida, por um fluxo de ideias, objetos e informações que teve (*sic*) um poderoso impacto nos que haviam ficado no país, inclusive os artistas e seus patronos. Toda a península ibérica estava repleta de obras de arte produzidas em outras partes do continente, adornando palácios, casas de campo e, naturalmente, todo tipo de instituições eclesiásticas. Os artistas estrangeiros também foram à Espanha: com muita frequência no século XVI, com menor assiduidade no XVII. (Brown, 2001. p. 1).

Trocas culturais foram praticadas nesse ir e vir dos embaixadores, no trânsito diplomático, a pintura de Espanha foi sendo elevada ao novo patamar artístico na Europa e as novas gerações de pintores espanhóis foram reconhecidas.

Neste contexto, o papel de protagonistas de duas regiões foi bastante decisivo na influência aos pintores espanhóis, “Nesse período, certas regiões de Flandres e da Itália eram reconhecidas como centros geradores da arte da pintura, e seus vínculos com a Espanha facilitavam o comércio de quadros tanto no sentido financeiro quanto no artístico.” (Brown, 2001. p. 1). É sabido que estas regiões foram governadas pela dinastia dos Habsburgo madrilenos, e, portanto, funcionavam como zonas de tripla influência cultural entre Espanha, Itália e Flandres, porém advertimos que, “A pintura espanhola é inconcebível sem Itália e Flandres, mas não se reduz a uma simples escola regional da arte italiana e flamenga.” (Brown, 2001. p. 1), logo, não devemos simplificar em demasia a arte produzida na península espanhola⁷.

⁷“Essa condição de receptáculo de impulsos artísticos estrangeiros imprimiu um ritmo característico ao desenvolvimento da pintura espanhola. A visão tradicional do progresso estilístico, que acompanha as noções convencionais da história da pintura renascentista e barroca italiana, é ordinariamente compreendida como um fenômeno coerente e progressivo, baseado na busca consciente de certo conjunto de ideais artísticos.” (Brown, 2001. p. 1).

Também é indissociável pensar a produção pictórica na Espanha sem o patronato e financiamento do Estado Nacional, bem como o mecenato da igreja Católica ibérica. Assim podemos citar, “O caso de Filipe II é um exemplo claríssimo do exercício do poder político e econômico no terreno da arte.” (2001. p. 2). Como podemos perceber o rei Felipe II foi o principal mecenas das artes na Espanha, seu interesse por arte e sua ajuda financeira foram decisivos para o engrandecimento de várias gerações de pintores espanhóis. Assim sendo,

Filipe é importante também porque consolidou o papel da Coroa como a principal fonte individual de patrocínio artístico. Na primeira metade do século XVI, os centros de mecenato eram mais difusos e tendiam a concentrar-se nas instituições importantes da Igreja. Os arcebispos de Toledo e Sevilha, que controlavam recursos gigantescos, rivalizavam facilmente com os governantes Isabel, a Católica, e Carlos V, e é provável que os hajam superado no patrocínio de importantes projetos artísticos. (Brown, 2001. p. 2).

Igreja e Estado juntos foram os grandes agentes promotores das artes, esse fenômeno de mecenato não se resume apenas ao espaço de Espanha, sendo encontrado em outros países da Europa⁸.

O resultado desse fértil patronato – igreja católica e reis católicos – foi um acúmulo de imagens na Península Hispânica jamais visto anteriormente. As coleções de pinturas dispostas nas igrejas e conventos, nos palácios reais, nas casas de famílias ricas e tradicionais serviram para alargar os horizontes dos artistas nascidos em Espanha. Como propõe Brown, “As coleções contribuíram para ampliar os horizontes dos pintores espanhóis, que viajavam pouco ao estrangeiro em comparação com

⁸“A influência do patrocínio sobre a produção artística é, naturalmente, um fenômeno universal no período, mas na Espanha, como em muitas outras regiões da Europa, os patronos não eram os sócios menores. Ao contrário, sua predominância resultou da diferença marcante entre o prestígio social e o poder econômico desfrutado por eles e pelos artistas, o que deixava os últimos em desvantagem.” (Brown, 2001. p. 2).

holandeses, franceses, flamengos [belgas] ou mesmo artistas dos Estados alemães.” (2001. p. 3). Foi nessa época que Diego Velázquez pintou sua vasta produção iconográfica⁹.

Nascido em 1599 na cidade de Sevilha. A formação de Velázquez não foi das mais empolgantes, diz Jonathan Brown que “outro pintor inovador do período parecia totalmente descontente com o mundo artístico de Sevilha. Este, naturalmente, é Diego Velázquez, cuja ruptura com a tradição estilística local existente deve ter sido a mais radical de toda a história da arte renascentista e barroca.”¹⁰ (Brown, 2001. p. 106). Inconformado com o padrão vigente Velázquez rompe com a tradição religiosa que manipulava a arte local de então¹¹.

Aos onze anos de idade foi admitido como aprendiz do mestre Pacheco de Sevilha, isso ocorreu em dezembro de 1610. Em 1617, quando tinha 18 anos foi admitido na guilda de pintores sevilhana¹². Inventivo, Velázquez começa a realizar trabalhos considerados de gênero, essa era uma verdadeira revolução na arte de Sevilha. Do que já foi dito, fica claro que

[como exemplo] *A Velha cozinhando (fritando ovos)* [1618], embora não seja a mais antiga dessas pinturas, constitui um exemplo particularmente brilhante. Usando uma luz forte e focada – em

⁹“Assim, a dimensão internacional da monarquia ajudou a condicionar a arte dos pintores espanhóis. Os governantes e os aristocratas da Espanha conheciam o vasto mundo da pintura europeia e tratavam com os mais importantes artistas estrangeiros. A energia e o dinheiro desse modo desviados do mercado doméstico alteraram inevitavelmente as condições da produção local, e foram essas condições alteradas que estimularam o caráter inconfundível da pintura espanhola na Idade de Ouro.” (Brown, 2001. p. 5).

¹⁰“A bibliografia sobre Velázquez é vasta e se renova constantemente. Entre outros estudos podemos citar: Jonathan Brown, *Velázquez*, 1986; José López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné*, 1963, e *Velázquez. The Artist as Maker*, 1968, 2 ed. com novas ilustrações, Berlim, 1996.”

¹¹“Sua *A adoração dos reis magos* (1619), compreende uma coleção de tipos muito ordinários nos papéis da Sagrada Família e dos Três Reis Magos.” (Brown, 2001. p. 106).

¹²“Um ano depois, casou-se com a filha de seu mestre, Juana. Aproximadamente em 1621, havia contratado um aprendiz, adquirido uma propriedade de aluguel e estava começando a construir uma reputação local.” (Brown, 2001. p. 108).

si uma novidade –, Velázquez cria um *tour de force* da pintura naturalista, no qual as diferentes formas, texturas e superfícies adquirem vida miraculosamente. O olho do artista observou e registrou todos os detalhes importantes, até as finas lascas de carvão em brasa para aquecer os ovos que a mulher segura distraída. (Brown, 2001. p. 108).

Nada mais setentrional do que a pintura de gênero, Velázquez representa uma cena doméstica bem ao estilo neerlandês, antecipando essa tendência na Espanha, ele torna-se pioneiro no trato de pintura social ibérica, nada de errado, pois em trocas regionais europeias essa referência (batava) ter chegado até Diego Velázquez está dentro do possível¹³.

Ainda sobre este assunto, podemos citar,

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e deleitar-se nas harmonias sempre renovadas de cores e luzes passara a ser a tarefa essencial do pintor. Nesse novo e fervoroso empenho, os grandes mestres da Europa católica encontraram-se de pleno acordo com os pintores do outro lado da barreira política, os grandes artistas dos Países Baixos protestantes. (Gombrich, 1999. p. 411).

Muito da obra de Velázquez pode ser comparada ao que Gombrich afirmou, pois com uma fidelidade mimética, realista e natural do mundo, o olho de Velázquez nos revela o espaço como tal, assim também, faziam os pintores protestantes (holandeses); os espanhóis estavam atentos para o novo, e a porta de entrada destas novas ideias pictóricas na Espanha naturalmente foram suas colônias Flandres e Antuérpia.

Tendo construído uma reputação considerável em Sevilha como artista. O trabalho revolucionário para a época, “o grupo de trabalhos da

¹³Para Gombrich, “É uma pintura de *genre*, do tipo que os holandeses tinham inventado para exibir sua habilidade, ...”. (1999. p. 405). “Pouco tendo encontrado de útil na obra de seus compatriotas, voltou os olhos para fora, para as indefectíveis fontes de inspiração dos pintores espanhóis: a arte da Itália e de Flandres.” (Brown, 2001. p. 109).

juventude proclama os prodigiosos dons de Velázquez e a enorme segurança com que se propôs a romper com os padrões vigentes na pintura de Sevilha.” (Brown, 2001. p. 109). Agora com a segurança que precisava, Velázquez segue para Madri, a capital do Império espanhol.

Galgando o posto de pintor real¹⁴, Velázquez não iria conformar-se com pouco “(...), voltou os olhos para Madri e a corte, onde esperava cair nas graças do rapazinho tímido que acabava de se tornar o monarca mais poderoso da Europa.” (Brown, 2001. p. 110). Esse rapaz era Filipe IV.

O reinado de Filipe IV (1621–1665) é lembrado pelos entendidos de história da arte como uma verdadeira idade de ouro. Como seu avô Filipe II, Filipe IV nutriu grande amor pela arte da pintura e além do amor e afeição tinha os recursos necessários para favorecer grandemente os artistas sob seu mecenato.

Na corte em Madri, Velázquez trava contato com grandes mestres contemporâneos, um dos quais — e mais importantes — foi Peter Paul van Rubens.

Em uma de suas viagens à Espanha, Rubens encontrou um jovem pintor que nascera no mesmo ano de seu discípulo Van Dyck e que ocupava na corte de Filipe IV, em Madri, uma posição semelhante à de Van Dyck na corte de Carlos I. Esse pintor era Diego Velázquez (1599-1600). Embora não tivesse ainda estado na Itália, Velázquez ficara muito impressionado com as descobertas e o estilo de Caravaggio, que conhecia através da obra de imitadores. (Gombrich, 1999. p. 405).

Conhecido como artista dos mais generosos, Rubens torna-se amigo e conselheiro de Velázquez, o encorajando a viajar até Roma onde poderia enriquecer a sua técnica de pintura. Outrossim, é bom lembrar que,

¹⁴A desejada nomeação de pintor oficial do Estado espanhol foi obtida em 6 de dezembro de 1623. “Velázquez tornou-se pintor real com um salário mensal de vinte ducados mais o pagamento de trabalhos individuais executados.” (Brown, 2001. p. 111).

A conselho de Rubens, Velázquez obteve licença para ir a Roma estudar as pinturas dos grandes mestres. Lá esteve em 1630, mas logo regressou a Madri, onde, com exceção de uma segunda viagem à Itália, permaneceu como um famoso e respeitado membro da corte de Filipe IV. (Gombrich, 1999. p. 406).

Enriquecido culturalmente por uma estadia em Roma, Velázquez regressa a Madri com *status* de novo astro da pintura. “Ele ficou mais de um ano na Itália e, quando voltou a Madri, sua arte havia de fato se aperfeiçoado¹⁵.” (Brown, 2001. p. 117).

Um homem em trânsito. Velázquez sai de Sevilha, segue para Madri e mesmo na corte não fica estático e acomodado; vai para Roma com a justificativa de aumentar seus conhecimentos de arte.

Disposto a somar qualidade ao seu trabalho. Podemos supor até que ponto a personalidade inquieta e inconformada deste pintor não o fez ficar parado numa mesma cidade por muito tempo. Velázquez não queria pouco, sonhava com mais. Queria sempre o melhor para si.

A forja de Vulcano

Velázquez era mestre em captar o instante de uma cena, como um fotógrafo clicando uma cena cotidiana. Suas imagens são segundos paralisados no tempo e espaço da ação completa de uma cena. Em *A forja de Vulcano* esse jeito de pintar fica evidente no êxtase das figuras masculinas que fazem parte da narração, eles estão perplexos com a divindade que aparecera no espaço de trabalho.

A tela *A Forja de Vulcano*, é um esforço de Velázquez de se enquadrar às pinturas italianas, ele tentou aliar conhecimento técnico do corpo renascentista, referências italianas muito perseguidas pelos pintores do resto da Europa. Assim, Velázquez tenta fazer dessa tela uma grande

¹⁵O itinerário da viagem de Velázquez pela Itália incluiu ainda as cidades-estados de “Veneza, Ferrara, Cento e Nápoles, sendo que a maior parte do tempo foi passada em Roma. A experiência romana parece ter sido crucial, pois lá Velázquez pôde estudar o grande estilo da pintura italiana, exemplificado por Rafael e Michelangelo, e conhecer os melhores artistas em atividade na cidade.” (Brown, 2001. p. 117).

A FORJA DE VULCANO

Figura 1: A Forja de Vulcano. 1630. Óleo sobre tela, 223 × 290 cm. Museo del Prado, Madrid



composição que mistura deuses mitológicos e trabalhadores e segundo José Ortega y Gasset,

A forja de Vulcano, embora também seja um quadro de tons surdos — essa obra ao estilo italiano de Velázquez defere nesse aspecto do resto de sua obra —, é em compensação um magnífico quadro, de grande originalidade em que ele obtém não só uma composição única [em se tratando de temas mitológicos], mas que tudo nela reproduz uma situação instantânea. Apolo faz Vulcano saber de sua desgraça matrimonial. Essa é a primeira mitologia de Velázquez. (2016. p. 174-175).

O homem a esquerda trata-se do deus Apolo, sabemos disso pela túnica vermelha que veste o corpo do deus, uma coroa de louros adorna sua cabeça, demonstrando sua divindade, além é claro, da auréola que brilha glorificando o esplendor do deus.

Apolo está aí para falar aos homens da traição da deusa Vênus, “Apolo transmite a notícia da infidelidade de Vênus a seu marido, Vul-

cano.” (Brown, 2001. p. 117). Nada mais humano o que Vênus praticou contra o seu esposo, a traição cometida pela deusa Vênus é a prova incontestável de que os deuses cometem erros, e como tais, nós seres humanos também somos passíveis de errar igualmente. A cena vem nos lembrar que os deuses gregos são manifestações psicológicas humanas, sendo assim, uma representação da imagem e semelhança do homem.

O homem no centro da imagem tem meia idade, poderíamos dizer que sua idade gira em torno de 40 anos, pois a barba já apresenta cabelos brancos. A pose do seu corpo no momento da aparição divina lembra em muito o corpo de Davi de Miguel Ângelo. É bem provável que Velázquez tenha buscado inspiração na estátua de Davi.

O grupo de homens à direita são os ferreiros ajudantes e todos estão extasiados com a presença de Apolo bem ali na frente deles. Velázquez joga uma luz nos corpos suados dos homens para demonstrar todo o cuidado na hora da execução destas figuras másculas, pois aí é clara a influência dos estudos do corpo humano a partir dos preceitos clássicos da cultura greco-romana¹⁶.

A aparição do deus Apolo não poderia ter um espaço melhor. A ferraria é quente, as cores em tons de marrom, vermelho, bege, laranja e preto causam uma sensação de calor, um espaço de trabalho quente é o lugar propício para receber o deus do sol.

Na ferraria podemos observar todas as ferramentas de trabalho dos ferreiros; martelos, bigornas, fogo, ferro, alicates, peças acabadas e peças

¹⁶Para saber mais sobre as influências cores, tons e representação dos corpos barrocos na pintura de Velázquez, ver o estudo da historiadora Susana Aparecida da Silva, ela nos conta que: “Após suas viagens à Itália e as viagens de Rubens à Espanha pode-se notar que Velázquez insere mais doçura às suas telas e embora o castanho não tenha sido abolido, diminui consideravelmente. Além disso, as figuras humanas parecem ter certa semelhança com a representação de corpos nas telas feitas pelos pintores italianos do século XVI, como por exemplo, A forja de Vulcano e Jacob recebendo a túnica de José. E Velázquez é como Rubens, um grande colorista, no entanto, seus tons diferentemente de seu contemporâneo flamenco, primam pelos matizes terrosos e castanhos. Velázquez se apropriou de cores e temas, no entanto manteve um estilo próprio. Os corpos vigorosos de Marte e Vulcano contrastam com os rostos, mais parecidos com os dos trabalhadores das camadas populares de Sevilha do que com as suaves faces dos deuses retratados pelos italianos no Renascimento.” (Silva, 2011. p. 45-47).

A FORJA DE VULCANO

em fundição. A jarra branca sobre o forno é o único indicador de pureza e feminilidade num ambiente dominado por homens.

Figura 2: Detalhe de A Forja de Vulcano. 1630. Óleo sobre tela, 223 × 290 cm Museo del Prado, Madrid



A Figura 2 representa o drama característico das cenas do barroco. A boca entreaberta do homem sugere a surpresa que ele sente ao ver a presença do deus ali na sua frente. Ele segura com as duas mãos o martelo para forjar o ferro, sua expressão facial mostra-nos os muitos sentimentos que passavam por sua mente neste momento de espanto, medo e incredulidade. Atônito — Seria Apolo real? O homem encara a loucura de ver um deus presente. Ele está revendo todos os seus conceitos e valores religiosos.

Embora a tela narre uma história dos textos clássicos, Velázquez deveria representar no seu trabalho homens gregos, mas esses não são. Os corpos musculosos e bem definidos são evidentemente inspirados na ideologia grega. Os trabalhadores têm cabelos castanhos e barba tão ibérica quanto os primeiros espanhóis que desembarcaram na América¹⁷.

¹⁷“Mas o artista não se deixa levar totalmente pela influência dos italianos; em A forja de Vulcano, retém o antigo interesse pela descrição da textura e da aparência dos objetos, desde o pedaço de ferro incandescente na bigorna até a reluzente e fria

Com este trabalho Velázquez demonstra toda sua habilidade em narrar visualmente os textos clássicos assim como fizeram os italianos em suas obras. Isso acontece quando Velázquez viaja a Roma e entra em contato com estes artistas.

A cena tem movimento, o trabalho de forjar o ferro é interrompido repentinamente pela presença auspiciosa de uma divindade. É um instante plasmado, uma brincadeira do artista que se diverte com o temor humano diante de um deus.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos S. Abreu e Cláudia C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia; Tradução de Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROWN, Jonathan. **Pintura na Espanha 1500-1700**. Tradução de Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem; Tradução de Vera M. Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- CORTESÃO, Jaime Z. **O Tratado de Madrid**. Brasília: Editora do Senado Federal, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary A. L. de Barros. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOMBRICH, E. H. Visão e Visões: A Europa Católica, primeira metade do século XVII. *In*: **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral; 16ª. Edição. Rio de Janeiro. LTC, 1999.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica; Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *In*: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, nº 12, p. 97-115, jan/jun. de 2006.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

armadura da couraça. Nesse quadro, Velázquez rende homenagem aos grandes da pintura italiana.” (Brown, 2001. p. 119).

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco**: Análise de uma estrutura Histórica. 1ª

ed. São Paulo: Ed. da USP, 2009.

MITCHELL, W. J. T. Metaimágenes. *In*: **Teoría de la Imagen**: ensaios sobre representación verbal y visual. Madrid: Edicione Akal, 2009, p. 39-78.

OLIVEIRA, Francisco Isaac Dantas de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**: A Construção da Urbe Colonial (São Paulo 1774 - 1819). Tese de Doutorado – PPGH PUC-SP, São Paulo: 2023.

ORTEGA Y GASSET, José. **Velázquez**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

ORTEGA Y GASSET, **Ensaio de estética**: Mona Lisa, três quadros de vinho e Velázquez. São Paulo: Cortez, 2011.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In*: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Susana Aparecida da. **Diego Velázquez e os retratos de Felipe IV**: a pintura barroca e a ideia de tempo na sociedade espanhola do século XVII. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade estadual de Londrina, – Londrina-PR, 2011.









Sobre os organizadores

Francisco Isaac D. de Oliveira: Doutor em História Social pela PUC-SP, atualmente é professor substituto no DHC-Caicó-RN (2023-2025). Historiador da arte, atualmente está pesquisando a cultura do barroco na cidade do Natal no período colonial.

Wallas Jefferson de Lima: Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (2021). Trabalha em pesquisas concernentes à História Moderna e a Sexualidade no Antigo Regime Luso-Brasileiro, tendo por base os processos da inquisição portuguesa, sobretudo aqueles efetivados entre os séculos XVI–XVII contra sodomitas. Atualmente é professor de História da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Paraná (SEED/PR).

Sobre os autores dos capítulos

Amanda Dias de Oliveira Costa: Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e investigadora da Universidade Aberta, em Lisboa.

Ana Paula Campos Gurgel: Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB).

Gabriela Regina Almeida Scheffel: É Graduada em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2020). É especialista em Arqueologia e Patrimônio pelo Centro de Ensino Superior Dom Alberto (2020); é especialista em História e Cultura Afro-Brasileira pela FAVENI — Faculdade Venda Nova do Imigrante (2020), e especialista também em Historiografia Brasileira pela FAVENI (2022).

Gyovana de Almeida Félix Machado: Doutoranda e Mestra em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

João Victor Ferreira Batista: Graduando em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB).

Jessica Laine Barbosa Falcão: É graduada em Design de Interiores pela Universidade Veiga de Almeida (2016). Pós-Graduada na especialização de História da Arte na PUC-Minas.

Mairá de Oliveira Gomes: Mestranda em História Social pela Universidade Federal Fluminense-RJ.

Maria Vânia Abreu Pontes: Graduação em Letras e Direito. Mestrado e doutorado em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará-UFC. Advogada, escritora de antologias poéticas e professora do Curso de Mestrado Profissional em Direito e Desenvolvimento no Semiárido Brasileiro (UNINTA).

Margarida Pontes Timbó: Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará — UFC. Professora do Curso de Letras Português da Universidade Estadual Vale do Acaraú — UVA.

Murilo Luiz Gentil de Oliveira: Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG; Especialista em Práticas Pedagógicas pelo IFNMG; Especialista em Ensino Religioso/IPEMIG; Bacharel em Biblioteconomia pela UFMG e Licenciado em História pela Universidade Estácio de Sá; SEE-MG.

Ricardo de Souza Rocha: Arquiteto (UFES, 1996), Mestre (UFRGS, 2001) e Doutor em Arquitetura (USP, 2006), com Pós-Doutorado na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), Portugal (2008). É professor na UFSM desde 1998, atualmente no campus de Cachoeira do Sul.

Vanessa Cerqueira Teixeira: Doutora em História pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Referências das imagens

Todos os esforços de pesquisa foram feitos para reconhecer a autoria das imagens que abrem e que intercalam os capítulos desta obra. O editor agradece aos leitores que porventura possam nos dar informações mais precisas sobre suas referências, e nos comprometemos a corrigi-las em edições futuras.

1. *ECCE HOMO* de Padre Jesuíno do Monte Carmelo (Séc. XVIII) — Coleção Particular Schunk, SP.
2. *DESPEDIDA DE CASAL* de Carlos Julião, Século XVIII.
3. *FRONTISPÍCIO DA IGREJA DE SANTO ANTÔNIO (IGREJA DO GALO)* em Natal-RN.
4. *SÃO FRANCISCO DE ASSIS EM ORAÇÃO* de autor desconhecido, um caravaggista conhecido na Itália seiscentista como Mestre das Velas 1630–1634. Museu Franciscano de Roma. Fotografia de 2019.
5. *FRONTISPÍCIO BARROCO DO CEMITÉRIO DE AREZ NO RN*, para orelha deste livro.
6. *JUÍZO FINAL E JULGAMENTO NO CÉU*, autor desconhecido, tela do MASP-SP. Fotografia de 2019.
7. *NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS*, autor desconhecido, MASP-SP. Fotografia de 2019.
8. *RUÍNAS DA IGREJA DE SÃO MIGUEL* na antiga vila de Extremoz-RN, Fotografia colorizada de 1903.
9. *MONJA CONCEPCIONISTA*. Óleo sobre tela, século XVIII. De autoria desconhecida.
10. *NEGRAS* de Carlos Julião, século XVIII.
11. *NEGRAS VENDEDORAS DE FRUTAS E PEIXE*, Carlos Julião. Século XVIII.
12. *RETABULO DE SANTO ANTÔNIO*. Capitania de São Paulo. Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fotografia de 2019.
13. *SANTA LUZIA*, policromada. Século XVIII. Fotografia de 2019.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

14. SÃO MIGUEL PISANDO O SATANÁS, madeira policromada, século XVII. Coleção dos Reis Espanhóis. Madrid. Fotografia de 2024.
15. TENTAÇÃO A SANTO ANTÔNIO PELO DIABO, pintura provavelmente de José Rabelo de Vasconcelos. Forro da Igreja de Santo Antônio no Convento Franciscano de Igarassu-PE. Século XVIII.
16. VISÃO MILAGROSA NOS AFAZERES DOMÉSTICOS. Azulejos portugueses, Portugal.
17. DAVID VENCEDOR DE GOLIAT. de Caravaggio. Museu do Prado, Madrid.
18. SANTA CATALINA. de Caravaggio. Museu do Prado, Madrid.
19. NOSSA SENHORA DE BELÉM, autor desconhecido. Museu de Arte de Lima, Peru.
20. VELHO ENTREGANDO CARTA DE AMOR À UMA MULHER MULATA, de Carlos Julião. Século XVIII.
21. NEGRAS VENDEDORAS DE RUA, de Carlos Julião (Iconografia Biblioteca Nacional).



CASA EDITORIAL
ARAUJOLIVEIRA