



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO

MARCOS ASSIS PESSOA DE LIMA

**EDIFÍCIOS DE CULTO BARROCOS NO NORDESTE DO BRASIL:
A ARQUITETURA A SERVIÇO DE CONCEPÇÕES DO SAGRADO**

Recife, 2018

L732e Lima, Marcos Assis Pessoa de

Edifícios de culto barrocos no Nordeste do Brasil:
a arquitetura a serviço de concepções do sagrado /
Marcos Assis Pessoa de Lima, 2018.
117 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Luz Marques.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião.
Mestrado em Ciências da Religião, 2018.

1. Arquitetura religiosa. 2. Sagrado, O. 3. Igrejas (Edifícios) -
Brasil, Nordeste. 4. Arquitetura de igrejas - Brasil, Nordeste.
5. Arquitetura barroca - Brasil, Nordeste. I. Título.

CDU 726.5(81)



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO

MARCOS ASSIS PESSOA DE LIMA

**EDIFÍCIOS DE CULTO BARROCOS NO NORDESTE DO BRASIL:
A ARQUITETURA A SERVIÇO DE CONCEPÇÕES DO SAGRADO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco, dentro da linha “Tradição e Experiências Religiosas, Cultura e Sociedade”, pelo aluno Marcos Assis Pessoa de Lima, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Luz Marques.

Recife, 2018

MARCOS ASSIS PESSOA DE LIMA

**EDIFÍCIOS DE CULTO BARROCOS NO RECIFE: A ARQUITETURA A
SERVIÇO DE CONCEPÇÕES DO SAGRADO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião, no Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco, discutida e aprovada pela seguinte Banca Examinadora:

Recife, 22 de agosto de 2018

Prof. Dr. Luiz Carlos Luz Marques
Orientador

Profa. Dra. Nainora Maria Barbosa de Freitas
Avaliadora externa

Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral
Avaliador interno

Dedico esse trabalho à minha mãe, Elisa Pessoa de Lima, às minhas filhas Michelle Teixeira Mota Lima e Camila Teixeira Lima e a minha neta Giovanna Maria Mota Teixeira Lima e à minha esposa Soraya Maria Teixeira Lima.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor e Doutor Luiz Carlos Luz Marques, meu orientador, pela paciência, pela dedicação e pelos sábios ensinamentos.

Ao Professor e Doutor Newton Cabral, Coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da UNICAP entre 2014 e 2017, pela sua grandiosa ajuda nos momentos em que me deparei com inevitáveis conflitos entre meu ser e a ciência.

Às minhas filhas Michelle Teixeira Lima e Camila Teixeira Lima, pelo incondicional apoio, por acreditarem nesse meu investimento cultural, pelas horas de conversas, reflexões, críticas e incentivo. Fica aqui minha eterna gratidão pelo companheirismo que sempre existiu entre nós.

Ao diretor presidente da Faculdade de Ciências Humanas ESUDA, Dr. Wilson Barreto, pela sua confiança em meus conhecimentos e pelo valioso patrocínio.

À minha colega mestrande e amiga Raquel Lucena, pelas longas conversas, reflexões e ajuda mútua que resultaram na construção de uma profícua e sincera amizade.

Aos professores do P.P.G.C.R. Zuleica Dantas, Drance Elias, Gilbraz Aragão, Luiz Alencar Libório e Tadeu de Souza, professores com quem tive contato direto na condição de aluno nas disciplinas que cursei no decorrer do curso, pelas valiosas informações que enriqueceram meu conhecimento nesta instigante Ciência da Religião.

Impregnado de tensões políticas e religiosas, o barroco já não podia ser compreendido segundo parâmetros puramente estéticos: era retórica e artifício, persuasão, propaganda – mas não por isso menos belo e vital. Já não se tratava de irradiação e difusão do gosto, mas de relações complexas, dialéticas e frequentemente polêmicas.

Argan, Giulio Carlo. Imagem e persuasão

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre a utilização, nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa no Nordeste do Brasil, da arte e arquitetura barrocas como meios de comunicação e persuasão, através do uso de seus elementos de dramatização e encantamento. Tal uso, proposto pela Igreja Católica Apostólica Romana, após o Concílio de Trento, foi aplicado no Brasil na construção de vários conjuntos arquitetônicos, dos quais foram selecionados três: a Igreja de S. Francisco (ligada ao antigo Convento franciscano de João Pessoa), a Igreja de N.S. das Neves (ligada ao Convento franciscano de Olinda) e a Igreja Santo Antônio (ligada ao Convento franciscano do Recife). A problemática foi formulada tomando como base a teoria do sagrado e do profano de Mircea Eliade, que afirma a existência, em cada cultura, de locais de transição entre o sagrado e profano. Portanto, buscou-se analisar o espaço das igrejas barrocas no Brasil do século XVII como sendo espaços de transcendência, um misto de sagrado e profano. Buscou-se, também o apoio de historiadores e arquitetos como Giulio Argan e Germain Bazin, que levantam a hipótese de que esses elementos e essa arquitetura foram elaborados intencionalmente com a finalidade de envolver emocionalmente o homem que estivesse em dúvida com sua fé. A metodologia empregada foi, portanto, analítica.

Palavras Chave: Estado; Igreja; Poder; Movimentos de resistência; persuasão

ABSTRACT

This research reflects on the use, in the first two centuries of Portuguese colonization in the Northeast of Brazil, of baroque art and architecture as means of communication and persuasion, through the use of its elements of dramatization and enchantment. This use, proposed by the Roman Catholic Apostolic Church after the Council of Trent, was applied in Brazil in the construction of several architectural ensembles, of which three were selected: the Church of S. Francisco (attached to the former Franciscan Convent of João Pessoa) the Church of NS das Neves (linked to the Franciscan Convent of Olinda) and the Church of St. Anthony (attached to the Franciscan Convent of Recife). The problem was formulated taking as a basis the theory of the sacred and the profane of Mircea Eliade, which affirms the existence, in each culture, of places of transition between the sacred and the profane. Therefore, we sought to analyze the space of Baroque churches in Brazil in the seventeenth century as spaces of transcendence, a mixture of sacred and profane. It was also sought the support of historians and architects such as Giulio Argan and Germain Bazin, who hypothesize that these elements and architecture were intentionally designed to emotionally engage the man who was in doubt with his faith. The methodology used was, therefore, analytical.

Keywords: State; Church; Power; Resistance movements; persuasion

Índice de figuras

Figura 1: Igreja de São Roque, em Lisboa – fachada	80
Figura 2: Igreja de São Roque, em Lisboa – interior	80
Figura 3: Igreja de São Roque, em Lisboa – detalhe do portal da sacristia	81
Figura 4: Colégio e igreja jesuítica de N.S. da Graça, em Olinda.....	82
Figura 5: Igreja de N.S. da Graça, em Olinda – interior	83
Figura 6: Mosteiro de São Bento – vista aérea.....	86
Figura 7: Conjunto monumental dos franciscanos, em Olinda - planta baixa	90
Figura 8: Área construída e área aberta, do Convento Franciscano de Olinda	92
Figura 9: Adro e claustro do Convento Franciscano de Olinda	93
Figura 10: Fachada da igreja franciscana de N. Sra. das Neves.....	94
Figura 11: Composição geométrica da fachada – indicações do autor	95
Figura 12: Nave da igreja	96
Figura 13: Exemplos da azulejaria portuguesa do Convento Franciscano, Olinda...	96
Figura 14: Fachada e detalhes da igreja do Convento de Santo Antônio, no Recife	99
Figura 15: Interior da igreja do Convento de Santo Antônio, no Recife.....	99
Figura 16: Retábulo da igreja de Santo Antônio, no Recife.....	100
Figura 17: Capela da Ordem Terceira	101
Figura 18: Fachada da igreja da Ordem Terceira, Recife.....	102
Figura 19: Vista aérea do convento de Santo Antônio em João Pessoa	104
Figura 20: Fachada da igreja Santo Antônio, em João Pessoa.....	104
Figura 21: Altar-mor da igreja de Santo Antônio, João Pessoa	106
Figura 22: Abóbada de berço com painéis em perspectiva	107
Figura 23: Detalhe da abóbada de berço, em perspectiva	107
Figura 24: Vista da treliça que esconde o Coro.....	108

Sumário

1. INTRODUÇÃO	9
2 O SAGRADO E O PROFANO	14
2.1 DEFINIÇÃO DE SAGRADO E PROFANO	15
2.2 OS ESPAÇOS SAGRADOS	18
2.3 UMA VISÃO ANALÍTICA DOS SÍMBOLOS	25
2.4 O SAGRADO E O SIMBOLISMO	29
2.5 A SIMBOLOGIA DAS IMAGENS	32
3 OS CONCÍLIOS E OS ESPAÇOS SAGRADOS	39
3.1 OS ESPAÇOS DE CULTO CRISTÃO E OS CONCÍLIOS	41
3.2 O CONCÍLIO DE TRENTO	48
3.3 O QUE É O BARROCO	55
3.3.1 Características gerais do Barroco	56
3.3.2 Características da pintura barroca:	56
3.3.3 Características da arquitetura barroca:	57
4 A SAGRAÇÃO DO BARROCO	65
4.1 ANÁLISE ECONÔMICA E CULTURAL NO BRASIL COLONIAL	66
4.2 A MISSÃO EVANGELIZADORA FRANCISCANA NO BRASIL COLÔNIA	69
4.3 A CONSTRUÇÃO DAS IGREJAS JESUÍTAS	77
4.4 O BARROCO E A ESCOLA FRANCISCANA DO NORDESTE	87
4.5 CONVENTO E IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE OLINDA	89
4.6 CONVENTO E IGREJA DE SÃO FRANCISCO DO RECIFE	97
3.7 CONVENTO E IGREJA FRANCISCANA DE JOÃO PESSOA	102
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
6 REFERÊNCIAS	115

1. INTRODUÇÃO

Minha experiência como professor de História das Artes e História da Arquitetura Barroca no Brasil deu-me a oportunidade de fazer uma profunda reflexão a respeito da função da arte como meio de comunicação e, até mesmo, como meio de manipulação.

Antes de começar a fazer minhas pesquisas para o preparo do meu projeto e ter acesso ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, passei por uma angustiada dúvida a respeito da função da arte sacra como elemento sagrado, dramático e sedutor, como sugeriam os autores da história da arte, mesmo sabendo que não só a arte, mas a arquitetura, tem um efeito psicológico com o sujeito, aqui denominado de fiel. Os edifícios e os monumentos, assim como a paisagem, se comunicam com o homem através do seu subconsciente.

Quando comecei a ter conhecimento de estudos simbólicos da religião, através de um contato muito significativo com a Antropologia, eu consegui constatar que essa arte religiosa não só tem sua importância no sentido da “arte pela arte”, esse conjunto de símbolos afetam o sujeito e esse sujeito se submete a eles e os tornam sagrados. Essa descoberta fez-me ver que existe muito mais na arte do que uma interpretação simplesmente declarativa. Essa arte, que se manifesta através de pintura, escultura, adornos e arquitetura, representará o sagrado no Brasil do século XVII, através do uso da arte barroca. Mas, ainda hoje, o elemento decorativo de qualquer igreja católica representa o sagrado.

Sendo assim arte sacra teve e ainda tem, uma função midiática, durante toda sua existência. A arte exerce um poder psicológico sobre as pessoas de forma impressionante.

O professor Giulio Carlo Argan em seu livro *Imagem e persuasão* mostra como a arte barroca foi habilmente manipulada pela Igreja Católica, tanto na Europa quanto nas colônias portuguesas e espanholas na América do Sul.

Sendo assim, levando-se em consideração essas reflexões, o objetivo deste trabalho é estudar alguns dos espaços formalmente concebidos para o culto do sagrado, em duas capitais do Nordeste do Brasil, em um dos momentos significativos

na história da Igreja Católica, quando essa, vendo disputado o campo religioso sobre o qual exercera poder indiscutível, com a quebra da unidade da Cristandade medieval, a partir da Reforma (1518), busca reorganizar-se e reocupar o espaço, através da convocação de um concílio e de um novo uso da arte, como forma de atração. Será estudada a concepção três desses espaços tendo como base as assertivas do Concílio de Trento (1545-1563), que interferiu, direta ou indiretamente, na concepção do espaço do culto católico, a partir do Renascimento, envolvendo não só sua arquitetura como todos os adereços, adornos, afrescos e esculturas.

Tomando, pois, esse tema, o espaço sagrado criado com o uso inteligente da arte barroca, como motivação para esta pesquisa, ela foi dividida em três capítulos:

O primeiro capítulo contextualiza as teorias do sagrado e do profano, tomando Mircea Eliade como principal teórico. Dos diversos livros que esse autor escreveu três deles – *Sagrado e Profano*; *Imagens e símbolos*; *Mitos e realidade* – foram de crucial importância para o entendimento do que pode ser definido como sacralização do espaço, a importância da simbologia religiosa e como o sagrado, símbolos e mitos se permutam para que o “lugar de transcendência” seja entendido como lugar de ligação entre aquilo que pertence ao reino do céu – sagrado – e o reino dos homens – profano.

Entretanto, as contribuições de outros teóricos, tais como William Paden, Umberto Galimberti e Berger também foram analisadas. Sendo assim, o primeiro capítulo apresenta e discute a base teórica dessa pesquisa, no que diz respeito ao espaço sagrado levando-se em conta suas interpretações. Da mesma forma como Eliade define o espaço sagrado, símbolos e mitos, Galimberti chama a atenção aos valores atribuídos a esses itens na ótica assumida pelo homem em alguns momentos e se questiona: “quantas vidas humanas podem ser comparadas ao valor da obra de arte”. No mesmo sentido, Paden nos leva a perguntar, com seus questionamentos (2001, p. 12): Quem sacraliza a pedra? E para que função, ou sentido, ela é sacralizada?

Para esse primeiro capítulo estes conceitos se costumam formando uma importante e pertinente teia em cujos fios entrelaçados, entre um conceito e outro,

entre uma teoria e outra, permitem compreender como esse espaço sagrado podem ser entendidos e contextualizados com o objetivo dessa pesquisa.

O segundo capítulo, nos primeiros subitens, trata da importância do Concílio de Trento para a reafirmação da fé católica, diante dos questionamentos e protestos elaborados pela Reforma Protestante. Devido à importância do momento, chama nossa atenção o longo tempo entre a percepção da necessidade de um concílio que enfrentasse os problemas que o início da Época Moderna, também conhecido como Renascimento, provocou para a unidade da Cristandade Medieval, e a efetiva tentativa de resposta organizada pela Igreja dominante. De fato, decorreram muitos anos entre essa percepção, a convocação do concílio e sua efetiva e conturbada realização. Somente essa última exigiu quase duas décadas. Por fim, pergunta-se: que importância teve esse concílio para a utilização da arte barroca como uma linguagem fundamental da chamada, Reforma Católica?

Nos subitens seguintes foram feitas considerações sobre a arte barroca, levando-se em consideração seu significado e sua importância, se comparada a outros estilos direcionados à representação do sagrado.

Destacamos a dramaticidade, o apelo ao movimento, principalmente nas esculturas e nos afrescos, como forma de atrair a atenção do observador, já que o objetivo desse estilo é justamente o de seduzir as pessoas à fé através do seu apelo e persuasão.

O estilo barroco envolveu todas as artes: a arquitetura, a pintura, a escultura e, também, a arte decorativa com seus adereços, volutas e *rocailles*; envolveu a música, que foi um dos pontos mais significativos dessa arte. Envolveu a literatura, a indumentária tanto masculina quanto feminina. Mudou até o formato das lutas com espadas, fazendo com que essas lutas ficassem mais movimentadas, mais teatrais, mais formosas, embora o objetivo continuasse sendo o mesmo, o de matar o adversário.

Mas essa morte também tinha que ser como se fosse um teatro, a morte não seria apenas uma fatalidade e sim o ato final desse espetáculo. A luta, com toda sua retórica, era um apelo pela sobrevivência, por isso não poderia ser resolvida com

um único golpe certo. Até para eliminar um adversário, isso deveria ser feito usando a arte de lutar em seu mais alto grau de eloquência.

Se existia uma arte para matar, deveria existir uma arte ainda mais elaborada para conduzir o homem para a fé católica. Como diz Roger Bastide: “A missa em uma igreja barroca é um grande teatro onde fiel, celebrante e o espaço arquitetônico são os atores desse fantástico espetáculo” (1945, p. 12).

Para conceituar o barroco como arte de persuasão foram utilizadas as teorias de Argan, Pevsner, Jordan e Marval.

O terceiro capítulo, em seu primeiro momento, trata de analisar a presença da arquitetura e arte barrocas em três igrejas conventuais da Primeira Ordem dos Frades Menores (ou Franciscanos), uma em João Pessoa, uma em Olinda e a última, no Recife, enfocando-as sob os conceitos de sedução e persuasão, já que esses conceitos passaram a ser explorados em consequência do Concílio de Trento, que incentivou o uso da arte e arquitetura barrocas como um forte apelo, midiático, a ser operado pela Reforma Católica na luta tenazmente contra a Reforma Protestante. Tão importante foi a ação dos franciscanos nesse período colonial, que um autor, Germain Bazin, classificou a arquitetura e a arte desse recorte como “Escola Franciscana do Nordeste”.

Sendo assim, foram escolhidas as igrejas dos seguintes conjuntos arquitetônicos franciscanos:

- Igreja de S. Francisco (ligada ao antigo Convento franciscano de João Pessoa)¹;
- Igreja de N.S. das Neves (ligada ao Convento franciscano de Olinda)²;
- Igreja Santo Antônio (ligada ao Convento franciscano do Recife)³.

¹ Hoje “Centro Cultural” administrado pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN (ver <http://www.igrejadesaofranciscopb.org/>). Ladeira São Francisco, s/n - Centro, João Pessoa - PB, 58010-650, Tel.: (83) 3221-0779.

² Veja o site dedicado ao conjunto em <https://patrimonioespirtual.org/2016/02/11/convento-franciscano-de-nossa-senhora-das-neves-olinda-pe/>. Rua de São Francisco, 280 - Carmo, Olinda - PE 53120-010. Tel.: (81) 3494-3387.

³ Veja-se o portal da Ordem dos Frades Menores em <http://ofmsantoantonio.org/>. Rua Imperador Pedro Segundo, 206 - Santo Antônio, Recife - PE, 50010-050. Tel.: (81) 3224-0493.

Desde as primeiras basílicas, formalmente construídas como edifícios de culto cristão, tão logo o imperador Constantino, pelo Édito de Milão de 13 de junho de 313, deu aos cristãos liberdade de culto público no Império até os tempos atuais, existe uma interpretação a respeito desses espaços de culto, como sendo espaços destinados à especial presença de Deus, através de Seu Filho, cujo corpo transubstanciado, presente nas partículas de pão consagrado na celebração eucarística, torna-se, como veremos mais adiante, através da teoria de Eliade, canal de transcendência entre o homem e Deus. Através dos tempos a Igreja cristã vai construindo seus próprios templos dando-lhes, cada vez mais, um caráter sagrado.

2 O SAGRADO E O PROFANO

Neste capítulo são discutidos os conceitos de sagrado e de profano, visando a pensar a importância de tais conceitos no entendimento da função simbólica do espaço religioso. Aqui, foquei os espaços de celebração de cultos católico, quais sejam, os templos ditos barrocos e o período após o Concílio de Trento, no território da arquitetura das cidades de João Pessoa, Olinda e Recife. Tendo em vista que o objetivo desta pesquisa é mostrar que os elementos das igrejas barrocas construídas no período colonial, particularmente no século XVII em território brasileiro (mais especificamente no nordeste brasileiro) durante o período colonial, especificamente as construídas no século XVII, estavam carregadas de símbolos cuidadosamente elaborados com o objetivo de persuadir aqueles que estivessem em dúvidas sobre sua fé.

Saber os conceitos do sagrado e, conseqüentemente, do profano, é de fundamental importância, em um estudo que não pretende descrever a arte barroca pela ótica da história das artes, mas, sim, a partir da sacralização dos adornos. Parto do ponto de vista que tais sacralizações possuem poderes persuasivos na medida em que esses conjuntos de elementos artísticos transmitiram aos indivíduos sob influências protestantes no período colonial.

Elementos como ornamentos das fachadas, afrescos nas abóbadas, esculturas de imagens de santos, retábulos, portais e púlpitos, dentro desse âmbito do barroco e baseados nas assertiva do Concílio de Trento, foram artesanalmente produzidos nessas igrejas com o intuito de persuasão. Apesar de tais adornos terem essa função de manipulação da fé, foram também elementos considerados sagrados por aqueles que já tinham consagrado sua fé ao catolicismo romano.

Muito mais do que simplesmente objetos de persuasão, esses elementos barrocos ganharam o status de sagrado e para entendermos como esses elementos foram sacralizados, será necessária uma definição mais apurada do que é sagrado e, conseqüentemente, como essa arte e arquitetura barrocas se enquadraram nessa conjuntura de sagrado. Entende-se aqui o edifício da igreja propriamente dito, os ornamentos externos e internos assim como os retábulos e todas as imagens dos santos existentes em cada igreja.

Tal capítulo, portanto, contextualiza as teorias do sagrado e do profano, tomando Mircea Eliade como principal interlocução teórica. As contribuições de outros teóricos, tais como William Paden, Umberto Galimberti, Berger, também são analisadas.

2.1 DEFINIÇÃO DE SAGRADO E PROFANO

Propor uma definição sobre o sagrado é quase sempre algo complexo, uma vez que essa palavra carrega o peso do seu significado e interpretações (denotações e conotações) ao longo da história.

Afinal qual é o significado de sagrado?

Para Galimberti, a palavra “sagrado” é de origem indo-europeia e significa separado. O sagrado, nesse caso, não seria uma coisa espiritual, seria uma qualidade de certos fenômenos que pela amplitude sobre a qual o homem não teria domínio e por não ter domínio, se submeteria. “O homem tende a manter-se distante do sagrado, como sempre acontece diante do que se teme, é por ele atraído” (GALIMBERTI, 2003, p. 11).

Essa ambivalência é a condição essencial de toda religião, daí a necessidade da palavra sagrado. Se o sagrado separa, como disse Galimberti, a religião (o *re-ligare*) reata, garantindo, assim, que as duas existam simultaneamente, o que o sagrado separa a religião une através de seus rituais. Daí o porquê de o homem temer o sagrado, justamente por este fenômeno ser divino, fugir às condições humanas (GALIMBERTI, 2003, p. 12)⁴.

Berger escreveu que toda sociedade humana é a construção do mundo, sendo assim a religião ganha uma posição de destaque nesse contexto. Segundo ele a “sociedade é um fenômeno dialético”, a sociedade é uma construção do ser humano da mesma forma que o homem também pode ser um produto da própria sociedade

⁴ A esse conceito (ou definição), defendida por Galimberti, Paden faz uma interpretação mais objetiva: ele diz que a religião não é desarticulada como podemos entender em Galimberti, ele diz que [...] “o discurso religioso assume aqui seu lugar em meio a uma gama de maneiras de falar sobre o mundo e não simplesmente como modos não científicos, de certa forma excluída de todas as outras explicações normais, naturalísticas, de como as coisas são. Todas as visões, como vimos, são filtros” (PADEN, 2001, p. 153).

que ele mesmo construiu. Berger disse também que toda biografia individual é uma parte da construção dessa sociedade. Por ser dialética, essa sociedade precisa estabelecer acordos, ou normas, de convivência (DURKHEIM, 1996, p. 16).

Partindo desse princípio, as sociedades mais antigas sentiam necessidades de estabelecer ritos, adotar símbolos⁵. “Na construção dessas sociedades, os homens, por mais diferentes que sejam uns dos outros seja pela natureza dos gestos que por sua vez implicam diversos ritos têm um caráter comum: esses gestos acontecem em um estado de confiança mútua” (DURKHEIM *apud* BERGER, 1996, p. 16).

Na construção de uma sociedade que estabelece seus mitos, tanto nas camadas baixas como nas mais elevadas, em qualquer religião, vão surgindo momentos de crises assim como momento de exaltações, a organização desses fenômenos leva o homem a transformar seus mitos em “coisas” sagradas, portanto, separadas.

A separação entre o que está acima do ser humano e o que se mistura; entre o mundano e transcendental; entre o material e o espiritual; entre o profano e o sagrado tem o seu clímax no momento dessa transcendência da terra para o céu, seja pelo caminho da oração, pelo caminho da adoração ou pelo caminho da transposição espiritual. São lugares distintos, mas caminham juntos e vai existir o momento de interseção, “o momento em que o homem se encontra com o sagrado” (BASTIDE, 2006, p. 13).

Segundo Eliade,

O homem religioso vive em duas espécies de tempo, das quais o mais importante, o Tempo Sagrado, apresenta-se sob o aspecto paradoxal de um tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos (ELIADE, 2013, p. 25).

Existe uma diferença entre o homem religioso e o não religioso. O homem religioso está vinculado ao Tempo Sagrado, que é santificado pelos deuses e conhece

⁵ No sentido ontológico, Berger assinala em sua nota de rodapé (1985, p.16) que essa compreensão dialética do homem com a sociedade como produto um do outro, essa condição de quase cumplicidade exigirá que exista um terceiro elemento que seja resultado dessa ambivalência, Berger também cita Durkheim e Weber.

os intervalos sagrados, expressando esta percepção através de ritos. O homem não religioso não reconhece a existência divina na experiência vivida. O Tempo não apresenta misticismo e mistério, o tempo leva à concepção de um espaço profano e um espaço sagrado (ELIADE, 2013, p. 25-26).

O “sagrado” existe em oposição ao “profano”, ele se constitui na concepção de um mundo transcendental, comumente de origem divina, que diz respeito à existência de uma transcendência que extrapola os quadros da realidade imediatamente visível e sensível. Esse “sagrado” se revela no mundo através de determinados sinais e elementos, os quais são chamados hierofania⁶ (ELIADE, 2013, p. 29).

Segundo Eliade (2013, p. 20-33), “o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história”, ou seja, o sagrado e o profano constituem dois modos de vida e duas concepções acerca da “natureza” do mundo e da existência, sendo, portanto, complexos arranjos socioculturais, que envolvem não só crenças e rituais, mas todo um sistema de moral, ética, códigos, símbolos, filosofia e organização social. Eliade mostra a relação existente entre o sagrado e a fundação do mundo. Visto que a religião passa a ter sentido a partir do seguimento do universo por meio da criação do deus. Desta forma, falar do profano é falar da origem de tudo. O pecado só tem sentido se passar pelo mito da criação assim como todo elemento ligado ao sagrado.

Há uma fronteira na qual os dois mundos, o do sagrado e o do profano, se separam, se distinguem e se opõem. Há um lugar onde esses dois mundos se comunicam e é nesse local onde pode existir a possibilidade da passagem do mundo profano para o mundo sagrado. O templo, o altar, o lugar sagrado, todos se configuram em uma espécie de portal de acesso aos deuses de onde os homens são levados para a comunhão com o sagrado.

A basílica cristã, e mais tarde catedral reforma e prolonga todos esses simbolismos. Por um lado, a igreja é concebida como uma imitação de Jerusalém celeste, e isto desde a antiguidade cristã: por outro lado, reproduz igualmente o Paraíso ou o mundo celeste. Mas a estrutura cosmológica do edifício sagrado persiste ainda na consciência da cristandade: é evidente, por exemplo, na igreja bizantina. “as quatro

⁶A palavra hierofania vem de duas palavras gregas: “*hierós*” (santo, sagrado) e “*fanein*” (manifestar). Hierofania é então toda e qualquer manifestação do Sagrado (PIAZZA, 1976, p. 146).

paredes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo. O interior da igreja é o Universo, o altar é o paraíso que foi transferido para o oriente. A porta imperial do altar denomina-se também para o paraíso. Na semana da páscoa permanece aberta durante todo serviço divino; o sentido desse costume expressa-se claramente no cânon pascal: Cristo ressurgiu do túmulo e abriu-nos as portas para o paraíso. O ocidente, ao contrário, é a região da escuridão, da tristeza, da morte, a região das moradas eternas dos mortos, que aguardam a ressurreição de *Kosmas indikopleustes*, a Terra é quadrada e iluminada por quatro paredes, rematada por uma cúpula. As quatro partes do interior das igrejas simbolizam as quatro direções do mundo”. Como imagem do mundo, a igreja bizantina encarna e sacrifica o mundo (ELIADE, 2013, p. 57-58).

Segundo Paden (2001, p. 12), “a interpretação, mais ainda que a informação, nos conta o que uma coisa é”. Até em tempos atuais essa leitura pode ser, ainda, usada. As “interpretações” das imagens sagradas remontam aos antigos povos da Mesopotâmia, Egito, Grécia etc. e ainda hoje, apesar dos recursos eletrônicos de comunicação, o cristão católico, por exemplo, ainda enxerga as imagens de sua tradição religiosa como objetos ligados ao sagrado, merecedores de respeito, veneração. Nesse sentido, a religião poderá ser uma grande verdade ou uma grande ilusão, dependendo da perspectiva do que nela crê (PADEN, 2001, p.12).

2.2 OS ESPAÇOS SAGRADOS

Na Grécia Clássica os templos e as esculturas eram o que se tinha de mais sagrado, um deus grego representado em uma escultura era, como diriam os psicólogos, o *alter ego* dos seus heróis. A mitologia grega está repleta de referências aos seus deuses e sua história se mistura com uma interpretação mítica de tal forma que caracterizou sua época.

Assim como acontecia com os deuses greco-romanos no final da existência do Império Romano do Ocidente, símbolos cristãos, que os diferenciavam dos pagãos, em uma época difícil de perseguições, também eram utilizados para se identificarem entre si; posteriormente, estes símbolos tornaram-se símbolos da Igreja Católica que, perante os pagãos, impunham respeito e autoridade. Até mesmo entre os próprios cristãos, cuja unidade estava (e ainda está) longe de ser conquistada, existiam símbolos que identificavam seus partidos, o arianismo e a ortodoxia, por exemplo.

De que ótica, de que ângulo deve-se ver essas simbologias?

Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (ELIADE, 2013. p. 18).

Então como a pedra⁷ pode ser sagrada? Quem a sacraliza? Avaliando esses questionamentos sem tomarmos partido dessa ou daquela interpretação, podemos entender que tanto as esculturas greco-romanas (pagãs, conseqüentemente heréticas) eram sagradas quanto às imagens construídas pelos cristãos católicos para representar seus santos e o próprio Cristo eram, e ainda o são, também, sagrados. “Lá no recinto sagrado torna-se possível uma comunicação com os deuses, conseqüentemente há uma porta onde os deuses podem entrar na terra e onde os homens podem subir aos céus”. Assim acontece em quase todas as religiões, o templo, esse espaço sagrado assegura a comunicação com os deuses (ELIADE, 2013, p. 19).

Segundo Eliade, o simbolismo explícito na expressão “porta para o céu (ou dos céus)” é dotado de certa complexidade já que a possibilidade de aparecimento dos deuses ou de Deus consagra aquele lugar ou aquele local.

Nesses locais, em que o divino se manifesta, podemos observar o rompimento dos domínios do bem e do mal. Ao mesmo tempo, podemos vislumbrar uma abertura através da qual se comunicam o mundo divino (o lá de cima), com o mundo das religiões (o desse plano) e mundo dos mortos (o mundo inferior). Esses três níveis cósmicos – céu, terra, inferno – transitam nessa abertura, nessa passagem na qual todas as esferas se comunicam. Através de imagens de uma coluna universal que liga e sustenta o céu e a terra e cuja base se encontra no mundo de baixo, ou seja, no inferno (ELIADE, 2013, p. 20).

⁷ Para Eliade a palavra pedra vai além da sua condição material, uma vez que essa pedra, aqui, representa o espaço estavelmente construído. As pedras adquiriram este *status* porque alguém, revestido de poderes espirituais, assim as consagrou.

Essa ligação entre o lugar sagrado, tanto na antiguidade pagã quanto nos templos cristãos, desde os tempos de Teodósio até os dias de hoje, com os deuses pagãos ou com o Deus do cristianismo, tem-se desenvolvido através do tempo de forma tal que algumas edificações destinadas aos cultos assumam um caráter místico, santo ou, melhor qualificado, sagrado.

Partindo desse princípio, Santos (2016, p. 198) em seu artigo intitulado “Um lugar de encontro entre o homem e os deuses”, escreve que através de escavações arqueológicas feitas na Mesopotâmia, foram encontradas vários Zigurates⁸, templos construídos desde o IV milênio cuja arquitetura era erguida sobre altos terraços artificiais, os quais teriam sido concebidos para que as habitações dos deuses ficassem protegidas das grandes inundações.

Pensava-se que os deuses que habitavam esses templos poderiam descer ao nível dos homens, na base dos Zigurates, local em que os habitantes daquelas comunidades os podiam encontrar e adorar. O trajeto, da base ao ponto mais alto do Zigurate, se acreditava, era o caminho ou a passagem entre a terra e o céu.

O espaço religioso, muitas vezes considerado sagrado, é uma criação do homem, ou seja, o homem sacraliza os espaços tanto físicos como os sobrenaturais. Lembrando que a palavra sobrenatural é recente, difere do que o homem entende como sagrado em sua forma primitiva.

A ideia de sobrenatural, tal como entendemos, é data de ontem: ela supõe, com efeito, a ideia contrária, da qual é negação e que nada tem de primitiva. Para que se pudesse dizer de certos fatos que são sobrenaturais era preciso já ter o sentimento de que existe uma ordem natural das coisas, ou seja, que os fenômenos do universo estão ligados entre si segundo relações necessárias chamadas leis. Uma vez adquirido esse princípio, tudo que infringe essas leis devia necessariamente aparecer como exterior à natureza e, por consequência, à razão: pois o que é natural nesse sentido é também racional (DURKHEIM, 1996, p. 07).

⁸ O zigurate é uma forma de templo, criada pelos sumérios e comum para os babilônios e assírios, pertinente à época do antigo território da Mesopotâmia e construído de degraus em forma piramidal. A palavra Zigurate muitas vezes é escrita no feminino, em outros casos no masculino. O historiador Prof. Nikolaus Pevsner (2002) e o Prof. Lewis Mumford (1962) se referem ao edifício no feminino, a ZIGURATE. Já Bruno Zevi (1978), Forneaux Jordan (1978) e as diversas publicações da internet se referem a esses edifícios no masculino, o ZIGURATE.

Apesar do estudo preciso desenvolvido por Pennick, a respeito das descobertas da Arqueologia, a cerca de construções que datam desde 5.100 “antes do presente” até aproximadamente 1.100 “antes do presente” (a.p.)⁹, Stonehenge ainda é um espaço místico e toda geometria aplicada a seu estudo não tirou desse espaço seu aspecto sagrado. Enquanto a ciência trata esse espaço como uma complexa relação geométrica, Stonehenge é (ou foi) um lugar de onde o homem primitivo teve seu momento de transcendência. Até mesmo os pensadores da Grécia Clássica não chegaram a entender a magnitude dessas “coisas do sagrado” (PENNICK, 1983, p. 10).

No desenrolar da história das sociedades, em todas as latitudes e longitudes, os locais sagrados – árvores, clareiras, grutas e edificações dos mais diversos formatos – foram sempre consideradas, pelos que as utilizavam e construíam, como sendo sagradas. Desde que o cristianismo se tornou a religião dominante, no oriente e no ocidente da Eurásia, em parte apossou-se, em parte destruiu os templos das religiões que o antecederam, apropriando-se e ressignificando as arquiteturas sagradas. Apropriaram-se de tudo aquilo que podiam ressignificar.

É o caso, por exemplo, da arquitetura grega e, posteriormente, a romana, na qual existiam relações muito rígidas entre o sagrado e a perfeição (PENNICK, 1983, p. 75). Os filósofos gregos elaboraram teorias que os arquitetos transformaram em experimentos práticos. Foi nessa fase (aproximadamente em 2.500 a.p.), que Pitágoras¹⁰, baseado nas notas musicais, estabeleceu uma relação matemática que condicionou a arquitetura, assim como toda a arte, tomando como base retângulos que se repetiam proporcionalmente desde os pequenos detalhes até um retângulo maior que continha toda a fachada do templo.

⁹ A nova maneira de datar as descobertas, não mais em relação à suposta data de nascimento do personagem da literatura bíblica, Jesus de Nazaré, chamado o Cristo, por seus seguidores, supõe que o “presente” é o ano em que foi descoberto o método de datação através do “Carbono 14”, há 64 anos atrás (1953, na velha datação de caráter eurocêntrico e cristão).

¹⁰ Pitágoras entre 2.570 e 2.500 a.p. utilizava a proporção áurea para explicar a harmonia entre a alma e o cosmo. Quando ele descobriu que as proporções do pentagrama eram iguais às da proporção áurea, tornou esse símbolo como a representação da Irmandade Pitagórica. Esse era um dos motivos que levava Pitágoras a dizer que “tudo é número”, isto é, que a natureza segue padrões matemáticos, bem como a música e a astrologia. Essa “regra de ouro” ou proporções áureas, tiveram e ainda hoje têm grande importância na arquitetura. Foi muito difundida na arte renascentista e, também, serviu como base para muitas produções da arquitetura moderna.

Os templos gregos eram iguais em forma e modelo; o que mudava eram suas proporções. Quando este esquema foi divulgado, no século XVI da era cristã, ele constituiu a base dos sistemas harmônicos da arquitetura sagrada da Renascença. A descoberta de Pitágoras foi considerada como uma revelação divina da harmonia universal (PENNICK, 1983, p. 76).

Eis porque as intervenções miraculosas que os antigos atribuíam aos seus deuses não eram, no seu entender, milagres, na concepção moderna da palavra. Para eles, eram espetáculos belos, raros ou temíveis, objetos de surpresa e maravilhamento (PENNICK, 1983, p. 76).

Se essa busca de uma definição do espaço sagrado nos leva a templos remotos como o já citado Stonehenge, essa pesquisa ficaria deficitária se não falássemos das definições do fenômeno religioso defendido por Durkheim.

Para ele, os fenômenos religiosos dividem-se em duas ordens elementares: a das crenças e a dos ritos. As crenças são estados da opinião, enquanto os ritos são as ações provenientes das crenças. Existe aí uma diferença que separa o pensamento da ação.

Os ritos só podem ser analisados ou distinguidos perante as práticas morais dos homens pela natureza do objeto e nos induzem a uma maneira de agir, uma vez que se dirigem a objetos diferentes. Entretanto, é o próprio objeto do rito que faz necessário caracterizá-lo como sendo o próprio rito. Segundo Durkheim, é na crença nesses ritos que se dá sua própria definição, em outras palavras, para que exista um rito faz-se necessário que exista quem acredite nele, todas as crenças religiosas, das mais simples às mais complexas, classificadas como ideais concebidas pelo ser humano podem dividir-se em duas conotações ou em dois gêneros singulares: sagrado e profano.

Traduzem a divisão do universo em duas unidades opostas. Em um desses domínios tudo que existe nele é sagrado e o mesmo se repete com o profano. “Isso explica a importância primordial dessa dicogamia¹¹ aplicada aos cultos (DURKHEIM, 1996, p. 20-21).

¹¹ Em botânica essa palavra representa o processo de fecundação dos vegetais unissexuados em que suas flores se desenvolvem em épocas diversas. Simbolicamente, Durkheim usa essa palavra para

Para Durkheim, a essência da religião é a divisão do mundo em fenômenos sagrados e profanos. Não é a crença numa divindade transcendente, pois há religiões sem Deus. A religião também não pode ser definida pelas noções de sobrenatural. Só se concebe o sobrenatural por oposição ao natural; e para se ter uma ideia clara do natural é preciso pensar de maneira científica. A noção de sobrenatural não pode preceder a ideia de uma ordem natural. A religião pressupõe o sagrado, em seguida a organização das crenças relativas ao sagrado e, por fim, ritos ou práticas derivados das crenças.

Durkheim, em *As formas elementares da vida religiosa*, tem como objetivo elaborar uma teoria geral da religião, com base na análise das instituições religiosas mais simples e primitivas. Para Durkheim, é possível fundamentar uma teoria das religiões superiores no estudo das formas religiosas primitivas (1996, p. 22).

Contextualizando e tendo como foco os elementos que compõem uma igreja católica, neste caso, um igreja construída segundo os cânones da arte barroca, é possível imaginar, a uma primeira vista, que ornamentos, tais como imagens pintadas ou esculpidas, possam ser, muitas vezes cultuadas como se fossem o próprio Cristo, sua mãe e os demais santos. É uma acusação comum aos pregadores das igrejas reformadas, especialmente aos das atuais igrejas neopentecostais. Existem, nestes edifícios de culto da Igreja Católica, e de outras Igrejas cristãs anteriores à Reforma (a própria Igreja Católica, ou Romana, as Igrejas Orientais e as Igrejas anteriores aos 5 grandes concílios da idade antiga, como a Igreja Kopta) outros sinais de transcendência, talvez mais significativos e teologicamente profundos. O mais importante deles: o momento em que, durante a missa, o sacerdote pronuncia as palavras através das quais o pão e o vinho materiais são transubstancializados no corpo e no sangue do próprio Cristo. Entretanto podemos observar, também, que muitos daqueles fiéis, que recebem a Eucaristia, ajoelham-se em frente a imagens de algum santo, para completar esses momentos de comunicação com o sagrado. Para Mircea Eliade:

[...] Lá no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto por

explicar que apesar de “sagrado” e “profano” serem palavras que normalmente aparecem juntas, o sagrado pode existir sem que o profano obrigatoriamente exista.

onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao céu (ELIADE, 2013, p. 24).

Depois de afirmar que a essência da religião é o sagrado, Durkheim não encontra dificuldade alguma para marcar a imperfeição da interpretação animista. Nem as forças da natureza, nem os espíritos são sagrados por si sós. Só a sociedade é uma realidade sagrada por si mesma. Ela pertence à ordem da natureza, mas vai além dela. É, ao mesmo tempo, motivo do fenômeno religioso e comprovação distinta e espontânea entre profano e sagrado (ELIADE, 2013, p. 29).

O espaço sagrado é carregado de simbologias e signos. Se para Durkheim, em sua visão animista, a religião é, antes de mais nada, um “fenômeno social”, nessa minha interpretação, o espaço é construído por seres que, perante a história, transformam as sociedades; nessa perspectiva podemos analisar que o conceito sugerido por Eliade é um produto das ações humanas sobre a terra, mas buscando respaldo daquele que transcende, condicionando o sujeito a um conjunto de organizações sócio-políticas que buscam suas respostas no transcendental (NETO; LUDKA, 2016, p. 44).

Enquanto Durkheim conceitua o sagrado através dos elementos da natureza, o conceito de Eliade vai além; para ele, as manifestações do sagrado são arquétipos, como fundamento estrutural pré-concebido que só se diversifica na prática de cada cultura. Ao qualificar o sagrado, Eliade estabelece uma ligação interpretativa do homem entre o transcendente e sua natureza material. “Se o templo constitui uma imagem do mundo, é porque o mundo, como obra dos deuses é sagrado, mas a estrutura cosmológica do Templo permite uma nova valorização religiosa” (ELIADE, 2003, p. 56).

Uma outra ideia surge como base nessa diferença ontológica que se impõe cada vez mais entre o Cosmos e sua imagem santificada, que é o templo. É a ideia de que, na santidade do templo, está o abrigo de toda a corrupção terrestre e isto pelo fato de que o projeto arquitetônico do templo é a obra dos deuses e, por consequência, encontra-se muito perto dos deuses, no céu (ELIADE, 2003, p. 56).

2.3 UMA VISÃO ANALÍTICA DOS SÍMBOLOS

Geertz faz uma abordagem dimensional e cultural dos símbolos religiosos a partir de um conceito cultural:

Um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 1989, p. 66).

Sendo assim, os símbolos religiosos exercem uma influência e harmonia fundamentais entre o estilo de vida do sujeito (*ethos*) e qualquer manifestação específica ligando à metafísica (visão do mundo). Para Geertz, a religião faz seus ajustes às ações do homem a uma ordem cósmica e projeta imagens do plano do cosmos ao plano da experiência humana que se estabelece no cotidiano do ser humano, aqui chamado de sujeito. Simplificando, essa imagem cósmica vai influenciar diretamente na percepção humana.

Especificamente falando, Geertz propõe seu conceito de simbologia religiosa como sendo

um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatos que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GEERTZ, 1989, p. 67).

Para Geertz, o sentido de símbolo aqui utilizado é um objeto que conecta ação, acontecimento, qualidade ou relação que serve como veículo de uma compreensão ou do sentido do símbolo. No que pertence aos padrões culturais, os sistemas ou complexos de símbolos são chamados de padrões culturais e representam fontes secundárias de informação. Eles fornecem ideias para os processos social e psicológico que se adaptam o comportamento público. As fontes suplementares, ou seja, os padrões culturais tornam-se essenciais, pois o comportamento humano não tem estabilidade diante das informações próprias, influenciando as hereditariedades sociais.

A dependência do homem aos símbolos o conduz a que se adapte a comportamentos públicos regidos por sistemas simbólicos. Eles parecem ser

determinantes para que a própria humanidade seja duradoura, tendo quase nenhuma flexibilidade. A capacidade de criar, apreender e utilizar símbolos pode falhar e, se isto acontecesse, diz o autor, seria uma confusão, um caos, pois é da natureza humana criar e cultivar símbolos. Os acontecimentos aos quais faltam interpretações, ou levam a trocas de interpretação, podem levar o homem ao caos. Três são os pontos nos quais esse caos pode ameaçar o homem:

- primeiramente, nos limites de sua capacidade analítica. O sobrenatural está em uma esfera distante do conhecimento da maioria dos homens;
- em segundo lugar, nos limites de sua capacidade de tolerar. O ser humano não sabe como explicar as suas emoções e isso pode causar sofrimentos;
- em terceiro lugar, nos seus limites. A perplexidade de suportar os limites de suas reflexões morais (GEERTZ, 1989, p. 73).

Em síntese, Geertz afirma que o homem encontra dificuldade de interpretar situações que ultrapassem sua limitada visão cósmica. A transcendência leva o homem para além dos limites que ele próprio definiu. Como analisar o *cosmo* através da ótica da razão? Como lidar com a comoção diante do sagrado? A difícil concepção de certos acontecimentos leva à dúvida, que se torna bastante incômoda, quando essa visão cósmica entra em conflito com a visão real. Os símbolos exercem essa função – o mistério da Santíssima Trindade, por exemplo – é mais fácil encaminhar o que inexplicável para o universo do “mistério” do que tentar interpretá-lo. Entretanto, no mundo religioso, aquilo que é sagrado não tem que ser explicado ou entendido. A religião prepara, em contrapartida, um ambiente que minimiza toda esta confusão, uma ordem simples do mundo que dará conta das eventuais imprecisões. Nesse sentido, a religião pode ser percebida como uma forma de informação sobre o mundo. A máxima básica da expectativa religiosa é que “aquele que tiver de compreender precisará primeiro acreditar” (GEERTZ, 1989, p. 75).

No entanto, Galimberti (2003, p. 185), em contrapartida, “diz que o ser humano deve aprender a chorar e não dividir lágrimas entre a vida do homem e a vida da arte”; do contrário, pode mostrar que não conseguimos diferenciar o que é o homem e o que é a arte.

Galimberti, como exemplo, cita um episódio em que um arcebispo, Tonini¹², haveria dito a um jornalista, por ocasião do terremoto de 1977, que destruiu partes importantes da basílica de Assis, especialmente trechos dos afrescos de Giotto: “Um homem vale cem basílicas”. Ele disse isso em resposta a um repórter da televisão italiana que lamentara “a perda de vidas humanas e de um patrimônio artístico que vale mais”. O então arcebispo de Ravena, depois cardeal, justamente, rebateu o comentário do jornalista, que afirmava ser de menor importância a vida dos seres humanos, diante da perda de uma valiosa obra de arte.

Esse episódio de Assis faz ver o quanto as teorias ou conceitos exibidos acima são pertinentes ao grande problema enfrentado pelo ser humano ao administrar valores referentes às obras de artes, quando essa arte está relacionada ao sagrado (GALIMBERTI, 2003, p. 185).

Podemos, então, começar a entender como a arte pode persuadir e ser manipuladora uma vez que, já em fins do século XX, algumas pessoas, como o jornalista do “Avvenire”, cometa esse tipo de equívoco, ao comparar o valor de um monumento com o valor de vidas humanas. Sendo assim, não seria de se admirar o quanto a arte, durante séculos, foi manipulada para induzir pessoas a acreditarem ou se submeterem a ela como elemento doutrinário.

Continuando com a teoria de Galimberti, ainda se referindo ao episódio de Assis, ele descreve que tanto a declaração do então arcebispo de Ravena quanto a do jornalista são, por si só, símbolos de um real conflito de sentimentos que se desenvolve no âmago de pessoas que buscam distinguir entre o que representa a estatura adequada ao homem e a verdadeira estatura da arte, e que o homem só pode ser considerado “humano” quando pertence à arte e a arte só é arte se tiver o homem que a idealize. Para Galimberti, se o homem falhar nesse julgamento corre o risco de perder o poder de mensurar os valores das respectivas perdas. “A vida acima de tudo” (GALIMBERTI, 2003, p. 186).

¹² Tonini (nascido em San Giorgio Piacentino, 20 de julho de 1914, falecido em Ravena em 28 de julho de 2013), tornou-se cardeal depois de deixar o governo pastoral da arquidiocese de Ravena, exatamente por essa sua capacidade de falar com propriedade aos meios de comunicação modernos. Foi muito famoso na Itália por sua intensa atividade jornalística, em veículos católicos como o jornal “Avvenire”, e também por suas participações em programas na televisão.

O homem não tem nenhum valor se não consegue exprimir algo que transcenda a sua vida biológica e a arte é uma forma deste transcender. Mas também a arte não tem nenhum valor se não reflete o ultrapassar do homem, a sua superação da condição animal. Lamentar mais pelo homem do que pela arte, ou vice-versa, significa desconhecer a essência do homem e o significado da arte. E então os mortos serão sepultados sem ser reconhecidos na sua qualidade humana e a arte se tornará pó sem ser reconhecida como marca do homem (GALIMBERTI, 2003, p. 186).

Galimberti mostra que o homem que consegue enxergar sua arte precisa voltar os olhos ao “co-pertencer”, porque separar o homem de sua expressão espiritual significa reduzi-lo à condição animal, do mesmo modo que separar a arte do homem é o mesmo que fazê-lo retroceder ao reino do espírito, fazendo-o esquecer de que a arte é material, da mesma forma que o indivíduo como homem, para interpretar o sagrado, assume a mesma forma (homem) e a mesma figura (arte).

Ainda, segundo Galimberti, essa condição do indivíduo que utiliza a imagem para perpetuar sua fé, não é apenas um pretexto, tampouco algum compromisso; na mesma proporção, o homem ao andar até o seu ponto mais alto¹³, indica à arte o sentido de sua expressão, criando o conceito de que o indivíduo só consegue avaliar, calcular, comparar e estimular, quando consegue contrapor uma coisa à outra. Ou seja, no âmbito do sagrado, ou do espaço considerado assim considerado, a noção de sagrado só pode ser concretizada quando este indivíduo a perpetua através e pelas imagens por ele mesmo criadas.

Essa associação da arte com o sagrado, continuando com a teoria de Galimberti, permite constatar que “o homem e a arte assinalam o seu pertencer à terra”; assim sendo, torna-os precívalis. “O ser pétreo pertence ao edifício”, a imagem pertence ao edifício da igreja, assim como o ser humano pertence à sua casa (no sentido de habitar). A igreja é a casa de Deus, dos santos, das coisas sagradas assim como o homem (profano) pertence à sua casa (GALIMBERTI, 2003, p. 186).

Mas, se esses sentidos e significados parecem tão íntimos e espirituais, aí do espírito que esquece que o ser pétreo está no edifício, do mesmo modo que o ser marmóreo está na escultura, o ser colorido está no afresco. A vocalidade da obra em palavra, a sonoridade na obra musical e tudo isso porque o homem é carne, não podendo

¹³ Se fizermos uma analogia à teoria de Eliade é este o ponto de transcendência entre o que está no alto, o céu, o sagrado e o que está na terra, o homem o profano. A presença da imagem, tida como sagrada, tem o poder de purificar o que é profano. Essa condição sacraliza a arte.

expressar e dar forma a nada que seja espiritual senão na fragilidade da matéria (GALIMBERTI, 2003, p. 187).

Voltando ao caso do terremoto de Assis, levando-se esse conceito de obra sagrada e, conseqüentemente, muito valiosa, chorar a perda dessa arte não é diferente de chorar perdas humanas. O homem, na sua condição de transcender a densidade da matéria, só poderia expressar essa transcendência recorrendo à expressão da arte que, por sua vez, não representa a imagem do homem que transcenderia a matéria, mas por se assemelhar à fragilidade da matéria¹⁴.

2.4 O SAGRADO E O SIMBOLISMO

Segundo Eliade, o pensamento simbólico não é apenas um domínio exclusivo da criança, ele é essencial ao homem, esse pensamento antecede a linguagem, a razão. Os símbolos revelam aspectos de uma realidade muito mais profunda do que uma mera especulação sobre o seu significado e sua ação sobre o homem. Os símbolos estão no âmago de toda teoria do conhecimento (ELIADE, 1979, p. 13).

As imagens, os símbolos e os mitos são criações psicológicas do homem e respondem a uma necessidade de encher vazios da mente humana que a razão não consegue preencher ou colocar expostas as mais secretas necessidades do homem. Sendo assim, por meio dos estudos dos símbolos, conseguimos conhecer ou entender melhor o homem na sua mais pura imaginação, conhecer aquele que não infringiu com os atributos da história. Cada ser carrega em si toda sua herança através de símbolos ocultos em sua mente.

Segundo Eliade, a importância do simbolismo psicológico superou até mesmo a inclemência do positivismo de Comte, pois, paralela às teorias de Comte, a psicanálise definia que essas simbologias são inerentes aos instintos animais, sejam eles racionais ou irracionais. É na importância desses fatos que a história é mantida em sua essência (ELIADE, 1979, p. 13).

¹⁴ A esse respeito, é possível traçar um paralelo entre esse conceito e o conceito de Eliade quando indaga sobre quem sacraliza a pedra (ver p. 6).

Comte afirmava que qualificar de religião essa doutrina universal de um ser sobrenatural é um ato irracional e até mesmo incompreensivo. A religião, e seu aparato simbólico, consiste em regular a natureza de cada ser humano e congregar todas essas individualidades, o que estabelece dois casos distintos com apenas um problema: o homem não pode ser racional e transcendental ao mesmo tempo. Portanto, o homem difere de si mesmo sucessivamente tanto quanto difere do outro. A imaginação do homem vem em primeiro plano. Diante da diversidade da natureza, o homem só consegue explicá-la mediante a crença de que exista a intervenção de seres sobrenaturais (COMTE, 1996).

Entretanto, apesar do positivismo de Comte, é possível verificar que, assim como o homem paleolítico fazia pinturas em suas cavernas, representando os acontecimentos cotidianos, o homem contemporâneo é cercado de uma grande quantidade de símbolos e esses símbolos têm um efeito tão eficaz na formação do entendimento do homem que se torna impossível viver sem eles (ELIADE, 1979, p. 14).

Quando o ser humano, historicamente condicionado, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio, coisa que acontece com mais frequência do que se pode imaginar, não é necessariamente um decaimento ao estado animal da humanidade como sugere a psicanálise, para descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estado paradisíaco do homem primordial (seja como for a existência concreta daquele, pois este homem primitivo afirma-se sobretudo com um arquétipo impossível de se realizar em qualquer existência humana) (ELIADE, 1979, p. 14).

Expandindo mais esse conceito, Eliade explica que mesmo evitando sua historicidade o homem não desiste de sua propriedade de ser humano para se envolver na sua condição animal na qual ele resgata a sua linguagem e muitas vezes, o experimento de um paraíso perdido. Os sonhos despertados, as imagens de suas lembranças mais longínquas, das suas aspirações, dos seus arrebatamentos, são outras tantas que arremessam o ser humano historicamente dependente de seu mundo espiritual enormemente mais valioso do que o mundo fechado de sua própria história (ELIADE, 1979, p. 15).

É nesse momento de reflexão que se pode enxergar a importância da simbologia na composição do entendimento humano. É de natureza humana carregar

esses padrões, esses arquétipos herdados dos seus antepassados. Isso se torna mais complexo ainda quando essa simbologia passa do domínio da mente humana e seu histórico genético para o domínio do místico. Se essa simbologia genética é tão fundamental para a manutenção da existência humana, pode-se imaginar o quanto o efeito dessa simbologia torna-se mais intrincado quando esses símbolos passam da esfera intrínseca do homem para uma esfera do sagrado, do sagrado para o mítico e do mítico para o midiático.

Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmologia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmológico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmologia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de criação. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmológico, pois não se trata de uma reflexão acertada e sistemática. Mas todo novo aparecimento – um animal, uma planta, uma escultura, uma instituição – implica a existência de um mundo, mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas (ELIADE, 1998, p.5).

A definição mais ampla é que pelo fato do mito contar uma história sagrada, relata acontecimentos que aconteceram no decorrer de um certo tempo (ou do nosso tempo), desde os primórdios, é uma realidade cultural e muito complexa que pode ser abordada ou interpretada através de múltiplas perspectivas (ELIADE 1998, p. 11),

Em outros termos, os mitos relatam façanhas de ente tidos como sobrenaturais. É a partir dos mitos que uma realidade começa a existir, seja uma realidade total, o cosmos ou apenas um fragmento, um espaço sagrado, um edifício de culto. “Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade de suas obras”. Resumindo, os mitos delineiam as diversas e dramáticas invasões do sagrado que realmente fundamentam o mundo e o resume no que ele é hoje (ELIADE, 1998, p. 11).

Essa teoria nos leva a acreditar que é mais comum ao ser humano viver com a necessidade de criar imagens seja na sua psique, no ser “pétreo”¹⁵ que é a mais provável absorção do elemento sagrado ou seja através de imagens e símbolos ou, ainda, através de uma evocação.

¹⁵ Pétreo é o mesmo que perpétuo, ou seja, algo ou alguém que não morre, não deixa de existir.

Seguindo a sequência de ideias do próprio Eliade, na criação de um mito, em um primeiro tempo se descreve que existe um lugar que o homem (um ser profano) estabelece uma ligação com o deus (um ser sagrado), em um local igualmente sagrado e a isso se dá a denominação de transcendências e ocorre através de hierofania.

Para que o ser humano atinja esse grau de entendimento ele tem que ter a consciência de que carrega em si uma gama de símbolos que vem dos seus ancestrais e segue com seus descendentes; e a esse processo podemos atribuir um nível ou um *status* de mito. Sendo assim, não é tão difícil compreender o porquê de a arte, criação do homem, acontecer justamente diante de sua capacidade de não só criar seus símbolos, mas de adorá-los (ELIADE, 1998, p. 15).

Essa complexa avaliação do que vem a ser sagrado e mito, não fica somente no campo da metafísica, como sugerem os antropólogos, o ser “pétreo” pode sair do imaginário e se materializar através de imagens, esculturas, adornos, afrescos e edifícios, perpetuando a fé de quem deles faz uso. As imagens aceitas pela Igreja, como símbolos do sagrado, carregam em si uma força extraordinária, são impregnadas de poderes que, em muitos casos, se sobrepõem ao próprio conceito de divino pregado pela Igreja, isso é, de algo absolutamente transcendente.

2.5 A SIMBOLOGIA DAS IMAGENS

A imagem constitui uma interpretação intermediária entre o palpável e o abstrato, entre o verdadeiro e o refletido. A imagem possibilita um diálogo entre o que se vê e o que se crê. Pode também fazer do real algo fictício (HIGUET, 2015, p. 17).

Entre os diversos usos da imagem, quem a produz propõe registrar a representação entendida no campo do fantasioso para o campo do verdadeiro, ela se depara entre a percepção exata e o conceito do que é percebido e vice-versa. A imagem não é a própria ocorrência, por ser uma reprodução, mas ela se reveste do ambiente que o objeto ocupa e, ao mesmo tempo, estabelece uma distância, e um aspecto ou a ausência da realidade (HIGUET, 2015, p. 18).

As palavras “imagem e semelhança”, usadas juntas, nos passam a ideia de similaridade, que é a qualidade do que é similar, parecido, semelhante. O que se pode

observar aqui, primeiramente, é um grande encontro. No início da criação Deus criou toda a natureza e os animais¹⁶. Essa primeira parte da criação não é mencionada como tendo similaridade especial com Deus. Deus a fez através de Sua palavra criativa. No entanto, já sobre a criação do ser humano, vemos que existe algo a mais, a similaridade com o próprio Deus. Diz-se, no texto considerado sagrado, que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus (Gn, 1, 26-28).

Já foram constituídas várias experiências de interpretação dessa frase bíblica, estudos hermenêuticos foram feitos, mas o grande fato é que o texto bíblico não revela isso em detalhes. Entretanto, pela observação podemos levantar algumas hipóteses interessantes que se harmonizam com os relatos bíblicos.

Ser a imagem e semelhança de Deus não significa que somos o próprio Deus, e nem que temos qualquer poder soberano independente em nós. Também não significa aparência física, como se Deus tivesse um corpo físico como o nosso. Tais possibilidades são facilmente refutadas biblicamente (KOCH, 1996, p. 42).

Esse jogo de interpretações sobre o imaginário é construtivo no sentido ou na tentativa de compreender como funciona esse complexo jogo interpretativo provocado não só pela imagem em si, como objeto, mas o seu significado subjetivo. “Somos a imagem e semelhança de Deus”. Mas um deus é um ser abstrato, não existe figura, modelo que possa ser representado como ele realmente é (PEVSNER, 2002, p. 173).

O afresco de Michelangelo, executado na abóbada da Capela Sistina, no Vaticano, faz “vislumbrar o momento” da criação. Ali, Michelangelo faz com que todo cristão católico recorde, com muita clareza, a narrativa da criação de Adão e, na representação de Deus, proposta pelo artista, à luz da tradição, aparece um deus barbudo e imponente. Ambas as personagens foram produto da imaginação de Michelangelo, mas, mesmo assim, é como se todo o mundo católico assimilasse a existência de tal momento. É irreal, é simbólico, mas para o cristão católico, aquela

¹⁶ No início da coleção de livros sagrados que hoje conhecemos como Bíblia, que tanto os cristãos, como os muçulmanos, aceitam como repositório de palavras transmitidas pelo próprio Deus (Javé, na tradição hebraica e cristã, Alá, na tradição muçulmana, cujos ensinamentos finais foram transmitidos através do profeta Maomé), os dois primeiros capítulos do Livro do Gênesis descrevem, em linguagens diferentes, reflexos de momentos temporais e culturais diferentes, essa criação “do nada”, por absoluto poder do Criador, do Céu e da Terra, e de todos os seres vivos. Gn, 1 e 2).

imagem recorda a afirmação da narrativa bíblica. O próprio contexto bíblico, no que diz respeito à narrativa criacionista, para um observador neutro, é também simbólica. Existe uma grande contradição dentro do próprio cristianismo (e de religiões não cristãs como o judaísmo e o islamismo) quanto à questão iconográfica. A própria etimologia da palavra iconografia remete ao domínio dos símbolos¹⁷. O uso das imagens pode não ser aceito por muitas religiões até mesmo cristãs.

Em certas tradições culturais, como o judaísmo e o protestantismo, expressões iconográfica das crenças, em particular religiosas, que acompanham todas as sociedades humanas, desde a pré-história, a transmissão de relatos poético-míticos, podem ser reprimida ou substituídas pela primazia da palavra e, depois, das escrituras que a conservam. Aliás, as religiões monoteístas fazem derivar o texto revelado a um verbo, de uma palavra primordial oriunda de um deus invisível e até irrepresentável. Ao contrário da imagem material propensa a levar os seres humanos à idolatria, a palavra, a expressão divina por excelência, pode nos abrir a transcendência e revelar o ser humano a si mesmo pela mesma busca da verdade (HIGUET, 2015, p. 19).

Mas, apesar do uso expressivo dos ícones pelos católicos, a história nem sempre foi assim: desde quando o cristianismo deixou de ser perseguido pelo Edito de Milão, de Constantino, em 314 d.C., até o segundo Concílio de Nicéia em 787, a causa iconoclasta foi motivo de muitas discórdias no âmbito do cristianismo. O uso de imagens, fossem elas esculpidas ou pintadas, era terminantemente proibido e tratado como heresia, pois o uso de símbolos remetia ao paganismo politeísta que dominou o campo religioso do Império Romano, que herdou dos gregos esse costume.

O clero aplaudiu Constantino e consagrou sua memória. O príncipe, que favoreceu paixões pelo poder, também promoveu interesses. O imperador deu ao clero segurança, riqueza, honraria e vingança. O apoio de Constantino à fé ortodoxa era considerado o dever mais sagrado e mais importante de sua magistratura, não demorou muito para que as divergências em torno das questões doutrinárias aparecessem (GIBON, 1998, p. 279).

Além disso, o cristianismo não tinha uma herança artística, pois o judaísmo de onde procedia, evitava a representação de seu Deus, da mesma forma, o

¹⁷ A origem da palavra iconografia surgiu a partir da junção de dois termos gregos, “*eikon*” = “imagem” e “*grafia*” = “escrita”, significando, literalmente, “a escrita da imagem”.

cristianismo procurou evitar o uso de imagens que representassem, diretamente, o divino (ELIADE, 1979, p. 158).

Como já foi ressaltada neste capítulo a importância dos Zigurates para as civilizações mesopotâmicas, como sendo um espaço sagrado onde se faziam sacrifícios aos deuses, é importante ver que tanto espaços quanto elementos sagrados existem desde os primórdios da religião ou do homem religioso, como os templos dos egípcios e tantos outros espaços religiosos. Não se pode deixar de destacar tanto o espaço religioso greco-romano quanto suas esculturas totalmente voltadas para seus deuses. Essas divindades não eram sobrenaturais e perfeitas como o deus do cristianismo, essas divindades se assemelhavam ao grego comum, sentia amor, ódio inveja, mas também protegiam (JORDAN, 1978, p. 29).

No século de Péricles¹⁸ os gregos chegaram ao auge da sua cultura envolvendo teatro, filosofia, arquitetura e escultura. Matemáticos, escultores, arquitetos e filósofos elevaram a Grécia ao seu mais alto grau de desenvolvimento. Nesse período, de grandes prosperidade e riquezas, o politeísmo grego ganhou mais força com a possibilidade de construir templos bem planejados e bem construídos, além disso, foram construídos anfiteatros e suntuosos palácios.

Mas foi para os templos e para as esculturas que os gregos direcionaram sua maior atenção e conhecimento. O perfeccionismo grego, que ganhou respeito a partir de então, é conhecido e respeitado até os dias atuais. Mas, apesar da palavra democracia ter origem na Grécia, somente uma pequena nobreza podia usufruir desse mundo de suntuosidade, conforto e riqueza. Existia, na sociedade grega dessa época, uma elite que tinha o domínio político, religioso e econômico (JORDAN, 1978, p. 30).

É necessário recordar, de forma sucinta, a organização da *polis*, para entendermos como os gregos construíam, em suas acrópoles, seus templos. A origem é uma colina, onde se refugiavam os habitantes do campo para defender-se dos inimigos. Mais tarde, o povoado se estende pela planície vizinha e é fortificada por um

¹⁸ Também conhecido como a “Idade de Ouro de Atenas” ou Período Clássico, foi uma época histórica de grande desenvolvimento da cidade de Atenas. Este período corresponde ao século V a.C. da história da Grécia Antiga, principalmente aos anos em que Péricles governou Atenas (de 444 a 429 a.C.).

cinturão de muros construídos de pedras. Distingue-se, então, a cidade alta ou a *acrópole*, onde ficam os templos dos deuses.

O topo da *Acrópole*, essa colina rochosa que dominava a cidade, foi aplanado e reforçadas as suas vertentes, por forma a construir uma espécie de pódio para os templos. O afastamento destes em relação à cidade foi deliberado. Consideravam-nos santuários, pelo que normalmente, não tinham lugar nas ruas, como o templo romano ou a igreja cristã. Mas, além disso, era também importante o facto de os templos poderem ser vistos das ruas, erguendo-se acima da muralha do recinto sagrado – constituíam, assim, uma recordação constante dos deuses, à maneira do campanário medieval onde os sinos tocavam às horas de oração. O facto de o templo a se destinar a ser visto de longe influenciou o seu aspecto exterior. Foi concebido para ser percebido à distância (JORDAN, 1978, p. 32).

O politeísmo grego ganhou maior força entre a nobreza grega justamente logo após as construções desses templos e esculturas. A perfeição com que essas obras eram executadas era muito maior do que outras obras de civilizações contemporâneas. Mas não só as esculturas e templos fizeram com que a religião dos gregos alcançasse a força e o respeito não só dos gregos, mas também, posteriormente, dos romanos. A filosofia grega serviu de referência para embasar essa crença, os filósofos gregos acreditavam que o corpo estava a serviço da alma que era submissa aos interesses divinos (GIORDANI, 1968, p. 271).

O Império Romano, no século III a.C. dominou os gregos e absorveu deles sua cultura, incluídas as artes. O politeísmo grego influenciou a religião romana que, incorporando o panteão grego, transformou os deuses gregos em deuses romanos, não só mudando seus nomes, mas, até mesmo, suas personalidades. Mais tarde, no império, o próprio imperador foi transformado em divindade. No entanto, apesar do édito de Milão, a conversão de Constantino foi um processo gradual, visto que ele só foi batizado por ocasião da enfermidade que, posteriormente, lhe causou a morte (GIBON, 1998, p. 278).

No início existiu uma disputa cerrada entre politeísmos greco-romanos e o cristianismo em torno do dogma mais contundente entre uma crença e outra, o uso das representações de Deus através de imagens, fossem elas pinturas, fossem esculturas. Como já foi visto, o cristianismo herdou do judaísmo a ausência de representações iconográficas do divino, ao passo que, para os politeístas, o uso de imagens era fundamental (GIORDANI, 1968, p. 273).

Mas, dentro do próprio cristianismo, essa questão da iconoclastia se prolongou por vários séculos, até o final do século VIII d.C. quando ocorreu o segundo Concílio de Nicéia (786-787). Até então, só na parte ocidental do império alguns artistas faziam pinturas representando a figura divina com feições humanas e isso por questões educativas, não existia, entretanto, nada que levasse essas pinturas a serem idolatradas (YANNOPOULOS, 1995, p. 144).

De fato, a partir do século VII d.C., algumas pequenas igrejas ocidentais começaram a exibir figuras representando cenas do evangelho, mesmo que essa prática não fosse permitida pelas lideranças do cristianismo. Assim, o uso de tais figuras e esculturas foi sendo, progressivamente, adotado não só na parte ocidental do império. Igrejas na parte oriental também começaram a fazer uso de uma específica forma artística de representar o Deus Uno e Trino cristão, uma pintura estilizada, com o uso de materiais privilegiados, chamadas ícones. Esse episódio alarmou as lideranças das igrejas orientais que eram extremamente contrários a esse uso.

Essa disputa se tornou mais séria no decorrer do tempo tanto por conta dos abusos dos ortodoxos que, influenciados pelas tradições judaicas e árabes, acusavam seus opositores de hereges, quanto pela ousada teologia de alguns padres de algumas igrejas que abusavam do uso de ícones. O centro mais importante dessas divergências era a cidade de Nicósia, na Frígia, cujo bispo, Constantino, encabeçava um movimento iconoclasta que considerava os ícones uma forma de paganismo (YANNOPOULOS, 1995, p. 148).

Os debates sobre essa dicotomia, iconoclastia e iconofilia, até a decisão do cristianismo em aceitar as representações do divino através de imagens, duraram pouco mais de um século e, no Segundo Concílio de Nicéia (786-787) as autoridades das igrejas orientais e ocidentais abriram certa tolerância ao uso das imagens. Mesmo com a força doutrinária que existia entre os iconoclastas, o uso das pinturas e esculturas proliferou-se por todo império. Com o tempo, essa querela contribuiu para a divisão da Igreja Cristã em Igrejas Ortodoxas autocéfalas e a Católica Romana, centrada no papado. As orientais, cuja doutrina tende mais para o uso de ícones e a Católica que absorveu com mais abrangência o uso de pinturas e imagens (ARGAN, 2004, p. 40).

Se o uso das representações das figuras divinas, de Nossa Senhora e dos santos provocou tanta controvérsia entre os séculos VII e VIII, quase mil anos depois, no Concílio de Trento (1545 a 1563), o uso dessas representações artísticas foi incentivado com mais premência. Se a Igreja uma, do século VIII, estava dividida quanto ao uso ou não das pinturas e esculturas, no século XVI a Igreja cristã do ocidente estava novamente dividida e, dessa vez, o motivo era muito mais sério do que o do século VIII, dessa vez a Igreja ocidental estava irreversivelmente dividida em correntes romanas e anti-romanas, catolicismo e protestantismo. As questões que envolveram o uso das representações tomaram outros rumos¹⁹.

A Reforma Protestante provocou na Igreja Católica uma reação: a chamada Reforma Católica. A adoção da arte barroca, que não foi diretamente criada pela Igreja, pois foi uma consequência artística do Renascimento, acabou sendo transformada em uma potente arma, da parte do catolicismo romano. A arte barroca usou toda a tecnologia do Renascimento: a perspectiva, a busca pela perfeição nas esculturas, o traçado radial das cidades (Praça de São Pedro em Roma, por exemplo) e foi largamente adotada pela ala mais tradicional do cristianismo, que de forma quase contraditória, derrubou todo o princípio iconoclasta que ainda existia no âmbito da Igreja Católica (ARGAN, 2004, p. 41).

¹⁹ No segundo capítulo essa questão da iconografia será discutida de maneira mais ampla, já que a questão ligada usa de imagens como elemento de persuasão, que ocorreu quase um milênio depois do segundo Concílio de Nicéia.

3 OS CONCÍLIOS E OS ESPAÇOS SAGRADOS

No capítulo anterior foram discutidos conceitos e definições do sagrado assim como a importância que os símbolos tiveram e ainda têm dentro do universo católico e, analisando esse aspecto da história do cristianismo, não podemos omitir a importância do Império Romano²⁰, mais especificamente a parte oriental do império, o Império Bizantino e a influência do imperador Constantino, em cujo governo ocorreram várias transformações no que se refere às questões religiosas e, a *posteriori*, à evolução da religião cristã e das igrejas que nela se reconheciam, essencial no processo de crescimento delas como instituições dentro ou fora do império.

A complexidade da religião cristã e das igrejas por ela geradas fez com que nos primeiros séculos a formação doutrinária passasse por diversas e acaloradas discussões e diferentes debates. Mas, mesmo antes do cristianismo ser instituído como religião oficial do Império Romano, já tinha a sua doutrina e parte dessa doutrina ele a herdara do próprio judaísmo.

Cristo dera aos apóstolos a missão de pregar seus ensinamentos e impusera àqueles que tivessem conhecimento da Boa Nova a obrigação de nela crerem. É o que se encontra de modo claro e explícito em Marcos 16, 15ss: “Ide por todo mundo e pregai o evangelho a toda criatura. Quem crer e for batizado será salvo; mas quem não crer será condenado”. O cristianismo constitui-se desde logo, num corpo de doutrinas que se relacionavam intimamente com uma série de práticas características da vida cristã. Basta, por exemplo, uma simples leitura nas epístolas paulinas para verificação com exatidão dessa assertiva. É interessante também notar que a pregação cristã, desde o início, apelou não só para o coração, mas de modo especial, para a inteligência daqueles aos quais era dirigida (GIORDANI, 1968, p. 270).

Levando-se em conta o objetivo dessa pesquisa, é imprescindível conhecer a história do cristianismo no seu momento mais importante, quando se torna uma instituição (Igreja) dentro de outra grande instituição (o império).

Se já existia uma doutrina desde a época de Cristo, esta doutrina se torna mais complexa nos séculos que se seguem. Questões cristológicas, principalmente.

²⁰ Recebe o nome de Império Romano o estado sucessor da República Romana. Teve Roma como primeira capital, depois, no século IV, uma segunda capital, Constantinopla (atualmente Istambul).

Uma dessas discussões ocorreu em torno da iconografia. As imagens sacras de maneira geral, e especificamente os produzidos no estilo barroco assim como os adornos e a própria arquitetura, estão carregadas de informações diretas ou subliminares²¹ cuja intenção foi (e ainda pode ocorrer) persuadir o homem que se encontrava em dúvida em relação a sua fé.

As relações de proporções, associações da arte pictórica com a música, escultura e arquitetura entre outras articulações estão presentes desde as manifestações artísticas e arquitetônicas produzidas na Grécia clássica até os dias de hoje. A maioria dos teóricos da arte sacra afirma que sempre existiu a intenção de transmitir alguma mensagem. Entretanto foi no barroco do século XVII que esse conceito de persuasão e manipulação teve seu maior efeito e isso pode ser comprovado nas colônias portuguesas e espanholas no continente americano, constatando que arquitetura e arte sacras estiveram presentes durante quase quatro séculos (MARVAL, 1997, p. 19).

No âmbito da Contrarreforma ou Reforma Católica, a partir do Concílio de Trento o uso da arte e arquitetura barroca não foi mero acaso. É certo afirmar que não foi com a Igreja Católica que o barroco foi criado, tampouco com o Concílio de Trento, todavia, um observador mais atento irá compreender o quanto esse estilo foi útil no contexto da Igreja Católica do século XVI²² (ARGAN, 2004, p 41).

Entretanto para entender todo esse processo que vai desde Reforma Protestante até o uso sistemático do barroco, principalmente na América Latina, levando-se em consideração as necessidades prementes da Igreja Católica, será necessário entender todo mecanismo e assertivas do Concílio de Trento até a efetivação do emprego da arte e arquitetura barrocas na América Latina e, especificamente, no Brasil.

²¹ Apesar de a palavra subliminar ser associada às teorias conspiratórias e a própria ideia de sedução possa estar ligada a esses conceitos, não é o objetivo dessa pesquisa enveredar por esses caminhos especificamente.

²² É sabido que o Concílio de Trento aconteceu no século XVI e o apogeu do barroco aconteceu no século XVII. Para o historiador o espaço de um século pode ser um recorte assustador, mas não se pode estudar os acontecimentos deste período com a mesma velocidade que os tempos modernos oferecem. Naquele período as coisas aconteciam lentamente. Entretanto o recorte temporal dessa pesquisa se restringe ao século XVII.

Se na consolidação da Igreja cristã como instituição, no Império Romano, na época do Imperador Constantino, a questão dos ícones levou a cúpula da Igreja a sérios debates e até mesmo à convocação de concílios, podemos investigar o que poderia ter influenciado o concílio a usar (ou propor o uso) da iconografia como elemento de persuasão ou até mesmo midiático. Se formos observar a problemática a respeito do uso de ícones pelos cristãos, veremos que nos concílios anteriores ao Segundo Concílio de Nicéia houve uma forte rejeição a esse uso. Entretanto foi justamente um concílio criado com a finalidade de resolver essa problemática, o Segundo de Nicéia, que aprovou tal uso. Isso mostra o quanto são abrangentes e eficientes as realizações dos concílios para a Igreja.

Neste capítulo serão discutidos assuntos que relatam a real situação da Igreja Católica no século XVI que vão redundar em um longo e conturbado concílio, talvez o mais conturbado de todos os concílios no decorrer da história da Igreja Católica e, conseqüentemente, o uso da arte e da arquitetura barroca no Brasil colonial com ênfase no apogeu do estilo barroco colonial brasileiro do século XVII.

Tomando como referência o tema dessa pesquisa, faz-se necessário abranger variados aspectos políticos e doutrinários da Igreja, já que tenho como interesse principal, nesse estudo, o uso do espaço sagrado a serviço da Igreja Católica, tendo a arte barroca, incluindo sua arquitetura, no contexto da Contrarreforma, ou Reforma Católica, com base no Concílio de Trento.

Todavia, esse relato não seria completo ou talvez se tornasse de difícil compreensão se não fosse feita uma relação histórica entre os espaços de culto cristão e os concílios e como esses espaços foram se desenvolvendo no decorrer do tempo. É no entendimento dessa problemática que será analisada a importância dos concílios ecumênicos no decorrer desse capítulo.

3.1 OS ESPAÇOS DE CULTO CRISTÃO E OS CONCÍLIOS

Existe um equívoco na interpretação quanto à oficialização da Igreja cristã no Império Romano, pois muitos acreditam que quem a fundou foi o Imperador

Constantino²³, quando na verdade, o imperador, usando de sua autoridade, decretou o fim da sua perseguição. Contudo a história da Igreja, como instituição, deve muito ao imperador. Todavia, antes de começarmos a falar nessa questão do cristianismo institucionalizado pelo império, é necessário entendermos mais a respeito desse personagem, Constantino.

No dia 25 de julho do ano da graça de 306, fora das muralhas de lorque²⁴, Constantino, levantado bem alto sobre um escudo pelos seus legionários, foi proclamado imperador do mundo. Sete anos mais tarde, pelo Edicto de Milão, o imperador concedia liberdade e estatuto oficial à Igreja Cristã. Embora Constantino só tenha sido batizado em seu leito de morte, proclamou-se a si próprio o “décimo terceiro apóstolo”, acreditando que, quando morresse, seria incluído na Trindade (JORDAN, 1969, p. 71).

Desde o momento de sua aceitação pelo imperador, o cristianismo enfrentou a mentalidade pagã greco-romana, a invocação à faculdade de conhecer, compreender, raciocinar, pensar e interpretar não podia buscar motivação somente nas Sagradas Escrituras, “então se volta, para o arsenal dos adversários do Cristianismo, a filosofia grega” (GIORDANI, 1968, p. 271).

Naquele momento a civilização romana já se encontrava em total processo de deterioração. Um ano antes, o Imperador havia declarado que a Igreja cristã passaria a ser a igreja oficial do Império Romano, deixando a margem outros cultos ou credos religiosos e provocando a divisão do Império Romano, esse detalhe esclarece a constante dúvida a respeito de quem realmente oficializou a Igreja cristã no Império (GIBON, 1998, p. 278).

Desde o Édito de Milão, a magna carta da tolerância confirmava a todo indivíduo do Império Romano o privilégio de escolher e professar sua própria religião. Mas este inestimável privilégio não tardou a ser violado; de par com o conhecimento da verdade, o Imperador assimilou a máxima da perseguição; as seitas que dissentiam da igreja cristã eram importunadas e perseguidas pelo cristianismo triunfante (GIBON, 1998, p. 279).

²³ Constantino I, também conhecido como Constantino Magno ou Constantino, o Grande (em latim: Flavius Valerius Constantinus (272-337), foi um imperador romano, proclamado Augusto pelas suas tropas em 25 de julho de 306, que governou uma porção crescente do Império Romano até a sua morte.

²⁴ No primeiro século antes de Cristo, os Romanos já governavam boa parte da Grã-Bretanha. Em York ergueram uma fortificação que era usada como base de governo da Roma Britânica (GIBSON, 1998, p. 166).

O cristianismo é uma doutrina que se criou a partir na morte de Jesus Cristo e sua continuidade após a morte de Cristo foi obra dos apóstolos²⁵ que tiveram como missão disseminar a nova doutrina apontada por Jesus. Essa doutrina deu ao cristianismo um sentido universal, acessível a todos os pagãos do mundo. Os seguidores de Cristo se deslocaram da Palestina, em missão evangelizadora, para vários locais que, naquela época faziam parte do Império Romano. Os cristãos foram perseguidos, duramente, durante muito tempo. Mas foi a partir do reconhecimento da Igreja cristã por Constantino que surgiram as primeiras divergências na formação dos seus dogmas. A partir de então começaram a se multiplicar, rápida e abundantemente, ideias divergentes que ameaçaram o Cristianismo com uma completa desintegração doutrinária, como, por exemplo, o Arianismo²⁶. Somente uma autoridade suprema poderia suprimir as dúvidas e promulgar a verdade que deveria ser aceita pelos fiéis. Essa promulgação só poderia ser realizada com um concílio, contudo, apesar dos problemas da Igreja com a heresia, os encontros chamados de “Concílios Ecumênicos” foram muito importantes na consolidação da Igreja, além de destacar a sua autoridade doutrinária (GIORDANI, 1968, p. 271).

Do ponto de vista dogmático, o Primeiro Concílio de Nicéia pode ser considerado o ponto de partida da Igreja cristã como instituição pelo fato de ter sido o primeiro encontro, dos até então chamados sínodos²⁷, que envolveu uma grande quantidade de patriarcas e bispos. Este Concílio, realizado em 325, na cidade de Nicéia, foi muito importante. A partir dele, os sete subsequentes tiveram como temas questões ligadas à Natureza da Santíssima Trindade, à Natureza de Cristo, enquanto Deus e Homem, e aos títulos devidos à sua mãe terrena, Maria de Nazaré (PERRONE, 1995, p. 12).

Dentre os sete concílios da antiguidade cristã ainda hoje tidos como ecumênicos pela maioria das igrejas, destacam-se pela autoridade doutrinária e a importância histórica os quatro primeiros, de Nicéia (325) a Caledônia (451). O primado a eles concedido deriva sobretudo do fato de que formularam os dogmas fundamentais do cristianismo, relativamente à Trindade, com Nicéia e Constantinopla I e à

²⁵ Na tradição cristã, os apóstolos, por vezes referidos como os Doze Apóstolos, foram um pequeno grupo de doze pessoas relatadas como os discípulos de Jesus, a figura central do cristianismo

²⁶ Arianismo, doutrina defendida por Ario, que definia que sendo Jesus filho, era cria do pai e, sendo assim, Pai e Filho eram partes distintas e não um Deus, tal qual o Pai. Isso foi considerado uma heresia (GIORDANI, 1968, p 271).

²⁷ Um sínodo pode ser realizado por qualquer denominação religiosa, sendo muito comum entre os cristãos. Trata-se de uma reunião convocada por uma autoridade eclesiástica (FERREIRA, 2011).

encarnação, com Éfeso e Caledônia. Por isso, já Gregório Magno os via, junto com o evangelho, como pedra quadrangular colocada como fundamento do edifício da fé (PERRONE, 1995, p. 13).

A Igreja cristã, então protegida pelo imperador, não enfrentava somente os problemas dos ajustes nos seus dogmas. Antes de sua aceitação por Constantino, os cultos cristãos eram realizados em locais familiares, adaptados, ou, nos momentos de perseguição, escondidos (nas Catacumbas, por exemplo). Depois de reconhecidos, os cristãos precisavam de locais adequados e públicos para seu culto. Por outro lado, Igreja mudava também sua postura e sua estrutura, deixou de ser um grupo que se reunia discretamente em locais privados, devido ao perigo que existia na época das perseguições. Quanto a isso, é de fundamental importância reler esse texto de Jordan:

O elo entre o espaço usado para o culto cristão tomando como exemplo a arquitetura da Roma Imperial e a Cristandade medieval é conhecida por período paleocristão. Em Roma os primeiros cristãos reuniam-se nas suas casas, em casas alugadas ou, sob a pressão das perseguições, nas catacumbas. Foi aí que os ritos pagãos foram adaptados às necessidades cristãs e que os ensinamentos de Jesus deram origem a uma igreja. As primeiras verdadeiras igrejas – sobretudo nos séculos IV e V – foram construídas quando as perseguições acabaram, após o Édicto de Milão (313), mediante o qual a igreja conquistou a paz à custa da subordinação ao poder popular (JORDAN, 1978, p. 95).

As primeiras edificações usadas para o culto cristão, logo após o período das perseguições, foram as basílicas. O nome basílica pode confundir o leitor: a basílica pagã era edifício público voltado para a administração da justiça e para o recolhimento dos tributos. A Basílica de Constantino, por exemplo, era um complemento da praça, tal como eram as termas, consistia em uma edificação retangular e, normalmente, seu interior era dividido em três naves, duas laterais e uma nave central. Seu teto, igualmente simples, consistia em duas quedas d'água para as laterais da edificação, sustentadas por tesouras triangulares no sentido transversal. Esse modelo foi muito usado no ocidente²⁸, mas, quando Constantino transferiu a capital do império para Bizâncio, esse modelo basilical passou por transformações significativas. Os arquitetos bizantinos adotaram uma disposição espacial (planta

²⁸ A atual Basílica de São Pedro no Vaticano, foi construída no século XVI, começou renascentista devido as suas feições clássicas, mas um dos seus arquitetos o mestre Michelangelo lhe deu alguns toques já em estilo barroco. Pode-se perceber a interferência barroca na presença dos *rocailles*, medalhões e das colunas torsas que sustentam o coro principal. Entretanto, a basílica que a antecedeu era do estilo retangular primitiva.

baixa) quadrada e encimada por grandes cúpulas. Esse modelo de basílica ficou conhecida, entre os historiadores da arquitetura, como “estilo bizantino” (JORDAN, 1978, p. 95).

Efetivamente, do ponto de vista arquitetônico, esses prédios se adequavam potencialmente ao culto cristão, pois eram dotados de uma grande nave central ladeada por naves colunadas, tinham boa iluminação e uma perspectiva agradável. Pode-se dizer, sem hesitação, que o modelo basilical foi o protótipo do modelo cristão para a construção dos seus templos durante muitos séculos. Mesmo quando os estilos, no decorrer do tempo, foram mudando ou ganhando outras características estéticas, o modelo basilical esteve presente (PEVSNER, 2002, p. 16). A palavra basílica, então, passou a denominar um local de culto cristão de dimensões consideráveis e especialmente honroso.

A explanação a respeito dessas denominações espaciais do culto cristão, além de esclarecer como surgiram os primeiros espaços de culto cristãos oficiais, tem um sentido mais específico: apropriação e construção de novos locais de cultos, projetados e adaptados ao uso exclusivo dos cultos cristãos, que aos poucos ganharam adornos, vitrais, esculturas e altos-relevos que exibiam fatos ou personalidades importantes da Igreja, de forma tal, que essas imagens, vitrais e, mais tarde, afrescos e adornos, foram se tornando essenciais no sentido de ilustrar melhor a doutrina cristã (PEVSNER, 2002, p. 17).

Entretanto, apesar dessa concepção, os cristãos, com o apoio da própria Igreja, foram adotando outras interpretações: o espaço que o templo ocupou tornou-se um espaço sagrado e suas imagens ganharam um *status* de representar o divino e os santos, como se essas pinturas e esculturas absorvessem a identidade que esses objetos representaram e até hoje representam: o de miraculoso e de salvacionista. Com a concepção de que tal espaço de culto se tornou sagrado, podemos fazer uma analogia ente o espaço sagrado absorvido pelo cristão e o local de transcendência, de interseção entre “o sagrado e o profano”, conforme bem definiu Eliade.

A concentração do culto cristão na igreja (a palavra igreja aqui definida como espaço arquitetônico de culto), tinha a intenção de estabelecer um controle sobre o comportamento dos cristãos: para isso, o edifício que comportasse a igreja

deveria ser um lugar atrativo. Na medida em que a Igreja foi se tornando uma instituição que exercia um efetivo poder social, suas gigantescas construções não só eram locais de culto e concentração, mas, ao mesmo tempo, transmitiam uma ideia de autoridade: eu sou grande e você é pequeno. Exemplo disso, seus altíssimos coruchéus²⁹, que foram construídos com alturas expressivas justamente para dar a impressão de estarem perto do céu (BAZIN, 1976, p. 10).

Este processo arquitetônico chegou ao auge com a construção da grande basílica de Cluny, na França, entre os séculos X e XIII. A igreja da abadia, não só pela sua grandiosidade, mas pela perfeição do culto ali praticado pelos monges, foi vista como a imagem terrena da corte celeste. Ela, no entanto, não era um espaço para as classes populares, mas um local em que se concentravam os filhos da nobreza destinados à vida religiosa. A igreja gótica, então, se destaca em beleza devido à sua imponência, seus expressivos adornos, seus vitrais maravilhosos e seus pináculos que desafiavam a gravidade. Mantida distante dos fiéis comuns, tornou-se verdadeira “fortaleza de Deus”³⁰ (BAZIN, 1976, p.10).

Com o Renascimento e a Reforma Protestante tudo isso foi colocado em choque. Para o homem medieval, a Igreja era a única realidade do mundo ocidental. O Renascimento, no entanto, também de natureza aristocrática, moldado na filosofia da perfeição do pensamento grego do século de Péricles, agora trazido de volta, propunha novos parâmetros, levando o homem medieval a pensar com razão platônica e não mais com aquela da escolástica (BAZIN, 1976, p.11).

Entretanto, paralelas ao desenvolvimento das igrejas (prédios) enquanto espaços de culto, desenvolveram-se discussões e divergências doutrinárias diversas. A Igreja se transformou numa instituição organizada e hierarquizada, todavia, existiam, ainda, grandes divergências sobre sua doutrina, também quanto ao uso

²⁹ Coruchéis são os encabeçamentos das torres dos campanários, em forma de agulhas, apontados para o alto. Chegavam a ter alturas expressivas de até um terço da altura total das igrejas góticas (KOCCH, 1996, p. 35).

³⁰ Fortalezas de Deus eram a denominação dada aos mosteiros românicos construídos normalmente em locais de altitudes elevadas que agrupavam dentro dos seus espaços internos a igreja, propriamente dita, mosteiros, pátios e prédios destinados à formação dos monges e ensinos de maneira geral (PEVSNER, 2002, p. 37).

desses adornos para a sagração das igrejas, por grande parte de pequenas igrejas ocidentais e, posteriormente, pelas orientais como já explanado no primeiro capítulo.

Como já foi visto, “o cristianismo, assim como o judaísmo, de onde provinha, evitava a representação do divino”. Ainda no período paleocristão o cristianismo evitou qualquer representação iconográfica de Deus, eles preferiram usar símbolos mais simples, como o peixe³¹, por exemplo, ao invés de usar figuras humanas (YANNOPOULOS, 1995, p. 147).

Logo, quando o cristianismo se tornou uma instituição oficializada pelo império, os artistas cristãos começaram a representar a natureza humana de Cristo e isso causou reações daqueles que, mais tarde, vieram a ser denominados de iconoclastas. Mas, apesar da reação negativa a esse uso, vários padres, no entanto, pronunciaram-se claramente a favor da representação não só do Cristo, como a reprodução das imagens de santos e santas e de cenas tiradas da Bíblia, por razões educacionais.

No início do século VIII, a situação na parte oriental era alarmante: os cristãos não dedicavam aos ícones uma veneração, mas verdadeira adoração; tratava-se propriamente do culto de ícones. Essa situação provocou reação natural entre os puristas, que temiam que o cristianismo caísse na idolatria e se tornasse mistificação. Daí o surgimento de um movimento que se opunha a representação do divino, pelo menos sob formas humanas (YANNOPOULOS, 1995, p. 148).

Foram as interpretações dos dogmas que começaram a provocar divergências, controvérsias e debates ferrenhos que, aos poucos, foram formulando a doutrina na evolução da Igreja cristã. A aceitação desses dogmas ou atitudes, que se foram formando no decorrer da história da Igreja, geraram a necessidade da convocação dos concílios. Questões cristológicas e trinitárias provocaram vários deles (do de Nicéia ao Terceiro de Constantinopla). Essas discussões envolviam, como já dissemos, a natureza de Cristo e aceitação da Santíssima Trindade como dogma que unia três pessoas distintas em uma só Deus (Pai, Filho e Espírito Santo). Isso mostra o quão complexa foi a formação da doutrina cristã. A questão que envolve a

³¹*Ichthys* ou *Ichthus* (do grego ΙΧΘΥΣ ou ΙΧΘΥC, significando “peixe”) é um símbolo que consiste em dois arcos que se cruzam para formar o perfil de um peixe, é um dos símbolos mais antigos do cristianismo.

iconografia não provocou, evidentemente, tantos concílios quanto as questões acima, mas provocou polêmicas tão violentas quanto (GIORDANI, 1968, p 271).

O período do início da oficialização do cristianismo até o início do século VIII foi assinalado, por Yannopoulos (1995, p. 148), como um período de anarquia total por causa dos vários concílios provocados por questões dogmáticas. O imperador Leão III, quando ocupou o trono em Constantinopla, estava consciente da questão do uso dos ícones e conhecia o movimento iconoclasta, mas não tomou, nenhuma atitude contrária ao uso das imagens.

Da mesma forma como nos concílios anteriores, as posições favoráveis às questões cristológicas e trinitárias só lentamente tornaram-se aceitas pela maioria da Igreja, a questão iconográfica rendeu debates por séculos sendo, inclusive, um dos motivos, mas não o principal, da divisão da Igreja cristã do primeiro milênio em duas partes, a ortodoxa (que permitia as imagens chamadas ícones, cuja produção artística era regulamentada segundo cânones precisos) e a católica, favorável ao uso não só de representações gráficas (pinturas) quanto de representações físicas (imagens tridimensionais) em suas igrejas (YANNOPOULOS, 1995, p. 150).

Foi a partir de então que se iniciaram, também, os estudos mais aprofundados a respeito da consagração desses ícones que, ao longo dos séculos, transformaram-se numa arte mais complexa, mais elaborada, verdadeiros objetos de admiração e respeito. Movimento que teve seu apogeu no período da Reforma Católica, com a consagração da arte barroca. Mas, como dito acima, era a *praxis* da Igreja que todas as grandes decisões fossem tomadas em reuniões conciliares. Foi, então, em um Concílio, no de Trento, que a Igreja Católica, entre tantas medidas para conter o avanço da Reforma, decidiu, também, usar a arte como elemento de persuasão.

3.2 O CONCÍLIO DE TRENTO

No decorrer dos tempos, muita coisa mudou desde o Segundo Concílio de Nicéia, no século VIII d.C. até meados do século XV d.C. Com o final da Idade Média e o crescimento da filosofia humanista, surgiu na Europa (inicialmente na Península Itálica), um movimento de retorno aos valores estéticos e filosóficos da Grécia

clássica, movimento que ficou conhecido como Renascimento. Sua base era o “humanismo”, movimento intelectual inspirado na civilização greco-romana, que valorizava um saber crítico voltado para um maior conhecimento do homem e uma cultura capaz de desenvolver as suas potencialidades. O homem, e não mais Deus, passava a ser o centro do interesse e da reflexão dos humanistas, entre os quais contaram-se até futuros Papas. Tal mudança de paradigma provocou mudanças significativas na arte, na arquitetura, na pintura, na escultura, na literatura e nas ciências. A Igreja Católica medieval, como um todo, não estava preparada para mudanças tão intensas, mesmo que muitos de seus melhores intelectuais fossem líderes do movimento (PEVSNER, 2002, p. 236).

Em uma Europa dominada pela Igreja de Roma, há muitos séculos, a Reforma Protestante mostrou, de certa forma, que existia uma instabilidade social que afetou a fé entre os católicos, A burguesia se fortaleceu enquanto a nobreza se sentiu ameaçada. Essa situação provocou uma grande inquietação entre os países católicos.

Martinho Lutero publicou, em 31 de outubro de 1517, 95 teses sobre a indulgência. Em 15 de junho de 1520, o Papa Leão X, depois de várias tentativas canhestras de diálogo, assinou a bula de ameaça de excomunhão contra Lutero. A excomunhão foi efetivada em três de janeiro de 1521. Com isto ficava selada a divisão religiosa (e política) da Alemanha. Para solucioná-la, pensou-se logo na convocação de um concílio, afinal o todos os principados alemães eram ligados ao Sacro Império Romano-Germânico e o seu Imperador, Carlos V de Habsburgo, herdeiro também das coroas de Castela e Aragão, como Carlos I da Espanha, era um católico fiel e, em seus novos domínios, só a fé católica era permitida.

Na Dieta³² de Nuremberg, os representantes dos príncipes alemães exigiram a convocação de um concílio ecumênico. O imperador Carlos V queria que a cidade de Trento, situada em território alemão, fosse o local do concílio. O Papa Clemente VII, lembrando-se das atribulações que seus antecessores passaram, durante os Concílios de Constança e Basileia, evitava a convocação (VERNARD, 1995, p. 320).

³² Reichstag ou parlamento, em que se reuniam os príncipes do Sacro Império.

Como visto anteriormente, a prática de convocações para concílios era comum no cristianismo desde o século IV. Os imperadores convocavam e os concílios tornavam-se ecumênicos quando a eles compareciam, pelo menos, os legados dos bispo de Roma, o Papa. Em 1054 acontece o primeiro “cisma” que dividiu a Igreja do primeiro milênio, da mesma forma como já tinha acontecido com o próprio Império. Essa ruptura foi decorrente das divisões culturais entre o vasto território que ele ocupava: questões políticas, questões de língua (no Ocidente predominava o latim, no Oriente predominava o grego), diferenças entre conceitos teológicos, entre outros problemas que não têm relevância direta para esta pesquisa (GIORDANI, 1968, p 276).

Com esse cisma, e a divisão da Cristandade em duas obediências: a Ortodoxa (oriental) e a Católica (ocidental), a participação dos ortodoxos nos concílios foi diminuindo, mas não foi totalmente extinta. Apesar de terem se tornado uma prática bem característica da Igreja Romana, pois passaram a ser convocados pelo bispo de Roma, o Papa, com a anuência do Sacro Imperador Romano-Germânico e os demais soberanos ocidentais, os concílios, quando convocados, diziam respeito a toda comunidade cristã, independente da profissão de fé (GIORDANI, 1968, p. 277).

A Reforma Protestante foi, também, considerada “um cisma”. Lutero não pretendia criar uma nova Igreja e sim fazer mudanças significativas a respeito das indulgências praticadas pela Igreja de Roma. Entretanto, as reformas propostas por Lutero não eram do interesse de Roma. Sendo assim, tendo em vista a importância dos assuntos a serem debatidos, fazia-se necessária a convocação de um concílio (VERNARD, 1995, p. 326).

Com a eleição de Paulo III³³, a possibilidade de ser convocado um concílio interessou ao próprio Papa, mas foram necessários treze anos para que ele conseguisse realizar esse intento (VERNARD, 1995, p. 326).

Paulo III, tão logo tomou posse, posicionou-se favoravelmente à ideia do concílio e procurou, desde o início de 1535, concretizar seus planos nesse sentido. Foi convocado o concílio, primeiro para Mântua, em 1536, e, posteriormente, em 1537,

³³ Papa Paulo III, nascido Alessandro Farnese (Canino, 29 de fevereiro de 1468 – Roma, 10 de novembro de 1549), foi Papa de 13 de outubro de 1534 até à data da sua morte.

para Vicenza, não chegando, porém, a reunir-se, devido às dificuldades políticas. Além disso, numa e noutra oportunidade, foi impedida a sua abertura pela ausência de participantes importantes, dado que os príncipes protestantes não quiseram aceitar o convite. Em 1539, foi adiado o Concílio por tempo indeterminado (VERNARD, 1995, p. 326).

O imperador Carlos V³⁴, voltou a propor ao Papa, em 1541, a cidade de Trento para sediar o concílio. De fato, o Papa convocou o concílio para ser ali realizado, a partir de primeiro de novembro de 1542. Como, no entanto, no verão de 1542, irrompera uma guerra entre a Alemanha e a França, também essa convocação ficou sem efeito. Em 29 de setembro de 1543 suspendeu o Papa o concílio, pelo motivo citado, mas, em 30 de novembro de 1544, levantou a suspensão e estabeleceu o dia 15 de março de 1545 como termo inicial do evento. Contudo, no dia fixado, além dos dois delegados do Papa, não haviam chegado outros participantes (VERNARD, 1995, p. 327).

Nesse ínterim, aconteceu outro cisma, dessa vez na Inglaterra. O rei Henrique VIII, que tinha vários motivos para realizar uma reforma nacional e se apossar do patrimônio da Igreja em solo inglês, livrando-se, ao mesmo tempo dos pesados dízimos pagos a Roma, queria sua separação da rainha, Catarina de Aragão, espanhola e católica fervorosa, que só lhe dera uma filha. A princípio, Henrique VIII tomou posicionamento contra Lutero, “em defesa da fé”, talvez para persuadir o Papa Clemente VII a conceder-lhe o divórcio, “exigido por razões sentimentais e dinásticas” (GIORDANI 1968, p. 271).

Finalmente, o Concílio teve seu início em 13 de dezembro de 1545. Desta vez, compareceram quatro arcebispos, vinte e um bispos e cinco superiores gerais de ordens religiosas. Meses depois, no princípio do verão, o número subiu para sessenta e seis participantes, dos quais um terço era constituído de italianos³⁵.

³⁴ Carlos V (1500-1558), neto de Fernando de Aragão e Isabel de Castela e Leão, por parte de Joana a Louca, foi rei da Espanha, como Carlos I e, por parte do pai, Felipe de Habsburgo, imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

³⁵ Em nossos dias, muitas vezes, não temos clareza quanto às dificuldades que os viajantes em geral, e os cardeais, bispos e teólogos, em particular, em função da idade, enfrentavam diante das distâncias, da falta de estradas, das incertezas políticas, da insegurança, das epidemias e da inclemência do clima (entre os séculos XV e XVIII a Terra passou por uma mini Era Glacial).

O primeiro período de sessões durou de 13 de dezembro de 1545 a 2 de junho de 1547. Os legados papais e seus teólogos propuseram um esquema genial, contra a vontade do imperador e seus teólogos: tratar tanto questões de fé quanto de disciplina, simultaneamente. Ou seja, em resposta aos desafios da Reforma, esclarecer os dogmas, corrigindo também as falhas de comportamento – institucional e individual, especialmente do alto clero – que vinha se acumulando ao longo dos séculos. Assim, na quarta sessão foi deliberado o decreto sobre as fontes da fé (Bíblia e tradição). Na quinta sessão, deliberou-se sobre a questão do pecado original e, na sexta sessão, sobre a justificação. Esta última questão foi objeto de cuidado especial, já que era o ponto central da teologia da Reforma, tornando-se assim o decreto dogmático mais significativo do Concílio. Também os projetos de reforma foram tratados nesse período de sessões, como, por exemplo, o dever de residência dos bispos em suas dioceses. Além disso, foi discutida a doutrina geral sobre os sacramentos, como os do batismo e da confirmação (VERNARD, 1995, p. 328).

Em princípios de 1547, o Concílio foi transferido para Bolonha, uma vez que em Trento deflagrou-se um surto de tifo. Certamente o Papa aproveitou-se disso para ordenar a transferência: distanciar o Concílio da área de dominação do imperador. Paulo III aprovou por isso, em 11 de março de 1547, a decisão de seus legados, e da maioria não alemã dos Padres conciliares presentes, da transferência do Concílio, tomada por maioria de dois terços. O imperador exigiu a volta para Trento, sobretudo porque, a seu ver, os protestantes certamente se recusariam a vir para uma cidade como Bolonha, situada nos Estados Pontifícios. O Papa negou o acolhimento à exigência imperial, alegando que competia ao Concílio decidir sobre a sua transferência, e que este tomara tal decisão.

Em Bolonha, o Concílio levou adiante os debates acerca dos demais sacramentos: eucaristia, penitência, unção dos enfermos, ordem e matrimônio. Além disso, foi debatida a doutrina sobre o sacrifício da missa, o purgatório e as indulgências. Em 13 de setembro de 1549, o Papa suspendeu o Concílio. Morreu, poucos meses depois, em 10 de novembro de 1549 (VERNARD, 1995, p. 329).

Seu sucessor, Júlio III (1550-1555), transferiu o Concílio novamente para Trento, onde foi reaberto, solenemente, em 1º de maio de 1551. Em fins de 1551 e princípios de 1552, apareceram no Concílio enviados dos Estados Imperiais

Protestante, contudo, as exigências destes no sentido de que todos os pronunciamentos até então feitos pelo Concílio sobre a fé deveriam ser anulados, eram inaceitáveis, o que encerrou a possibilidade de diálogo. Foram publicados os decretos sobre os sacramentos, que haviam sido objeto de estudos em Bolonha, além dos decretos da reforma da gestão dos bispos e da conduta de vida dos clérigos. Motivos políticos levaram, em 28 de abril de 1552, a nova suspensão do Concílio, que, somente em 1562 foi reaberto. Entrementes faleceram, nesse período de 10 anos, além de Júlio III, também os seus sucessores, Marcelo II e Paulo IV (VERNARD, 1995, p. 330).

Pio IV (1559-1565), finalmente, deu prosseguimento ao Concílio. A reabertura, efetuada em 18 de janeiro de 1562, contou com a presença de cento e nove cardeais e bispos. Em 11 de março, foi discutido o dever de residência dos bispos, o que levou a manifestações de opiniões divergentes e a uma interrupção maior do Concílio, até que o Papa, em 11 de maio, proibiu o debate sobre o referido tema. Simultaneamente àquelas medidas, foram elaborados decretos sobre os demais sacramentos e emitidos também decretos de reforma, entre outros, os concernentes à rejeição da exigência de abolição do celibato, feita pelos Reformados. A vigésima-segunda sessão, de 17 de setembro de 1562, ocupou-se com males existentes nas dioceses. Com o renovado pronunciamento sobre o dever de residência dos bispos, a exaltação dos ânimos reveladas nas contestações chegou ao ponto de se temer a dispersão do Concílio³⁶. A controvérsia deixou exposta, mais uma vez, as relações entre o Papa e o Concílio. Apesar disso, o novo presidente do Concílio, cardeal Monrone, conseguiu salvar a situação, obtendo a aceitação de um compromisso quanto aos pontos controvertidos: foi rejeitada a doutrina protestante acerca das funções do bispo. Na mesma sessão, foi também declarada vinculativa a obrigação dos bispos de criarem, em suas dioceses, seminários para a formação de sacerdotes. Na vigésima-quarta sessão, o Concílio promulgou diversos decretos de reforma e concluiu, nas sessões finais de três e quatro de dezembro de 1563, os decretos sobre o purgatório, as indulgências e a veneração dos santos (VERNARD, 1995, p. 358).

³⁶ Obrigar os bispos a residir, permanentemente, em suas dioceses significava obrigá-los a abandonar as cortes do Imperador, dos Reis e dos grandes nobres e a cumprir funções litúrgicas e pastorais que, há séculos, eram executadas por delegados.

Vários projetos de reforma ficaram incompletos, entre os quais, sobretudo, os do reformulação do Missal e do Breviário e, ainda, o da edição de um Catecismo Geral. Essas tarefas foram confiadas, pelos padres conciliares ao próprio Papa e sua Cúria. Em 26 de janeiro de 1564, o Papa homologou os decretos conciliares. A aceitação das decisões dogmáticas, através da chamada Profissão de Fé Tridentina, foi, pelo Papa, tornada de uso obrigatório para todos os bispos, superiores de ordens religiosas e professores das Universidades da Igreja, para que pudessem assumir suas funções.

O Concílio não conseguiu cumprir a tarefa que lhe fora solicitada pelo imperador, no sentido de restabelecer a unidade na fé. No entanto, delineou claramente a concepção de fé católica frente à Reforma. Pio IV morreu em 9 de dezembro de 1565. Seu sucessor, Pio V, divulgou o Catecismo solicitado pelo Concílio (1566), bem como o Breviário reformado (1568) e o Novo Missal Romano (1570), que permaneceu em uso até a radical reforma promovida pelo Vaticano II e atuada, país por país, no final da década de 60, início da de 70 (VERNARD, 1995, p. 361).

Fazendo um balanço dos resultados das reflexões e decisões tomadas durante Concílio de Trento, ao longo de sua “recepção” (o termo refere-se à aceitação e atuação do que um concílio propõe, na vida concreta da Igreja) é possível notar que ele não atingiu todos os seus objetivos, já que não impediu, por exemplo, o avanço da Reforma na Europa e no mundo. Mas, como já foi visto, muitas medidas foram tomadas e modificaram a forma como o cristianismo católico apresentou-se ao mundo nos séculos sucessivos. Muitas dessas medidas foram de ordem doutrinária, outras, de ordem disciplinar. Mas, além das decisões doutrinárias (dogmáticas) e disciplinares outras medidas ligadas ao dia a dia do fiéis, como por exemplo as catequéticas, sugerindo o uso das imagens sagradas mais adequadas, nas igrejas, abrem caminho para a transformação dos próprios edifícios de culto e de sua “decoreção”. Do classicismo renascentista, abre-se espaço para o esplendor do barroco, seus antecedentes e suas derivações (MAINSTONE, 1988, p. 2).

Diante da atitude dos Reformadores, com sua proposta iconoclasta, a Igreja Católica reagiu no sentido contrário, passando a investir na arte, especialmente a barroca. Parte dessa iniciativa foi tomada por pessoas como Inácio de Loyola, que fundou a Companhia de Jesus, missionária e doutrinadora; de São Felipe Néri, que

fundou a congregação do Oratório e Santa Tereza, reformadora da Ordem do Carmelo. Mais adiante vamos conferir como essas personalidades tiveram tanta importância no contexto da Reforma Católica.

Apesar de não ter evitado o avanço dos reformistas, nesses quase vinte anos de duração do Concílio a igreja reafirmou e esclareceu todas as crenças católicas básicas e tornou mais rigorosas e codificadas as práticas da igreja; não haveria acordo de espécie alguma com os reformistas luteranos, anglicanos ou calvinistas (MAINSTONE, 1988, p. 3).

A confiança proclamada pelas decisões do Concílio, expressou-se em uma das mais significativas obras sacras produzida ainda na passagem do maneirismo para o barroco, o afresco “A Criação de Adão” de Michelangelo, o mais conhecido dos afrescos pintados na abóbada da Capela Sistina. O próprio tema da pintura chama a atenção. O artista representa uma importante passagem do Livro do Gênesis: o momento em que Deus cria o primeiro homem, Adão. Trata-se de uma narrativa, Michelangelo conta uma história através da imagem, capturando o instante no qual a vida humana está prestes a começar. Esse afresco revela o Deus feito homem apontando para Adão, desnudo, dedo com dedo, só que os dedos não se tocam, pois nem Adão, nesse seu momento de criação, tinha a liberdade de tocar no divino (MAINSTONE, 1988, p. 4).

3.3 O QUE É O BARROCO

O Barroco é um movimento artístico e cultural que evoluiu também a arquitetura e todos os seus elementos decorativos, incluindo afrescos, nichos, esculturas e retábulos, entre outros elementos que serão estudados com mais detalhes no próximo capítulo. Depois do apogeu do Renascimento que ocorreu até o início do século XVI, esse novo movimento artístico, patrocinado pela igreja católica, foi substituindo os ideais racionais do renascimento. Academicamente, o barroco se divide em três fases: o maneirismo, o barroco (propriamente dito) e o rococó. Este último só vai ocorrer com mais intensidade no final do século XVII e até meados do século XVIII.

Segundo Pevsner (2002, p. 246), o início do barroco se deu nos séculos XVI e XVII, especialmente na Itália e na Espanha, mas também foi relevante nos

demais países da Europa ocidental. A arte e arquitetura barrocas, com seus complexos elementos decorativos, apresenta fortes ligações com o contexto social, político, econômico e, principalmente, religioso da época que vai do fim do Renascimento, aproximadamente fins do século XV e vai até meados do século XVIII, principalmente nas Colônias portuguesas e espanholas do continente americano.

Segundo Gombrich (2006, p. 130), são:

3.3.1 Características gerais do Barroco

- emocional sobre o racional; seu propósito é impressionar os sentidos do observador, baseando-se no princípio segundo o qual a fé deveria ser atingida através dos sentidos e da emoção e não apenas pelo raciocínio;
- a busca dos efeitos decorativos e visuais, através de curvas, contracurvas, colunas retorcidas;
- entrelaçamento entre a arquitetura e a escultura;
- violentos contrastes de luz e sombra;
- pintura com efeitos ilusionistas, dando-nos às vezes a impressão de ver o céu, tal a aparência de profundidade conseguida.

3.3.2 Características da pintura barroca:

- composição assimétrica, em diagonal – que se revela num estilo grandioso, monumental, retorcido, substituindo a unidade geométrica e o equilíbrio da arte renascentista;
- acentuado contraste de claro-escuro (expressão dos sentimentos) – era um recurso que visava a intensificar a sensação de profundidade;
- realista, abrangendo todas as camadas sociais;
- escolha de cenas no seu momento de maior intensidade dramática.

3.3.3 Características da arquitetura barroca:

- o uso de colunas torsas ou salomônicas, que possuem o fuste³⁷ torcido de maneira helicoidal³⁸;
- o frontão interrompido; a glória que representa o triunfo da religião mostrando o celestial; a quadratura, que é uma pintura feita com a técnica do Trompe-l'oeil³⁹;
- uma ilusão de óptica que alonga em perspectiva o teto das igrejas, geralmente retratando cenas bíblicas, e até mesma a glória que acabamos de citar;
- a cártula⁴⁰ também é outro artifício utilizado nas igrejas barrocas, um painel oval bordejado de volutas ou cristas, usado tanto nas igrejas como nos palácios, e geralmente localizada no frontão interrompido;
- as ordens colossais também aparecem nos edifícios barrocos, são colunas que atravessam mais de um pavimento e, diferente das outras ordens, não tem relação com o estilo, mas, sim, com a estrutura;
- por fim, as paredes côncavas e convexas que aparecem em várias obras do período.

Para compreender o contexto em que o Barroco se coloca, é importante notar que, com o fim da Idade Média, deu-se a ascensão da burguesia e de seus interesses mercantis, o que permitiu o surgimento do Renascimento, que tinha como norte o antropocentrismo, em contraste com os valores do feudalismo agrário e os conceitos teocêntricos da Igreja Cristã Medieval (PEVSNER 2002, p. 247).

O crescente descontentamento dos poderes políticos e econômicos em ascensão, no fim da Idade Média, em relação à presença dominante da Igreja Católica e da sua ideologia, no tecido das sociedades, levou ao rompimento da chamada

³⁷ Corpo de uma coluna, entre a base e o capitel.

³⁸ Em forma de espiral, hélice ou caracol.

³⁹ Trompe-l'oeil é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “enganar o olho” e é usada, principalmente, em pintura ou arquitetura.

⁴⁰ Imitação de uma folha de papel ou de pergaminho, enrolada nas extremidades.

Cristandade, com a Reforma Protestante, e a consequente Reforma Católica. Rompida a unidade ideológica do Cristianismo, a Igreja Romana esforçou-se por manter e recuperar sua força no campo religioso, através de vários métodos, desde uma reforma interna, o apoio ao surgimento de novas formas de organização da vida religiosa, alianças com os poderes civis, o uso da Inquisição e a promoção da cultura e das artes.

A Reforma Católica foi especialmente forte na Espanha, especialmente após a abdicação do Imperador Carlos V (1500-1558), que se recolheu a um convento em 1556, deixando a coroa espanhola e suas possessões do “Novo Mundo” ao seu filho Felipe II – e a coroa do Império, agora dilacerado entre Católicos e Reformados, ao irmão Fernando I. A coroa portuguesa, também, manteve-se firme na fé católica, antes, durante e depois que esteve sob o domínio dos Habsburgo, de 1580 a 1640.

Segundo Pevsner (2002, p. 249), o homem medieval não tinha maiores expectativas do que ter uma vida plena de angústias, em que deveria purificar-se de seus pecados para fazer jus à sua salvação após sua morte. Nesse contexto, aceitava o princípio da servidão como consequência das próprias leis divinas e aceitava uma doutrina de resignação, confiando obter alguma recompensa após a morte

No final da Idade Média essa situação começou a ser transformada com a ascensão da burguesia. A nova classe emergiu do comércio com o Oriente, que permitiu a capitalização e o acúmulo de riquezas e levou à ostentação, através do financiamento de artistas que, livres do trabalho mecânico, desencadearam um movimento de renovação artística: o Renascimento.

O Renascimento, inspirando-se na Antiguidade Clássica, contrapôs-se aos valores medievais, em especial ao teocentrismo católico, defendendo o antropocentrismo, o homem como centro de todas as coisas. Os renascentistas cultuaram o homem e suas realizações, como um tributo à época clássica, inspirados nos modelos grego e latino de cultura e arte. Assim, retomaram a racionalidade como princípio do conhecimento, ou seja, o homem pode conhecer a natureza e suas leis através de sua capacidade de pensar o mundo, e mesmo se colocar harmonicamente diante dela (PEVSNER, 2002, p. 260).

Obviamente, não eram essas as premissas da Igreja, que considerava a fé a fonte de todo conhecimento, o qual naturalmente se subordinava às intenções divinas, representadas, a seu ver, pela autoridade dos doutores escolásticos. Tal posição da Igreja é confrontada no início do século XVI, quando ela se vê envolvida na sua maior crise até então, e perde parte de seu poder simbólico para os insurgentes protestantes, como já foi visto anteriormente. Diante desse contexto, a reação contra os reformados impõe a perseguição das ideias consideradas heréticas, que contém, em parte, o avanço das ideias da Reforma na Península Ibérica, na Itália e na França, sem conseguir, entretanto, reverter a situação geral no norte da Europa, entre os povos de origem germânica e saxônica.

No entanto, são exatamente as potências ibéricas que dominam os novos territórios do recém descoberto continente americano. Os missionários das ordens religiosas católicas, franciscanos, jesuítas e, posteriormente beneditinos e carmelitas, movidos por um renovado ardor religioso, buscam recuperar, no Novo Mundo, o prestígio perdido na Europa do Norte pela Igreja comandada pelo Papa. É dentro desse mundo conturbado que o Barroco surge e se desenvolve (PEVSNER, 2002, p. 262).

Pela relevância das disputas religiosas concomitantes à sua história, alguns teóricos chegaram a limitá-lo a uma “escola” da Reforma Católica, mas essa é uma questão que não pode ser simplificada, afinal o barroco apresenta um grau de complexidade que não se resolve apenas pelas questões de fé. Sem apresentar muitas discrepâncias com esta visão, Argan (2004, p. 39), explicita que essa complexidade da arte barroca é a sua retórica:

A poética barroca de persuasão, aparentemente limitada às artes figurativas, na verdade, o seu fundamento é a “verossimilhança” – um conceito que parece dificilmente aplicável à arquitetura. Por outro lado, o princípio da arte como persuasão se relaciona com o programa religioso da Igreja Católica e nesse programa não pode deixar também de se relacionar, talvez mais do que todos, com a arquitetura. Os dois grandes problemas da igreja no século XVII são de fato a proteção e propagação da fé: proteção contra as “heresias” protestantes mediante a devoção e o culto de massa; propagação da revelação entre as populações pagãs. São duas ações que demandam um vasto aparelhamento, sobretudo a construção de muitas igrejas. Na nova concepção de cidade – isso já pode ser visto no programa de Sisto V para reforma urbanística de Roma –, a igreja paroquial é o núcleo da

organização por bairros, a célula essencial do traçado urbano (ARGAN, 2004, p. 40).

Importa notar que uma das características fortes da arte barroca é a verossimilhança, a arte tenta imitar o real, mas não de forma tão contida e racional quanto o foi na arte renascentista. No barroco, os movimentos dos personagens são minuciosamente estudados e representados, existe emoção, movimento, realidade; existe um forte controle entre a luz e a sombra, definindo, com exatidão, o claro e o escuro. A arte manipula porque o observador se envolve nesse drama, pela ação, pela luz ofuscante do esplendor dourado caindo sobre uma escultura de mármore. É só observar a obra-prima de Michelangelo, “La Pietá”: é difícil não se emocionar ao perceber os detalhes da escultura revelando o sofrimento de Maria com Jesus morto em seu colo (MARVAL, 1997, p. 247).

Argan usa, mais uma vez, a palavra verossimilhança quando se refere à arquitetura que se encaixa, perfeitamente, no conceito de alegoria⁴¹, a arquitetura barroca. O entendimento do homem do século XVII, é mais do que simplesmente uma projeção ou transposição de imagem que sai do conceito e vai ser processada mentalmente, ou seja, essa alegoria é traduzida na mente do ser humano como uma transmissão de uma ideia ou de um ideal. Não é por acaso que vários elementos geométricos são aplicados cuidadosamente para que se aplique uma mensagem subliminar (ARGAN, 2004, p. 41).

O mesmo autor faz uma indagação pertinente: “com que propósito, porém, arquitetura barroca romana do século XVII quer persuadir?” Aqui ele se refere às colunatas da praça de São Pedro, cuja implantação lembra dois enormes braços, sugerindo que a igreja da Santa Sé abraça os fiéis que ali se encontram. Segundo ele, esse conceito de arquitetura está longe da ideia de persuasão que, o barroco, a partir desse monumento, conseguiu realizar (ARGAN, 2004, p. 41).

O motivo desse extraordinário fascínio pelo barroco não foi uma casualidade estética ou “a irracionalidade estética transformada em história”. Os artistas barrocos sempre souberam mensurar a distância entre o imaginário e o racional. Eles compreenderam que a arte não é nada mais que cultura, não era

⁴¹ Alegoria: é uma figura de linguagem, mais especificamente de uso retórico, que produz a virtualização do significado, ou seja, sua expressão transmite um ou mais sentidos além do literal.

natureza, talvez uma mera representação da natureza, não é real, assim como a razão lógica era fundamento da ciência, a imaginação era então o domínio mental da arte (ARGAN, 2004, p. 42).

A poética de Aristóteles é explícita: podemos imaginar como possíveis verossímeis ou críveis apenas os fatos que sabemos que já aconteceram? A imaginação, portanto, se funda na história. Mas a repetição precisa de um acontecimento é um acaso e o acaso é um fato particular, ao passo que a poesia tem por objeto o universal. Para que a representação seja universal e não particular, é preciso que o acontecimento não se repita por acaso, mas em virtude de certas leis de verossimilhança e necessidade, estas, no drama, são leis lógicas, com uma relação de causas e efeitos. Se assim fosse – e se dado um fato, pudéssemos prever com segurança o que ocorrerá depois -, o evento não atingiria o espectador nem suscitaria em seu ânimo sentimentos de piedade e terror, que são os afetos fundamentais que o drama deve suscitar (piedade é o sentimento “social” e relação ao próximo; terror, o sentimento do homem em relação aquilo que o transcende) (ARGAN, 2004, p. 93).

Argan, aqui, argumenta que a imaginação tem seus fundamentos em fatos ocorridos. Importa notar que, em sua teoria, os fatos não ocorridos não permeiam o imaginário humano simplesmente pelo desconhecimento do homem para com as coisas do futuro, a imaginação do homem não vem do desconhecido e, sim, de fatos ocorridos, históricos. Como ele diz: “relação de causas e efeitos”. É a verossimilhança da arte vem daquilo que o imaginário humano já conhece. Parece óbvio, mas a tendência de quem observa a arte é sempre de encontrar algo novo, talvez, por isso, o ser humano ao olhar para uma obra de arte pode pensar que ali está o seu futuro (ARGAN 2004, p. 93).

Sendo assim, para os artistas e para os intelectuais da Reforma Católica, a repetição de fatos conhecidos, de modelos humanos pré-idealizados, é algo comum, mas, para o observador, desconhecedor dessa intenção, não é assim que funciona: o homem comum, ao olhar para um afresco em perspectiva, pintado na abóbada de uma igreja barroca vê, naquela pintura em três dimensões, o céu, lugar que ele deve ir se sua fé for tão grande quanto a intenção do artista em persuadi-lo a essa percepção. Para o artista não passa de uma imaginação fundada na história. As cenas, criteriosamente elaboradas em cada afresco, são, para o artista, uma repetição de leis que regem sua metodologia de trabalho. No cenário, já previamente conhecido, coloca modelos de rostos de pessoas que fazem parte de sua vida. Nenhum artista

“inventa” um cenário ou um personagem do nada. Entretanto, para o homem que observa essa representação, esses cenários ou aquelas pessoas retratadas nas telas, são inéditos e, nesse momento, ele cria uma expectativa mística a respeito de sua religiosidade (MAINSTONE, 1988, p. 16).

O mesmo ocorre com as esculturas barrocas, pois seus personagens, igualmente ao que acontece nas cenas retratadas nos afrescos, são também modelos pré-concebidos. Os mantos são volumosos e as dobras são exageradas para que se tenha uma ideia de movimento, de vivacidade, de realidade, realidade esta que está no imaginário do observador que pode ser capaz de enxergar movimento em algo que é estático.

Também com os retábulos que adornam os nichos dos santos ou do altar-mor. No centro, um crucifixo ou, em outro caso, a imagem de um santo, é tão áureo como se fosse o sol ou o brilho do sagrado que, desse ponto, se espalha como uma explosão de luzes que se irradiam como se fossem raios brilhantes de ouro dando ao retábulo um aspecto do sobrenatural. É nesse ponto que o barroco confirma aquilo que Eliade descreveu a respeito do lugar sagrado, lugar onde o homem se conecta com o transcendental.

Um dos mais significativos exemplos desses efeitos ilusórios está na escultura o “Êxtase de Santa Teresa” ou a “Transverberação de Santa Teresa”, de Gian Lorenzo Bernini, um dos maiores escultores do século XVII, representando a experiência mística de Santa Teresa de Ávila trespassada por uma seta de amor divino por um anjo, realizado para a capela do cardeal Federico Cornaro. Madre Teresa de Jesus, nascida Teresa de Cepeda y Ahumada, morreu em Alba de Tormes, em 4 de outubro de 1582.

Esculpida durante o período de 1645 a 1652, seguindo as tendências do estilo barroco, hoje ela se encontra em um nicho em mármore e bronze dourado na Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. A beleza da obra se deve ao uso da iluminação e da fidelidade da escultura, que conferem à obra sensibilidade, pois o escultor aplicava em suas esculturas o uso de corpos alongados, gestos expressivos, expressões mais simples, mas mais emocionadas. As dobras do grande manto que cobre Santa Teresa são propositalmente exageradas para

provocaram uma sensação de movimento, a expressão de êxtase marcada no rosto (MAINSTONE, 1988, p. 19).

O realismo visado por alguns artistas do século XVII foi, em parte, uma reação contra alguns aspectos da arte renascentista que antecedeu ao barroco, quando certo conceito do bom gosto favoreceu uma idealização exagerada do mundo real. Mas toda arte é, em certo sentido, uma idealização do fluxo contínuo e desordenado da vida real, com todos os seus acidentes e irrelevâncias.

Isso é algo que distingue a arte barroca das outras artes. Diferentes artistas reagiram de diferentes modos contra as tendências racionais dos seus antecessores. Há uma busca contínua pela dramatização, pela ação, pelo aspecto do real. tanto nas pinturas quanto nas esculturas (MAINSTONE, 1988, p. 19).

A arte barroca, que evoluiu do Renascimento, ultrapassou os limites do seu próprio conceito de movimento e esplendor. A essa evolução foi dada a denominação de “rococó”, que ficou associado à arte setecentista, tanto Europa quanto no Brasil.

O rococó foi mais usado na Europa, tanto nas construções eclesíásticas quanto nas palacianas: uma boa parte das igrejas europeias setecentistas é rococó. No Brasil, devido às dificuldades em obter materiais de construção iguais ao que existiam na Europa, as igrejas tinham, em alguns casos, fachadas barrocas, mas suas decorações internas foram elaboradas no estilo rococó, como é o caso da igreja do convento franciscano no Recife.

No Brasil, o barroco foi o estilo que dominou todo o período colonial. Devido à escassez de material de construção, os missionários e arquitetos portugueses tiveram que improvisar. As igrejas eram construídas com tecnologia nativa, taipa de pilão, os adornos mais significativos eram esculpidos em pedra sabão, muitos desses adornos se resumiam aos elementos das fachadas e as molduras de portas e janelas, os nichos e retábulos dos altares laterais e mor eram esculpidos em madeira, nas igrejas mais importantes, esses retábulos foram folheados a ouro⁴².

⁴² Uma das características do metal ouro é a sua extrema maleabilidade. Ele pode ser transformado em finíssimas folhas, de até 10 milésimos de milímetro de espessura, que podem ser aplicadas sobre objetos feitos de outros materiais.

Entretanto, em todas as colônias portuguesas e espanholas, no Continente Americano, apesar de suas simplicidades se comparadas às igrejas europeias, foram as que conseguiram atingir os mais altos graus de persuasão. Primeiro, no Nordeste do Brasil, depois em Minas Gerais, essas igrejas evoluíram e chegaram a ser tão imponentes quanto as igrejas suas contemporâneas em Portugal (BAZIN, 1976, p. 107).

Para Bastide, os conventos construídos no Nordeste do Brasil trazem consigo a filosofia da época, com sua tríplice divisão: “ a capela, onde se reza; o pátio (claustro), onde uma fonte canta entre os canteiros floridos e por onde se passeia, lendo” o breviário e a “igreja da Ordem-terceira, ao mesmo tempo única e separada ao corpo principal do edifício” (1945, p. 19-20). É a imagem de certa concepção do mundo, a concepção aristotélico-tomista. Apresenta a ascensão do cosmo em direção à divindade; os patamares da realidade; o domínio da ação prática, o da filosofia racional e o da teologia. Se compararmos essa concepção de Bastide a respeito da igreja conventual, que liga o homem ao cosmos, conseguimos então ligar o espaço barroco à teoria sobre o sagrado de Eliade.

No caso do barroco no Nordeste brasileiro, capela, claustro e igreja revestidos de azulejos. Essa decoração, que o Brasil retomou da tradição portuguesa, de revestir as paredes com “tapeçarias” de azulejos, explica-se pelo baixo custo relativo e o imenso impacto visual (MORAIS, 1988). O sucesso do azulejo tanto em Portugal, como no Brasil, deve-se ao fato de que o mesmo passou dos limites da própria peça para se apresentar integrado à arquitetura. O mesmo gosto, a mesma técnica e materiais dos azulejos de Portugal foram transportados para o Brasil (WANDERLEY, 2006).

Porém, o rápido desenvolvimento da azulejaria no Brasil não se deve especificamente à dependência de Portugal, mas a outros fatores, em especial o clima. Conforme Silveira (2008) foi no contexto do período Colonial que o Brasil utilizou o azulejo como uma maneira de adaptar o material às condições climáticas da região.

4 A SAGRAÇÃO DO BARROCO

A necessidade de construir igrejas barrocas no Brasil colonial vai além das questões relativas aos interesses meramente religiosos da Igreja romana e de suas Ordens. Os grupos religiosos que chegaram em solo brasileiro, a partir do século XVI, oriundas do continente europeu, jesuítas, franciscanos, capuchinhos, carmelitas e beneditinos, não tiveram uma ação exclusivamente de evangelização. É certo dizer que a maior parte das ações desses missionários foi, certamente, a de evangelização, mas é também certo dizer que a situação no Brasil colônia era bem diferente de outros lugares onde estes mesmos missionários estiveram na época, como a Ásia, por exemplo.

Como já foi visto, depois do Concílio de Trento e no que se refere ao uso da arquitetura e da arte, que surgiu após o século XVI, o barroco, é uma “derivação” da arte renascentista⁴³, sendo assim, a construção das edificações destinadas ao uso da Igreja Católica foi se propagando a partir da Europa até chegar nas colônias ibéricas nas Américas.

Neste capítulo veremos que os colonizadores europeus tinham grandes interesses envolvidos em termos da geopolítica daquela época. É importante salientar que as exigências religiosas exerciam influência política das coroas, ao mesmo tempo em que essas, detentoras do padroado, usam a Igreja e suas ordens para fins políticos. Assim, bispos e missionários não se podiam furtar de agir politicamente, principalmente na Europa do século XVI, e esse aspecto “político” vai continuar sendo exercido nos séculos seguintes, até o momento em que esses missionários, a começar pelos jesuítas foram expulsos do Brasil⁴⁴ (STEIN; STEIN, p. 35).

É por isso que, na sequência, será analisada a presença das ordens religiosas no Brasil e, conseqüentemente, a importância das missões religiosas no processo de construção de igrejas barrocas e seus conventos ou escolas. Para melhor

⁴³ Diferentemente da arte medieval, o renascimento artístico esteve inspirado na antiguidade clássica, ou seja, nas artes greco-romana, que haviam sido esquecidas durante séculos. Assim, o teocentrismo medieval dá lugar ao antropocentrismo renascentista, com a chegada da Idade Moderna.

⁴⁴ No ano de 1759, centenas de jesuítas foram expulsos do Brasil, pelo secretário de estado português: o Marques de Pombal. O que acabou desestruturando, por completo, a ordem dos jesuítas no Brasil, gerando grandes prejuízos para os aldeamentos indígenas, para a educação e para o ensino na colônia; posteriormente, essa ação de Pombal se estendeu à demais ordens religiosas.

entendimento, foram escolhidas três igrejas barrocas localizadas, respectivamente, nas cidades de João Pessoa, Olinda e Recife. Todas elas da ordem franciscana por representarem o que existiu de mais significativo no barroco nordestino do século XVII.

4.1 ANÁLISE ECONÔMICA E CULTURAL NO BRASIL COLONIAL

As rotas marítimas das coroas ibéricas que ligavam Ásia e Europa, que pretendiam o direito de dividir e ocupar o restante do mundo, em função do mandato pontifício e do Tratado de Tordesilhas, estavam enfrentando perigos diversos. Devido à vulnerabilidade dessas rotas, as práticas de pirataria cometidas por navios ingleses e franceses eram cada vez mais comuns e isso estava provocando um grande prejuízo para o comércio ultramarino, principalmente para as rotas portuguesas. A Holanda, assim como os portugueses, espanhóis, franceses e ingleses, também tinha uma frota numerosa, além disso, havia se transformado em uma “companhia comercial” (Companhia das Índias Ocidentais e Companhia das Índias Orientais), e essa condição holandesa não custaria a interferir, efetivamente, nos interesses portugueses no Brasil.

No Oriente, a Companhia das Índias Orientais e os ingleses foram responsáveis pelos atos de pirataria em rotas comerciais portuguesas. Já no Ocidente, a ação da Companhia das Índias Ocidentais foi mais direcionada para a invasão e ocupação de terras e domínio portugueses e espanhóis e do que se produzia aqui, neste caso o açúcar.

Para ajudar na ocupação e administração das terras portuguesas, e ocupar-se da conversão dos indígenas, a chegada de algumas ordens religiosas no Brasil foi necessária e, em consequências, foram necessárias as construções de edificações para a prática do culto católico. Com o tempo, uma quantidade grande de igrejas foi construída “na capitania de Pernambuco”, administrada por Duarte Coelho Pereira.

Por esse motivo faz-se necessário descrever todo o processo de colonização, desde a criação das capitanias hereditária até a formação de vilas e,

consequentemente, o crescimento urbano que ocorreu no período colonial (BAZIN 1976, p. 24).

Como já foi visto no capítulo anterior, a arte e a arquitetura barroca foram utilizadas pela Igreja Católica como artifício de persuasão tendo em vista as assertivas do Concílio de Trento. No continente europeu, centro do conflito entre a Igreja Católica e a Reforma Protestante, o barroco não foi tão eclesiástico como no Brasil. Lá, mesmo nos países ibéricos, onde a Reforma não teve tanta aceitação ou nenhuma aceitação, o barroco foi tão importante quanto na Itália.

Ainda no século XVI, por exemplo, o rei Felipe II da Espanha, construiu o Escorial⁴⁵, um misto de palácio, fortaleza e mosteiro. Aproximadamente cem anos mais tarde, em Portugal, o rei Dom João V copiou a ideia de Felipe II, construindo o Convento/Palácio Nacional de Mafra, todo em estilo barroco e dedicado à ordem franciscana. O palácio de Mafra teve as mesmas dimensões do Escorial (PEVSNER 2002 p. 252).

Apesar dessas edificações serem consideradas fortalezas do catolicismo, não eram propriamente edifícios para o culto católico popular. Devido à sua natureza palaciana e monástica, seu uso era restrito à nobreza e ao clero. O Escorial, até mesmo, mantinha características renascentistas. Sendo assim, na Península Ibérica, assim como em quase toda a Europa, o barroco não foi totalmente eclesiástico. Entretanto, nas colônias luso-espanholas das Américas houve, por parte da Igreja Católica, um maior empenho no sentido de construir igrejas barrocas com a finalidade exclusivamente eclesiástica (BAZIN 1976, p. 12).

O território que hoje conhecemos como o Brasil, no início de sua colonização, foi dividido em quinze lotes hereditários, criados por D. João III, em 1533, chamados de capitânicas hereditárias, entregues à administração de 12 donatários. Apenas 2 capitânicas prosperaram, as de Pernambuco e de São Vicente, graças ao cultivo intensivo de cana-de-açúcar. Em cada uma delas o capitão mor exercia poder absoluto, devendo obediência somente à coroa portuguesa. A cana de açúcar, trazida

⁴⁵ Uma mistura de palácio real e mosteiro, o Escorial, construído pelo então rei da Espanha Felipe II, é uma edificação que ocupa espaço de aproximadamente 34.000 m². Foi considerado o centro do mundo católico e uma fortaleza contra a Reforma Protestante. Apesar de ser uma fortaleza, as edificações que compõem a fortaleza-palácio têm características renascentistas e todos os prédios estão voltados para seu interior. As fachadas externas têm um aspecto de fortificação medieval.

da ilha da Madeira, foi introduzida, em 1526, em Itamaracá, em 1533, na capitania de São Vicente (BAZIN, 1976, p. 23).

Por essa época, Lisboa tornara-se uma capital tão rica que se equiparava a Veneza, talvez até mais rica. Na “saborosa” metáfora de Cavalcanti (1986, p. 29), era como se Portugal tivesse diante de si uma imensa mesa, contendo, de um lado, um suculento faisão dourado (a Índia) e do outro um enorme leitão (África), mas com um novo prato chamando a atenção, justamente por ser desconhecido e exótico, o Novo Mundo.

Apesar de “descobertas” em 1500, só vinte e seis anos depois as terras que o Tratado de Tordesilhas⁴⁶ concedera a Portugal começaram a ser economicamente exploradas por aquela portuguesa, rapidamente forçada à colonização para evitar a ocupação por outras coroas europeias, algumas das quais com o agravante de se terem tornado seguidoras da Reforma (BAZIN, 1976, p. 25).

O sistema de capitanias hereditárias não demorou muito para mostrar que era falho – os ataques dos índios evidenciaram o despreparo para a defesa e o sistema terminou sendo um fiasco. Somente duas capitanias, porque economicamente rentáveis, deram os bons resultados que a coroa portuguesa pretendia, no Nordeste, aquela cujo o donatário foi Duarte Coelho Pereira, com vasta experiência nas Índias e, ao Sul, a de Martim Afonso de Sousa.

Devido ao fracasso geral do sistema, o rei criou, em 1548, um Governo Geral, para cuja sede foi escolhida a cidade de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, nomeando como primeiro Governador Geral Tomé de Sousa, cuja primeira medida foi coordenar as capitanias que continuaram independentes e as que foram, pela força da espada, devolvidas à corte (BAZIN, 1976, p. 25).

Em fevereiro de 1551, chegou à Salvador seu primeiro bispo, Pero Fernandes Sardinha, para quem Tomé de Sousa construiu uma igreja catedral, ainda que provisória; em seguida, chegaram ao Brasil os primeiros jesuítas (1553) que, sob

⁴⁶Tordesilhas é o nome dado ao meridiano definido pelo Tratado de Tordesilhas, de 1494, como linha limítrofe na divisão do novo mundo entre Portugal e Espanha. O Tratado estabelecia a divisão das áreas de influência dos países ibéricos, cabendo a Portugal as terras “descobertas e por descobrir” situadas antes da linha imaginária que demarcava 370 léguas (1770 km) a Oeste das ilhas de Cabo Verde, e à Espanha, as terras que ficassem além dessa linha.

as ordens do Padre Manoel da Nóbrega, iniciaram trabalho similar ao que os franciscanos estavam fazendo no México, evangelizando os nativos. Em 1558 os frades menores franciscanos e em 1581, os monges carmelitas e beneditinos. Seguindo o exemplo dos jesuítas, as três ordens, a mendicante e as duas conventuais, instalaram-se em Olinda. Não demorou muito para que cada ordem começasse a construir as próprias igrejas e conventos (BAZIN, 1976, p. 26). A única das grandes ordens, que a coroa portuguesa não enviou ao Brasil, mesmo quando esteve sob posse de um rei espanhol, foi a dos dominicanos, poderosíssimos nas demais colônias castelhanas das três Américas.

4.2 A MISSÃO EVANGELIZADORA FRANCISCANA NO BRASIL COLÔNIA

A colonização do Brasil ocorreu de forma muito complexa, explicável, acima de tudo, porque não existia essa noção de Brasil como um todo, como uma terra unificada. O sistema de capitanias criou, logo no início da colonização, vários pequenos estados independentes, como se fossem feudos. Mesmo com a implantação do governo geral, o nome Brasil, como denominador para o sentido de unidade, não existiu até o momento da independência.

Naquela época, a extensão territorial da ocupação portuguesa na América do Sul ficava no litoral e seu ponto de penetração mais a Oeste não chegava ao meridiano 45° W, decidido no já citado Tratado de Tordesilhas, como se pode ver claramente através dos atlas históricos. O que ocorria, na prática, em relação ao interior, era uma ocupação que partindo do litoral, ocupava as margens do Rio São Francisco. “De forma geral, os capitães donatários e seus sucessores apenas podiam fundar livremente centros urbanos na faixa costeira e sobre as margens de rios navegáveis” (MIRANDA, 2000, p. 32).

Na capitania de Pernambuco, Duarte Coelho, devido a experiências adquiridas na Ásia e a sua natureza exploradora, nem sempre acatava as limitações territoriais impostas pelo governador geral. Contudo, o rei Dom João III tinha nele grande confiança e o apoiava. Esse detalhe é importante para entendermos a quão independente e próspera foi a capitania de Pernambuco, e o porquê do seu grande desenvolvimento (CAVALCANTI, 1986, p. 36).

Foi nesse momento que o padre jesuíta Manoel da Nóbrega se aliou a Tomé de Souza com a intenção de diminuir a simpatia do rei para com o capitão-mor de Pernambuco. Tomando esse episódio como exemplo, podemos observar que a presença dos missionários no Novo Mundo não era apenas de evangelização; neste caso, os jesuítas também tinham interesses políticos (CAVALCANTI, 1986, p. 41).

O solo fértil da capitania de Pernambuco, propício para o plantio da cana de açúcar e, conseqüentemente, à riqueza proporcionada pela grande produção deste produto, atraiu para a capitania não só pessoas relacionadas aos engenhos, mas, também, pequenos comerciantes ou atividades manufatureiras vinculadas às atividades puramente agrícolas do cultivo da cana.

Se o açúcar fez da colônia, até meados de setecentos, o principal fornecedor do produto ao mercado europeu, foi ele também que despertou a cobiça estrangeira, seja com a invasão holandesa, seja sob a forma de negociações diplomáticas, como foi o caso da aliança anglo-portuguesa que, entre 1654 e 1661, criou uma posição privilegiada para a Inglaterra e para suas relações políticas e comerciais com Portugal. O açúcar propiciou o surgimento de uma paisagem originalíssima, marcada pelos canaviais e pelo decantado “triângulo rural”, a casa grande e a senzala juntos, o engenho e a capela (MELLO, 2000, p. 23), cujo eventual romantismo mascarava a brutal exploração do trabalho escravo.

Nos grandes engenhos, a moagem se dava de forma ininterrupta, utilizando “equipes” que se revezavam, só parando na época natalina e na entrada do ano novo. O açúcar também exigiu um certo grau de planejamento dessas atividades, inclusive no tocante ao manuseio dos equipamentos em várias fases do processo (moagem, cozimento e apuração) (MELLO, 2000, p. 23).

A produção dessa riqueza de origem vegetal, iniciada no arquipélago da Madeira, serviu como plano-piloto para a colônia. Mas, o que no arquipélago constituía um sistema misto, onde a produção do açúcar não era exclusividade, no Brasil a monocultura dominou. Com isso, a enorme produção fez com que Portugal se transformasse no maior produtor de açúcar da época e o comércio entre África (fonte da mão de obra escrava), o Brasil (fonte do produto) e a Europa (onde era refinado, distribuído e consumido) gerasse uma grande riqueza (MELLO, 2000, p. 24).

Segundo Mello (2004, p. 24), Duarte Coelho deve ser considerado o verdadeiro fundador do sistema agroindustrial açucareiro da colônia, uma vez que em outras capitanias tais empreendimentos não obtiveram tanto êxito. Por conta disso, a corte portuguesa denominou a capitania de Pernambuco de Nova Madeira, enquanto Duarte Coelho preferiu denominá-la de Nova Lusitânia. Mas essa exclusividade na capitania de Pernambuco durou até pouco depois da morte do seu capitão-mor. Com o tempo, essas atividades se estenderam desde o atual Rio Grande do Norte até o Recôncavo Baiano. No período holandês, se estendeu até o Rio de Janeiro (MELLO, 2000, p. 24).

A ingente contribuição da mão de obra “escrava africana” foi indispensável nesse processo de produção. Diante do complexo sistema de produção colocado em questão, tanto Hoornaert como Bazin defendem a interpretação de que a função da Igreja Católica nesse processo foi muito mais abrangente do que simplesmente catequisar, foram os missionários jesuítas os primeiros a interferir na questão “escravista” na colônia.

Estudando essa intervenção da Igreja por uma ótica mais histórica do que antropológica, podemos observar que a questão ultrapassa os já imensos problemas causados pela presença da mão de obra escrava. Para a Igreja, segundo Hoornaert, a questão era a de que a ação evangelizadora não podia ser dirigida somente aos índios. Para os jesuítas existiam questões paralelas a serem administradas entre portugueses, africanos e nativos. Talvez houvesse a necessidade de “redefinição” de todo sistema católico (padre, sacramento, liturgia), levando-se em conta que a experiência dos missionários no tratamento desses assuntos não era exclusivamente destinada à colônia portuguesa na América do Sul, pois existiam missionários de diversas nações que atuavam em diversas partes do mundo, além de nas Américas. Antes mesmo da atuação desses missionários em terras brasileiras, já era conhecida a ação deles na Ásia e na África (HOORNAERT, 1983, p. 41).

Hoornaert divide os movimentos missionários brasileiros em quatro partes:

- O primeiro se deu logo no início da colonização brasileira com a ocupação da área litorânea e zona da mata, não só com a exploração do “pau brasil” (no litoral), quanto ao plantio da cana (zona da mata), na extensão que

corresponde ao espaço que começa no Rio Grande do Norte e vai até São Vicente.

- O segundo movimento ocorreu através da ocupação do amplo interior da colônia em uma área que vai do litoral, pelas margens do rio São Francisco, até o interior, e deste tirar proveito pela abundância das águas que permitiam a navegação, serviram à irrigação para o plantio tanto da cana de açúcar quanto para o plantio de outros vegetais destinado ao consumo dos colonos.
- O terceiro momento é maranhense e não brasileiro. Segundo Hoornaert, no início da colonização, os portugueses se concentraram nas atuais regiões nordeste e sudeste do Brasil. Sem as devidas proteções a região norte da colônia ficou bastante vulnerável facilitando a ocupação francesa (1594 a 1615). Com a expulsão dos franceses, os portugueses, partindo da capitania de Pernambuco, aos poucos foram ocupando as grandes planícies do Norte. Os missionários penetraram em locais nunca antes vistos por qualquer explorador europeu, talvez tenha sido a maior ação missionária em solo brasileiro.
- O quarto movimento aconteceu logo após a expulsão dos missionários do Brasil pelo Marques de Pombal. Mesmo com a ausência do aparato clerical das ordens religiosas, o povo, junto com padres seculares já estabelecidos no Brasil, construiu maravilhosas igrejas barrocas com o dinheiro das pedras preciosas. É o que ficou conhecido como momento mineiro (HOORNAERT, 1983, p. 44).

Diante dessa divisão em ciclos, tomei como ponto de partida para esta parte da pesquisa apenas o primeiro ciclo, por entender que foi nele que ocorreram as primeiras ações missionárias e, conseqüentemente, os primeiros conflitos entre colonizadores e nativos. Segundo Cavalcanti (1986, p. 26), as missões religiosas que chegaram no Brasil, no início da colonização, exerceram grande influência no que diz respeito às questões religiosas e culturais, com a implantação de uma nova cultura importada dos europeus, incluindo, evidentemente, a fé católica. Antes da ocupação da Brasil enquanto colônia, tanto o comércio ultramarino quanto o clero estiveram na Ásia, mas tanto pela ótica mercantilista dos colonizadores quanto pela incumbência

evangelizadora do clero, o Oriente era bem diferente do que ocorria nas colônias do continente americano. Na Ásia, a situação dos habitantes, nos aspectos culturais, econômicos e religiosos não permitiam que os europeus exercessem tanta influência como aconteceu nas Américas. Na Ásia não foi possível, para os europeus, imporem o mesmo processo de aculturação. Aqui, não. No Brasil, os habitantes tinham costumes totalmente diferentes dos asiáticos. Além disso, enquanto na Ásia já existia uma estrutura manufatureira e um comércio bastante aperfeiçoados, até mais que os próprios europeus, aqui, na América, os nativos viviam da maneira que era adequada para sua própria existência, totalmente diferente da visão mercantilista dos europeus.

Neste caso, os colonizadores planejaram uma ocupação mais de exploração do que de desenvolvimento e crescimento local ou que esses investimentos viessem a contemplar os costumes e cultos dos nativos. Os nativos tinham um costume alimentar a base de vegetais, mas sem uma agricultura extensiva voltada para a produção, a atividade de caça e coleta, e de pequenas plantações sazonais, era o suficiente apenas para suprir as suas necessidades, já que não existia entre eles o conhecimento da produção de alimentos com fins lucrativos, isso não era uma prática desenvolvida pelos nativos.

Com a chegada dos ocupantes europeus foi-se dando sempre mais ênfase à produção da cana de açúcar e à exploração do pau-brasil. Uma estrutura comercial de outros produtos, da forma como aconteceu na Europa e na Ásia, levou muito tempo para ser implantada (CAVALCANTI, 1986, p. 27).

Dos movimentos missionários que ocorreram no litoral brasileiro, o primeiro foi o jesuítico. Em 1549 chegou no porto de Salvador da Bahia o Padre Manuel da Nóbrega. Já em 1553, Nobrega deu início à sua experiência de aldeamento, como método missionário. Ele e o Padre José de Anchieta eram muito jovens quando chegaram ao Brasil e se envolveram com muito entusiasmo em seus empreendimentos com os nativos.

O rei de Portugal, D. João III, quando decidiu colonizar o Brasil, precisou fazê-lo de forma racional, sendo assim, ele escolheu a ordem que mais se enquadrava no seu projeto e que tinha sido recentemente fundada. Os soldados de Cristo, como eram chamados os jesuítas, tinham uma formação que era uma mistura de disciplina

militar e, ao mesmo tempo, eram dotados de grande poder cognitivo (HOORNAERT, 1983, p. 47).

A Companhia, como se sabe, é composta de membros, que têm, a um tempo, caráter regular e secular; são membros de uma ordem religiosa com estatutos e autoridades próprias e do mesmo passo são sacerdotes ordenados que exercem todas as funções dos demais sacerdotes. Ao contrário das outras ordens religiosas, vivem no século, no mundo; e a Companhia tem caráter sumamente empreendedor e combativo. Sua mesma designação de Companhia já indica o caráter de milícia, assim como a organização, disciplina e espírito de obediência, tudo para a maior glória de Deus (*Omnia ad Majorem Dei Gloriam* ou, abreviadamente, A.M.D.G.). Dependem os membros de um Geral e, em cada nação, de um provincial, embora submetidos à autoridade do Papa (NETO; MACIEL *apud* LUZURIAGA, 1975, p. 118-119).

No Brasil colonial, a missão de cristianizar os nativos foi quase sempre empreendida como um movimento de expansão religiosa e, no imaginário da guerra, de cristãos contra pagãos, contra a selvageria do índio nu, gentio nu, estava um crucifixo e a batina de um padre. Não eram levados em consideração o fato de que, antes da chegada do português a população indígena era dividida em nações que tinham costumes e línguas diferentes (HOORNAERT, 1983, p. 23).

É importante entender os mecanismos jurídicos, civis e eclesiásticos, que regiam sejam as ações da coroa portuguesa, sejam as das ordens religiosas que essa enviou para o trabalho em sua colônia americana. À coroa, já em 1456, o então pontífice reinante, Calixto III, concedeu, por uma bula chamada *Inter cetera*⁴⁷ o direito/dever de providenciar a evangelização das terras conquistadas e nelas exercer autoridade, não só civil como eclesiástica, responsabilizando-se pelas despesas e podendo recolher todas as rendas tradicionalmente ligadas à prática religiosa.

Assim, além da autoridade suprema do Papa, e a dos respectivos superiores gerais e provinciais, cada ordem religiosa tinha que se submeter a outra instância, a do “padroado régio português”. Qualquer missionário, mesmo vindo de

⁴⁷ As bulas eram documentos solenes do pontífice romano, que tiravam esse nome dos selos pontifícios, em forma de bola, que as autenticavam. São conhecidas pelas suas primeiras palavras, em latim eclesiástico. No caso, *inter cetera* significa “entre outras coisas” e isso explica o porquê tantas bulas históricas são assim chamadas.

outro país, tinha que passar por Portugal e jurar lealdade ao rei para obter uma autorização explícita, para entrar no Brasil.

Entretanto, para que os missionários tivessem seus sustentos garantidos, como hoje os funcionários públicos que estão na “folha de pagamento” dos governos, os administradores coloniais portugueses enviavam para a coroa parte das riquezas extraídas da colônia em forma de dízimo, que voltavam ao Brasil em forma de “redizimas” ou um novo dízimo. Esse retorno funcionava como um favor, era um pagamento parcelado, de maneira a garantir inúmeros privilégios concedidos pelo próprio rei, como valores ou títulos para sustentação do culto (HOORNAERT, 1983, p. 162).

O direito do padroado dos reis de Portugal só pode ser entendido dentro todo contexto da história medieval. Na realidade não se trata de uma usurpação dos monarcas portugueses de atribuições religiosas da Igreja, mas de uma forma típica de compromisso entre a Igreja de Roma e o governo de Portugal (HOORNAERT, 1983, p. 163).

Os conventos, mosteiros e colégios, que, a princípio, foram pensados como sistemas de suporte para as missões, acabaram servindo aos portugueses de posições privilegiadas, garantindo-lhes assistência religiosa e espaço nas Ordens terceiras, principalmente as de São Francisco e do Carmo.

É de se entender porque, de modo geral, os missionários acompanhavam a colonização portuguesa, nos seus períodos de grandes atividades, a ponto de misturarem seus sermões aos estrondos das armas de fogo em meio às matanças dos nativos. Mas, existiam as esporádicas, mas honrosas exceções de missionários na contramão desse sistema de colonização, com um desempenho marcado por ações de humanismo e solidariedade para com os dominados (HOORNAERT, 1983, p. 164).

Cabia ao próprio rei de Portugal, já que era Gão-mestre da Ordem de Cristo, zelar pelo bem espiritual das colônias portuguesas. Também cabia ao rei a nomeação dos seus escolhidos para ocupar os bispados e as paróquias, entre outras vantagens dentro da Igreja⁴⁸. Além disso, era também obrigação do monarca zelar

⁴⁸ A obra “Os bispos de Portugal e do império (1495-1777)”, do historiador José Pedro Paiva (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006) trabalha, com brilho e profundidade esse mecanismo essencial na dominação portuguesa de todo seu império colonial.

pela edificação e conservação dos prédios destinados ao uso religioso, cujo objetivo era propiciar a expansão da fé cristã. Na prática, o rei de Portugal assumia, assim, uma posição de administrador do Papa para o Brasil. “Ao Papa cabia apenas a confirmação das atividades religiosas do monarca português” (HOORNAERT, 1983, p. 164).

Nesse processo, os jesuítas, enquanto Ordem, evidenciaram-se a partir de 1549. Capelães franciscanos estiveram presentes, desde a frota de Cabral, e vinham ao Brasil de maneira esporádica, até se estabelecerem em 1580, por ocasião da conquista da Paraíba. Nessa mesma ocasião chegaram os missionários carmelitas e beneditinos. Os franciscanos e os carmelitas foram os que mais atuavam como capelães de bandeiras, entradas e descimentos, ligados aos capitães que adentravam nos sertões em busca do ouro, já os mercedários de descaram na região amazônica onde, por determinação da coroa, eram incumbidos de zelar pela segurança das fronteiras (HOORNAERT, 1983, p. 48).

Ainda com referência a esse primeiro ciclo missionário, que aconteceu no litoral, os jesuítas empreenderam um movimento catequizador mais eficaz a partir dos seus colégios. Foi por intermédio do Padre Manoel da Nóbrega que o rei Dom João III garantiu o êxito para o seu projeto de colonização, implantando o cultivo da cana de açúcar, eliminando os nativos e usando, com rigor, o trabalho escravo dos africanos.

O terceiro governador geral, Mem de Sá, em aliança com o Padre Manoel da Nóbrega, fez com que o empreendimento tivesse seguimento. Desde sua nomeação, em 1556, Mem de Sá dedicou-se a eliminar os nativos para melhor aproveitar o território que ocupavam, na região que se inicia no litoral pernambucano e chega até o recôncavo baiano, para liberá-la ao plantio da cana-de-açúcar (HOORNAERT, 1983, p. 49).

Mas a política portuguesa não buscou só a eliminação dos nativos. Coube, a um jovem missionário jesuíta, José de Anchieta, a codificação do “Nheengatu”, a língua chamada brasílica, que deveria servir, como de fato serviu, como língua geral, a língua de todos, nativos e colonos, e que, depois de dominar por dois séculos as comunicações entre índios, negros e brancos, foi proibida em 1734, mas mantém-se

até hoje em algumas regiões da Amazônia. É uma mescla da gramática latina com a fonética tupi. Seu uso tornou menos difícil para diversas gerações de missionários, os seus contatos com os nativos (HOORNAERT, 1983, p. 49).

“Esse sistema jesuítico talvez tenha sido o instrumento mais eficiente de europeização técnica, cultural, moral e intelectual que se exerceu sobre os nativos” (BAZIN *apud* FREYRE, 1952, p. 59⁴⁹). Na formação cultural e civilizadora, proporcionada aos nativos brasileiros pelos colonizadores portugueses, os padres jesuítas, desempenharam, no Brasil, um papel fundamental. Construindo aldeias, eles foram os pioneiros no sentido de desenvolver os princípios de uma civilização agrária racional; além disso, concorrendo com outras ordens religiosas, alcançaram maior amplitude, graças à eficácia dos seus métodos organizados e centralizados que correspondiam à disciplina militar da Companhia, tomaram para si o encargo de não só difundir a religião, mas de fazer o mesmo com o ensino, em todos os níveis.

O passo fundamental da missão, a ser dado em território recém-conquistado, depois de estabelecida a organização da agricultura, garantidora dos recursos necessários para a formação de novas aldeias indígenas, foi a construção dos seus colégios, de onde os jesuítas difundiam a concepção cultural do humanismo cristão do qual o ensino do latim era a base fundamental (BAZIN, 1976, p. 78).

4.3 A CONSTRUÇÃO DAS IGREJAS JESUÍTAS

Considerando essa análise econômica e missionária e, ao mesmo tempo, conduzindo essa pesquisa para uma reflexão mais aprofundada no que diz respeito ao que é sagrado e profano, não podemos ignorar um aspecto muito importante e peculiar que envolve, de certa forma, uma espécie de conflito cultural muito forte. Contrariando os conceitos colonialistas, de que os nativos eram desprovidos de cultura e não tinham religiões definidas, quando os religiosos europeus chegaram ao Brasil, a partir do século XVI, os nativos já tinham suas culturas e crenças. Se analisarmos esses aspectos pela visão de Eliade ou de Durkheim, os nativos, em suas crenças religiosas, também tinham conhecimento do que é sagrado, de

⁴⁹ Bazin citou Freyre da tradução francesa. Nas referências, usamos a edição brasileira mais recente.

transcendências, e eram animistas⁵⁰. Mais adiante, dentro do mesmo conceito colonialista e pelo próprio modelo econômico da época, chegou ao Brasil, uma grande quantidade de africanos (para o trabalho escravo) que, também, tinham suas crenças e, conseqüentemente, tinham o conhecimento do que era sagrado (BASTIDE, 2006).

Toda sociedade, por mais primitiva e isolada que seja, necessitará de um conjunto de crenças e valores que integre os indivíduos, que desempenhe, assim, o papel de uma religião, que seja funcionalmente uma religião. Concluindo, para esse autor, haverá sempre a ideia de um sagrado integrador para que haja vida social (EMMERICK *apud* MARIZ, 2001, p. 115)

Esse sincretismo cultural e religioso que ocorreu no Brasil, segundo Bazin (1976, p. 26), deu ao barroco brasileiro um aspecto muito mais místico e dramático do que ele se propunha a ser. Na Europa, as igrejas renascentistas, maneiristas, barrocas e rococós se misturam em uma só época, mesmo que um estilo derive do outro⁵¹. É comum ver, na Europa, (com mais frequência na parte ocidental) o estilo barroco sendo utilizado na construção de grandes palácios e até mesmo em igrejas não católicas. Na Europa, muitos elementos e técnicas desenvolvidas no renascimento continuam no barroco. Por exemplo, o emprego da perspectiva, o uso do mármore e do granito. Muitos dos mestres barrocos foram renascentistas e muito deles contribuíram com surgimento do barroco. Por esse motivo o barroco europeu, apesar de muito mais glamorosos do que o que foi utilizado nas colônias americanas, não transmitiam a mesmo misticismo, mesma emoção e a mesma adoração como ocorreu no Brasil.

Outro fator que deve ser levado em conta é que no Brasil colonial existiam poucas edificações e poucos recursos para ostentar, por parte dos habitantes, tal qual ocorria com os europeus (BASTIDE, 1945, p 21).

A igreja barroca no nordeste brasileiro é justamente o lugar de encontro das famílias, o centro da vida social, é uma igreja de sacristias. A igreja medieval na Europa também era um centro de

⁵⁰ O animismo abrange a crença de que não há separação entre o mundo espiritual e físico (ou material) e de que existem almas ou espíritos, não só em seres humanos, mas também em alguns outros animais, plantas, rochas, características geográficas (como montanhas ou rios) ou de outras entidades do meio ambiente natural.

⁵¹ Segundo Koch (1996, p. 49) o Barroco se divide em três estilos: Maneirismo, Barroco propriamente dito e Rococó. Todos ocorreram após o Renascimento. Na Europa, levando-se em conta que o Renascimento aconteceu primeiro na Itália e depois no resto dela, essa divisão do Barroco faz sentido na Itália, mas no restante, tanto o Renascimento quanto o Barroco, em certo momento, se misturam. Neste caso, fora da Itália, Portugal foi um dos países que mais utilizou o Maneirismo.

comunhão, comunhão urbana ou comunhão rural, ao mesmo tempo santuário, mercado, centro de diversões e fortaleza, unindo sob suas abóbadas sonoras o místico, o econômico e o político. A igreja barroca da Europa tinha rompido com a Idade Média e se tornado uma igreja feita para se exibir; tratava-se menos de comungar que tonar manifesta a hierarquia das classes; ia-se lá para exibir roupas, sinais de distinção e privilégios, mais do que para ver. Essa mesma igreja, no Brasil, retoma, no entanto, a tradição interrompida, mistura uma sociedade nova, em formação, e une os corações; pois os jesuítas não fizeram os índios dançar nos átrios das igrejas, inaugurando assim um teatro cristão? Mais ainda que uma comunhão racial, porém, ela procura ser o traço de união entre os senhores de engenho; é um salão tanto quanto uma capela (BASTIDE, 1945, p 20).

Nos fins do século XVI, uma vez estabelecidos, no Brasil, os tipos adequados a cada província e observados os princípios impostos por Roma, a expansão das formas jesuíticas de construir igrejas se fez em um notável ritmo contínuo, fato que conferiu às construções jesuítas um caráter incontestável de unidade. Diferente das outras ordens religiosas, os jesuítas, no Brasil, mantiveram o mesmo estilo, o Maneirista⁵², por quase dois séculos, entretanto, devido à grande atuação destes missionários em toda parte do mundo onde a Igreja Católica alcançou, os jesuítas, em um sentido mais amplo, usaram as diversas variações do Barroco. No Brasil, essa variação de estilo (do Maneirismo para o Barroco) ocorreram mais na região Sul, como em São Miguel das Missões, por exemplo (BAZIN, 1976, p. 80).

Tendo em vista esse caráter “universal” das ordens religiosas e, neste caso, dos jesuítas, existia uma forte tendência a que esses estilos variados, que na Europa obedeciam a padrões rígidos, fossem adaptados aos diversos lugares onde esses missionários estivessem. Mesmo levando-se em consideração que as construções tivessem de ser aprovadas por Roma e existisse uma certa rigidez no cumprimento de regras que determinavam limites ao uso, tanto da arquitetura quanto dos ornamentos, e o poder central ter-se mostrado atento ao cumprimento dessas regras,

⁵² Koch (1996, p. 170) afirma que por Maneirismo se entende a arte figurativa e a literatura compreendido entre o Renascimento tardio e o Barroco (aproximadamente entre 1525 a 1620). Apesar desse recorte temporal não ser muito preciso, é neste período que a excelente arte do retrato (resquíio do Renascimento) privilegia indivíduos de aspecto aristocrático e decadente. Representações de religiosidade fervorosa e de grande comoção aproximam o Maneirismo do espírito da Reforma Católica: os corpos em movimento inquieto de rotação em espiral (“linha serpeante”), alternância entre claro e escuro. Entretanto, nas fachadas, o Maneirismo não usava os adornos que provocavam uma sensação de movimento. Tinham frontões triangulares no estilo clássico e, conseqüentemente, renascentista, já que a intenção da arte renascentista foi a de resgatar o estilo clássico greco-romano.

nas construções brasileiras a Santa Sé não se mostrou tão despótica⁵³ e isso encorajou muito as variações e adaptações nas construções das igrejas não só pelos jesuítas como para as demais ordens (BAZIN, 1976, p. 80).

Para entendermos essas variações devemos observar as figuras 1, 2 e 3



Figura 1: Igreja de São Roque, em Lisboa – fachada

Fonte: Museu São Roque, Lisboa, Portugal



Figura 2: Igreja de São Roque, em Lisboa – interior

Fonte: Lisboa Cool

⁵³ Segundo Le Goff (2007, p. 146), na Europa ocidental, a partir do século XII, apesar do grande desenvolvimento urbano e comercial que ocorreram neste período, abrindo a possibilidade do comércio das artes, a Igreja Católica reagiu com certo vigor controlando a produção artística. Entretanto, com o advento do Renascimento, a arte se expandiu além dos parâmetros estabelecidos. Mesmo assim, neste período (século XVI ao século XVII), a Igreja interviu rigorosamente na produção artística.



Figura 3: Igreja de São Roque, em Lisboa – detalhe do portal da sacristia

Fonte: Lisboa Cool

Observando a figura 1 podemos perceber a simplicidade da fachada, exibindo um frontão triangular⁵⁴ em estilo clássico, muito difundido pelo Renascimento; entretanto, no interior da igreja, os adornos mais expressivos adotados pela arte barroca são bastante claros. A planta foi totalmente inscrita em um retângulo sendo que a capela-mor está reduzida a um nicho profundo, para conter o Retábulo⁵⁵ cercado por dois outros de menor importância, para conter os altares laterais (conforme figura 2).

No panorama retabular português, incluindo as antigas possessões ultramarinas, é possível diferenciar o Maneirismo em duas fases. A primeira decorre entre cerca de 1550 a cerca de 1580 e a segunda entre cerca de 1580 a cerca de 1620.

À fase da atitude anticlássica e do decoro tridentino, sucede uma outra em que se ensaiam e experimentam novas propostas litúrgicas e artísticas, constatando-se uma certa diversidade de soluções

⁵⁴ O frontão triangular foi utilizado pelos gregos em seus templos, principalmente no Século de Péricles (aproximadamente 500 a.C.) e foi também utilizado pelos romanos. Durante o período renascentista, foi novamente utilizado como forma de regatar a cultura greco-romana. Voltou a ser usado a partir do século XVIII, no neoclássico, estilo influenciado pela filosofia iluminista. Segundo Sammeron o frontão triangular é a essência da arquitetura ocidental (1992, p. 9). Por esse motivo, as igrejas barrocas portuguesas e brasileiras, que ostentavam frontões triangulares, muitas vezes eram consideradas pelos historiadores de arquitetura como sendo maneiristas, justamente por ser este estilo uma transição ente o Renascimento e o Barroco propriamente dito (SAMMERSON, 1992, p. 67).

⁵⁵ Retábulo é uma construção de madeira, de mármore, ou de outro material, com lances, que fica por trás e/ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo.

compositivas, algumas denotando ambiguidade e tensão (GLORIA, 2016, p. 15).

As decorações dos portais, como é típico do Barroco, apesar do aspecto maneirista da igreja, apresentam uma riqueza nos detalhes dos adornos, nos quais se pode perceber a complexidade dos *rocailles*⁵⁶, cujos temas variavam desde o uso de volutas em formas de vegetais, como no caso da figura 3, onde o brasão é ladeado por duas volutas em forma da folha de acanto e dois *putti*⁵⁷. Abaixo do brasão, duas volutas em espiral guarnecendo uma concha. Estes adornos foram muito utilizados nas igrejas brasileiras, mesmo antes do ciclo mineiro. Esses adornos exerciam forte influências nas pessoas que tinham a oportunidade de contemplar tamanha beleza, provocando, no espectador, uma mistura de excitação e admiração (ARGAN, 2004, p. 160).

Os jesuítas construíram, em Olinda a igreja e o colégio de Nossa Senhora da Graça, que tem sua volumetria muito semelhante à igreja de São Roque em Lisboa conforme as figuras 4 e 5.



Figura 4: Colégio e igreja jesuítica de N.S. da Graça, em Olinda

Fonte: FUNDARPE

⁵⁶ Ornamento que normalmente faz parte da parte superior dos portais, ricamente decorado e muito usado nas igrejas barrocas.

⁵⁷ Folhas de acanto (*Acanthus mollis*), ver nota 65. *Putto*, *putti*, é um termo que, no campo das artes, se refere a pinturas ou esculturas de uma criança nua, em geral do sexo masculino, geralmente gordinho e representado frequentemente com asas. Derivado da figura do Cupido jovem, simboliza o amor e pureza.



Figura 5: Igreja de N.S. da Graça, em Olinda – interior

Fonte: FUNDARPE

Construída pelos jesuítas, a igreja de Nossa Senhora da Graça foi uma das primeiras a serem construídas no Brasil. Originalmente erguida como um oratório de taipa, no ano de 1551, por ordem de Duarte Coelho, fazia parte de uma propriedade doada aos Jesuítas para que iniciassem a catequização dos indígenas do local. A construção inclui um colégio e um jardim botânico. A fachada segue o modelo maneirista da “arquitetura chão⁵⁸”, bastante singelo e despojado, constituído por apenas uma porta de entrada num frontispício mínimo, sob um óculo redondo⁵⁹, e um frontão triangular sem adornos, salvo a cruz no topo e pequenos pináculos nas extremidades (BAZIN, 1976, p. 90).

No decorrer do período colonial, a arquitetura destinada às igrejas foi a arquitetura barroca com suas variações de estilo. Os jesuítas fizeram uso, na maior parte de suas construções, do estilo maneirista. Por outro lado, os franciscanos usaram mais o estilo barroco (propriamente dito) e o rococó, como foram os casos de João Pessoa, Recife e Salvador. Entretanto, outras ordens religiosas, tais como beneditinos e carmelitas, também construíram igrejas barrocas com a mesma intensidade que os jesuítas e franciscanos. Contudo, tanto beneditinos quanto

⁵⁸ Arquitetura chão, é denominação portuguesa da arquitetura maneirista.

⁵⁹ Óculo: abertura, em uma fachada, que pode ser redonda ou em outro formato.

carmelitas não tiveram características marcantes seja de predominância maneirista ou barroca. Em ambos os casos existem variações entre um estilo e outro. Por exemplo, a igreja de Santa Tereza D'Ávila, em Olinda, que tem, em sua fachada, um frontão triangular que leva ao observador a classificá-la como maneirista, mas faz uso do adro⁶⁰ e do galilé⁶¹, que foram características dos franciscanos (BAZIN, 1976, p. 110).

Com exceção dos jesuítas, que ao lado de suas igrejas comumente construía escolas ou colégios, as ordens beneditinas, carmelitas e franciscanas, edificaram conventos ou mosteiros ao lado de suas igrejas e essa maneira de construir os edifícios religiosos se manteve, desde a chegada desses missionários em solo nordestino até o início da invasão holandesa, no Nordeste (1630-1654). Durante o período de ocupação os holandeses destruíram todas as igrejas de Olinda, embora a igreja de N.S. do Guadalupe, por razões até hoje inexplicáveis, tenha sido poupada.

Recife, naquele período, era uma pequena vila de pescadores que ficava na extremidade sul do Istmo de Olinda, transformado hoje na Ilha do Bairro do Recife, pela abertura natural de um canal, pela força do mar, em 1912. Além da pequena vila, funcionava o porto da província. Por ser apenas uma vila portuária, Recife não tinha o mesmo desenvolvimento urbano como era o caso de Olinda. Entretanto, quando os holandeses ocuparam Pernambuco, destruindo Olinda, estabeleceram-se no Recife, provavelmente porque, para eles, era mais natural viver ao nível do mar do que em colinas. Por esse motivo, a maioria das igrejas construídas no Recife aconteceu após a expulsão dos holandeses (BAZIN, 1976, p. 110).

Os missionários carmelitas chegaram em Olinda em 1580, um ano antes que a colônia passasse definitivamente ao domínio do rei da Espanha, Felipe II, que foi reconhecido como herdeiro da coroa portuguesa, pelas Cortes de Tomar, abril em 1581. Ele, e seus sucessores a mantiveram até 1640. Devido a um equívoco de navegação, os carmelitas, que se destinavam à Paraíba, a pedido do Capitão-mor Frutuoso Barbosa, se instalaram em Olinda. Assim, em 1588, foi fundado o primeiro

⁶⁰ Adro é o nome pelo qual é chamada a área externa, em geral cercada, das igrejas. Por extensão, o nome também pode designar, em arquitetura, os terrenos margeantes de uma construção. Pode, ainda, ser usada como sinônimo de peribolo e átrio.

⁶¹ Galilé é uma construção arquitetônica, normalmente na entrada de um templo. Situa-se no exterior do edifício e é constituída por telhado ou cobertura, que protege a entrada da Igreja. Por vezes é decorada com arcos, estátuas, trabalho em ferro etc.

convento carmelita no Brasil, cujas as obras de demoraram vinte e sete anos. Somente mais tarde, por intermédio do capitão Jerônimo de Albuquerque, eles foram para a Paraíba (CAVALCANTI, 1986, p. 263).

A igreja em Olinda, quanto a sua implantação e tamanho, foi construída tal como ainda se vê hoje. Foi concluída em 1615. Entretanto, quanto a seus adornos, muitos deles não são os mesmos, de sua forma original. Ainda que se leve em consideração que todas as igrejas de Olinda sofreram intervenções após a ocupação holandesa, a igreja do Carmo foi a que mais alterações sofreu.

Quanto ao convento, que lhe era contíguo, hoje só resta um portal restaurado. Na atual fachada leste da igreja, que antes era adjacente ao prédio conventual e fazia parte do átrio do convento, depois que ele foi demolido, foram abertas várias portas arqueadas, cujo formato não é barroco, como se poderia esperar que fosse. Antes da abertura dessas portas, existiam alguns nichos e pequenas capelas destinadas ao Senhor Bom Jesus dos Passos da Graça e a Nossa Senhora da Boa Morte. O antigo convento foi quase que totalmente destruído pelos holandeses. A partir de 1654, com a expulsão dos invasores, os frades voltaram ao edifício em ruínas e deram início à reconstrução. Em 1704, começaram as obras internas e foi erguido o cruzeiro à sua frente. A torre do lado sul foi concluída em 1726 (CAVALCANTI, 1986, p. 264).

O templo foi fechado em 1820, após a transferência do padre prior para o Recife, o que provocou o abandono do convento. Outro grande golpe veio em meados do século XIX, quando as fachadas leste e norte do convento ruíram, abrindo espaço para a ação de vândalos e saqueadores. Em 1897, frei Mariano do Monte Carmelo Gordon fez obras de restauração na capela-mor e mandou construir um coro, com suas arcadas, pilastras e abóbada, e nos anos de 1966 e 1968, foram realizados restauros, já pelo IPHAN (na época, SPHAN), que devolveram à igreja seu traçado primitivo, o que evidencia a influência maneirista, mesclada a elementos barrocos (CAVALCANTI, 1986, p. 265).

Outro conjunto, muito significativo, dos missionários carmelitas, a igreja (hoje basílica) e convento de Nossa Senhora do Carmo, foi construído no Recife, a partir de em 1665. Antes da construção do convento, os frades ocuparam o antigo

palácio holandês da Boa Vista. As obras da igreja e do convento avançaram lentamente em virtude das dissidências internas da ordem. Em 1757, segundo data inscrita no frontão, foi concluída a fachada, que exibia um desenho audacioso, com cornijas em curvas reversas contrastando com as torres laterais, sugerindo que o projeto original era mais simples, mais sóbrio. O frontão, muito ornamentado, exibe o brasão carmelita, instalado no centro e tem um belo emoldramento em *rocailles* (BAZIN, 1976, p. 133). A construção foi finalizada em 1767. Bem ornamentada em seu interior, essa igreja é uma das mais barrocas construídas entre Recife e Olinda.

A igreja mais significativa, dos beneditinos, em solo nordestino, foi construída em Olinda. Segundo Cavalcanti (1986, p. 268), os primeiros beneditinos a chegarem em Pernambuco, em 1596, em plena União Ibérica, se alojaram em uma casa anexa à igreja de São João Batista; no mesmo ano, os monges se transferiam para um terreno onde fica o chamado Varadouro. No ano de 1597 eles venderam tal terreno e compraram outro, conhecido como Sítio das Olaria, local definitivo do mosteiro.

O edifício do mosteiro tem forma quadrangular, com um átrio na parte central do edifício, conforme a figura 6. A igreja (ou capela, como era chamada na época), era simples, mas já expressando o espírito barroco conforme as orientações da Metrópole, escrupulosa em colocar em prática as decisões do Concílio de Trento, foi construída lado oeste desse quadrilátero (CAVALCANTI, 1986, p. 267).



Figura 6: Mosteiro de São Bento – vista aérea

Fonte: Prefeitura da Cidade de Olinda – Secretaria de Patrimônio Cultural (<https://www.olinda.pe.gov.br/olinda>)

Logo após a invasão holandesa, o mosteiro foi parcialmente destruído e até serviu de alojamento para tropas holandesas. Segundo Cavalcanti (1986, p. 269), muitas pedras que faziam parte da sua construção foram usadas na construção do Palácio de Friburgo, em Recife, sede do governo de Maurício de Nassau.

No ano de 1640, terminado o período holandês, os monges começaram a reconstruir o mosteiro, mas essa empreitada durou muito tempo e sua capela passou por várias reformas, sendo concluída totalmente em 1860. No entanto, apesar das contínuas intervenções nos seus adornos, a capela manteve sua forma original, o frontão ganhou novos adornos e uma cornija⁶² sinuosa, a torre campanária recebeu novo coroamento, pois se antes tinha uma forma piramidal, após a última reforma ganhou um coroamento em forma de bulba⁶³ (CAVALCANTI, 1986, p. 269).

4.4 O BARROCO E A ESCOLA FRANCISCANA DO NORDESTE

De forma geral, o século XVI foi, tanto para o Brasil quanto para Portugal, um tempo mais voltado para o Maneirismo, pois as igrejas jesuítas, assim como as franciscanas e até mesmo de outras ordens, foram concebidas com plantas de articulações simples, sem elementos curvos, tendo as elevações certa sobriedade. A ornamentação é austera, calcada ainda nas ordens clássicas gregas (dórica, jônica e coríntia) e romanas (toscanas e compósitas). Só por volta dos anos de 1670 e 1680 que as igrejas foram tomando o formato barroco.

Várias igrejas de Olinda, após a expulsão dos holandeses, sofreram intervenções significativas e muitas delas mudaram totalmente o seu estilo primitivo. A partir do século XVII, nas torres, cujos coroamentos originais eram de formato piramidal, foram sendo reformadas, com o uso de coroamentos mais elaborados, em forma de cúpulas ou bulbos. Os frontões triangulares foram, aos poucos, sendo

⁶² Cornija, friso em alto relevo que fica sob o frontão. Neste caso, da capela do mosteiro de São Bento, a cornija tem uma forma sinuosa e elegante, típica do barroco brasileiro da segunda metade do século XVII.

⁶³ Semelhante ao formato de uma cebola.

substituídos por outros moldurados com volutas simples ou volutas duplas invertidas (BAZIN, 1976, p. 135)⁶⁴.

Uma das criações mais originais da arquitetura religiosa no Brasil foi o grupo de conventos construídos pelos franciscanos, no Nordeste do Brasil, entre Salvador e Paraíba. Apesar do volume de obras erigidas pelos jesuítas e da predominância dessa ordem na região, cujo estilo era o mesmo propagado na metrópole, os conventos e igrejas franciscanos, no Nordeste do Brasil, apresentavam soluções inéditas, cujo desenvolvimento lógico, que tem como ponto de partida o uso das volutas em espirais, muito usadas na segunda metade do século XVII, implica numa verdadeira escola de construtores pertencentes à Ordem. Infelizmente, muitos daqueles frades construtores ficaram no anonimato (BAZIN, 1976, p. 137).

Ao contrário do que ocorria na Europa, na mesma época, em que os grandes mestres – com formação acadêmica, muitos deles, na juventude, aprendizes de outros mestres renomados – tinham a seu dispor o mármore ou o granito, no Brasil, os franciscanos usaram a taipa de pilão para erigir as paredes, pedra sabão para confecção das colunas e madeira, para a elaboração dos magníficos retábulos.

Apesar de terem origem em Portugal, foi no Brasil que os trabalhos artesanais feitos nesses retábulos se destacaram: substituindo os ornamentos em mármore ou granito, usado nas igrejas europeias, principalmente na Itália, os franciscanos, na época colonial, usaram largamente da pintura e da azulejaria e, onde foi possível, da aplicação de folhas de ouro.

Coisa curiosa, a filosofia no Brasil; encontra-se mais nas pedras do que nos livros; ela é menos uma meditação sobre as ideias que uma meditação sobre as imagens. É porque a igreja do Nordeste é uma igreja de conventos. A terra nova dada por Cabral a seu país foi oferecida a Deus e foram as ordens religiosas que se encarregaram de cristianizá-las (BASTIDE, 1945, p. 22).

De fato, como cita Bastide, independente da qualidade do material aplicado pelos missionários, tanto para os nativos quanto para os colonos brasileiros, a arte aplicada às igrejas tinha propostas muito mais sinceras e ingênuas. Aqui não existiam

⁶⁴ Volutas: adornos muito comuns nas igrejas barrocas do século XVII. Eram espirais do tipo Arquimedes, em cujas extremidades surgiam outras espirais no sentido oposto, dando ao frontão um movimento muito “retórico”.

grandes conhecedores da arte ou intelectuais críticos como na Europa; dessa forma, a arte dos missionários, no Brasil, tocava na alma de quem a observasse, mais do que a racionalidade dos “civilizados” europeus.

Aqui a natureza dominava a paisagem e a decoração das igrejas se misturava com ela. Os pátios dos conventos eram verdejantes e abertos para o céu azul, o mesmo céu e as mesmas plantas exuberantes que podia ser vistos nas abóbadas das igrejas, ressignificando, em um canto então longínquo da terra, os trópicos, o sobrenatural e o transcendente da tradição cristã.

Sabe-se que o barroco é uma arte subjetiva, onde os antigos elementos arquitetônicos como a guarnição, a coluna e o retábulo perderam suas funções naturais para se transformarem em ornamentos e esses ornamentos foram levados na vertigem das almas apaixonadas que as retorceram, as multiplicaram e as enlouqueceram. A igreja torna-se o caminho místico que arranca a alma do mundo para lançá-la, anelante e ferida, aos pés do Senhor Deus, brilhante em toda sua glória (BASTIDE, 1945, p. 26).

Sem dúvida, nas igrejas barrocas nordestinas, a dimensão mística não transparece apenas nas fachadas, nos adornos e na sua forma retangular, o elemento místico transmitido pelo drama barroco se mistura com as vegetações, com a paisagem bucólica, com as danças e com os adornos dos nativos. É por esse motivo que a maioria do adorno executado no barroco brasileiro tem como um dos seus temas as frutas, as folhas e as flores tropicais, misturado com o tema da folha do acanto, da flora europeia⁶⁵ (BASTIDE, 1945, p. 27).

4.5 CONVENTO E IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE OLINDA

O primeiro convento franciscano no Brasil foi fundado em 1585, em Olinda. O conjunto envolve o convento de São Francisco, a Igreja de N. S. das Neves, incluindo a capela de São Roque e o prédio destinado à Ordem Terceira, e tem sua existência ligada à fundação dessa Ordem, na capitania. Segundo Cavalcanti (1986, p. 249), ela teria sido fundada por um frei capuchinho de nome ignorado, mas que

⁶⁵ Originário da Grécia e da Itália, o acanto é uma planta espinhosa, de flores brilhantes, cujas folhas compridas, verdes e recortadas, são muito decorativas. Foi largamente utilizado, como motivo arquitetônico, em construções de templos gregos. Entre as três ordens arquitetônicas gregas, a ordem coríntia é adornada, em seu capitel, com folhas de acanto esculpidas no mármore. Essa ordem, a coríntia, foi mais apreciada pelos romanos do que pelos próprios gregos, que a criaram. Por isso, com o tempo, a folha de acanto passou a ser associada à pureza e à honestidade.

esteve em Olinda e construiu uma capela dedicada a São Roque. Daí surgiu a teoria de que a igreja da Ordem Terceira teria sido construída antes daquela da Ordem Primeira. Cavalcanti também faz alusão ao relato de Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, que confirma a existência de um documento no qual há a firmação que um grande latifundiário, chamado Marcos André, dono de vários terrenos em Olinda e em Recife, repassou as terras onde hoje funciona o convento de Olinda. O relato do Frei Jaboatão é este: “Que um frade de nome desconhecido, esteve em Olinda e fundou uma capela devotada a São Roque e nela fundou, também, a Ordem Terceira de São Francisco de Olinda” (CAVALCANTI, 1986, p. 250).

Semidestruídos pelos holandeses durante sua ocupação, o convento e a igreja só tiveram suas reconstruções concluídas na segunda metade do século XVII. A maior parte da decoração interna das edificações só foi concluída no início do século seguinte.



Figura 7: Conjunto monumental dos franciscanos, em Olinda - planta baixa

Fonte: **Fonte:** CECI – Centro de Estudos Avançados da Conservação

Em 1711, foi construída a capela da Ordem Terceira⁶⁶ (ver figura 7), perpendicular à nave principal da igreja conventual. Esse tipo de construção regata o

⁶⁶ Ordem Franciscana Secular (O.F.S.; em latim *Ordo Franciscanus Sæcularis*) é a atual denominação da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (ou Irmãos e Irmãs da Penitência) uma organização da Igreja Católica destinada a reunir fiéis leigos e clero diocesano (a

transepto⁶⁷ da igreja medieval, como era habitualmente a maneira franciscana de construir no Nordeste brasileiro. Este transepto pertencente à Ordem Terceira tem a denominação de Capela de São Roque (BAZIN, 1976, p. 140).

A igreja foi dedicada a Nossa Senhora das Neves, uma antiga invocação mariana que remete à construção da Basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma. Consta que, no século IV da Era Cristã, um casal romano, sem herdeiros, quis deixar sua fortuna para alguma obra piedosa, e rezaram pedindo uma orientação nesse sentido. Em sonhos separados, a Virgem apareceu ao casal, aconselhando que construíssem uma igreja em sua honra, num local que vissem coberto de neve. Assim, ela seria a herdeira deles. E, de fato, mesmo sendo pleno verão, um ponto da Colina Esquilina, em Roma, amanheceu nevado. O casal comunicou o sonho ao Papa Libério, e souberam, então, que também este havia tido a mesma visão, motivo pelo qual a igreja não tardou a ser construída. Daí iniciou-se a devoção a Nossa Senhora das Neves, título que, talvez, tenha sido dado à igreja de Olinda por esta também ter tido sua construção iniciada por meio de uma doação em condições parecidas⁶⁸ (CAVALCANTI, 1986, p. 251).

Como relata Cavalcanti, o ponto de partida da construção do convento dos franciscanos em Olinda começou pela capela de São Roque:

Havia uma olaria junto à capela de São Roque, primeira sede dos terciários franciscanos olindenses e esta nós vamos encontrar na escritura de doação de dona Maria da Rosa, do seu recolhimento de Nossa Senhora das Neves, transcrita por Pereira da Costa, onde diz: “27 de setembro de 1585, (Maria da Rosa, viúva de Pedro Leitão) [...] de seu primeiro moto e livre vontade, sem constrangimento nem induzimento de pessoa alguma, dava a dita Ordem para sempre a dita casa, assim como, esta igreja com todos seus ornamentos e com todos os mais, pratas, chãos e terras que estão juntos à dita igreja, assim como o que estão fora dela, em que está a olaria até o salgado⁶⁹, para se poder manter a cerca, assim da maneira que ela tem e possui, com suas entradas e saídas, etc., etc.” (CAVALCANTI, 1986, p. 253).

Terceira Ordem, O.T.F.S.), conhecida hoje como Ordem Terceira Franciscana e seus membros tentam alcançar a perfeição Cristã (BAZIN, 1976, p. 138).

⁶⁷ Transepto é a parte transversal de uma igreja (ou uma nave secundária cruzando com a nave principal, também chamada de cruzeiro), muito difundida nas igrejas medievais (KOCH, 1996, p. 223).

⁶⁸ Cavalcanti fez essa narrativa baseado em documentos por ele compilados, tomando como referência cronistas portugueses dos séculos XVII e XVIII.

⁶⁹ Salgado é como eram chamadas as praias, naquela época.

Portanto, de acordo com a pesquisa de Cavalcanti, no terreno onde hoje está implantado o convento já existia a capela de São Roque, da Ordem Terceira e que a igreja principal, a de N. S. das Neves, foi construída posteriormente à compra do terreno.



Figura 8: Área construída e área aberta, do Convento Franciscano de Olinda

Fonte: CECI – Centro de Estudos Avançados da Conservação

Segundo Bazin (1976, p. 142) a construção dos conventos, não somente os dos franciscanos, era iniciada pela parte destinada à moradia, por ser a necessidade mais urgente, tanto para os religiosos quanto para a comunidade; em seguida, pensava-se na capela-mor da igreja. A nave só vinha depois e o frontispício era feito por último.

As galerias dos claustros nem sempre eram construídas desde o início. Ocorria sempre uma defasagem entre seu estilo (muitas vezes já no século XVII) em relação aos demais prédios que eram construídos no século precedente. Foi assim em Salvador, Sirinhaém, Olinda e Recife.

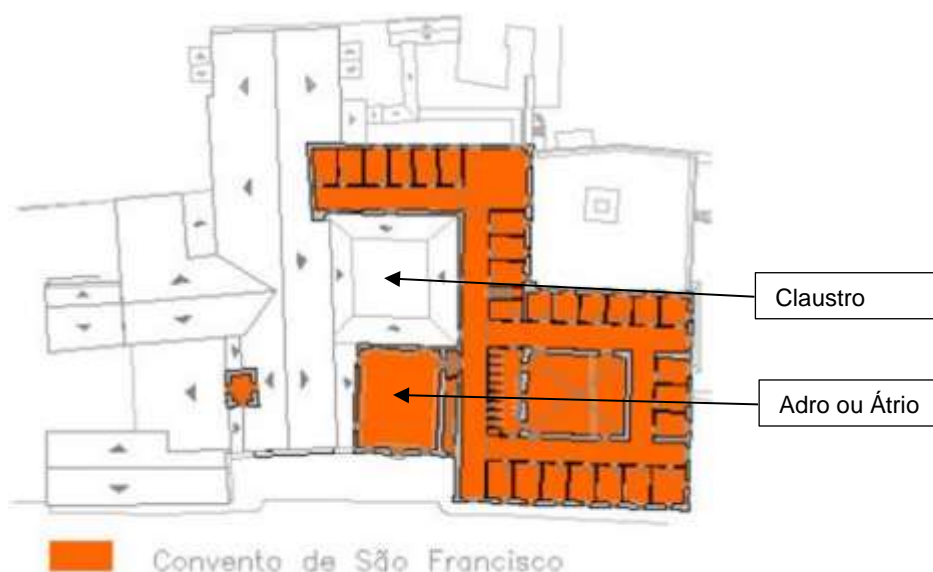


Figura 9: Adro e claustro do Convento Franciscano de Olinda

Fonte: CECI – Centro de Estudos Avançados da Conservação

Com exceção do convento de São Francisco de Salvador, todas as igrejas franciscanas do Nordeste são de nave única concluída com uma capela-mor, que é um pouco mais estreita do que a nave e profunda e cujo altar é de madeira cinzelada na cor branca, típico dos retábulos ibero-americanos. Dois corredores margeiam essa capela-mor. A do lado esquerdo, onde fica o púlpito, seja no andar térreo, seja no andar superior, leva o nome de *viacruces*.

A fachada principal da igreja obedece ao estilo franciscano, inscrita dentro de um triângulo que, segundo Bazin (1976, p 143), representa a Santíssima Trindade. De fato, é dividida em três módulos descendentes bem distintos e marcados por frisos em alto relevo bem definidos (conforme figuras 11 e 12). Na parte inferior da fachada, encontra-se a galilé, comum em todas as igrejas franciscanas, contendo três portas arqueadas que lhe dão acesso. Passando por esta, se tem acesso à nave da igreja.

Acima da galilé ficam as tradicionais três janelas que, além de iluminar o coro, ventilam toda nave da igreja, e são molduradas com *rocailles* (tanto em sua parte superior quando na parte inferior) e fitas. Cada lado desse módulo é ornamentado com volutas. A parte superior, o frontão, ergue-se totalmente em estilo barroco, assentado em um entablamento reto (ou friso superior), ladeado por dois pináculos grandes, se desenvolve para o alto repetindo a forma triangular da fachada,

ornamentado por duas volutas grandes, duas curvas côncavas unidas a duas volutas que se encontram no crucifixo que fica no eixo de simetria da fachada. Também é comum, no Barroco franciscano, a construção de uma única torre do campanário, recuada do alinhamento da galeria e encimado por um coroamento em forma de uma pequena cúpula, com quatro pináculos, um em cada canto do coroamento e um pináculo na parte superior da pequena cúpula (BAZIN, 1976, p. 255).

Do Cruzeiro, construído em pedra, até a fachada da igreja, existe um espaço de aproximadamente 50 metros, é o adro que também faz parte do estilo franciscano de construir conventos e igrejas. No caso de Olinda o adro não é plano. Foi construído, devido a topografia acidentada da cidade, em declive. Atualmente, a Rua de São Francisco, que foi construída em frente à igreja, se sobrepõe a uma parte deste adro, mas o restante dele ainda pode ser visto (ver figura 11).

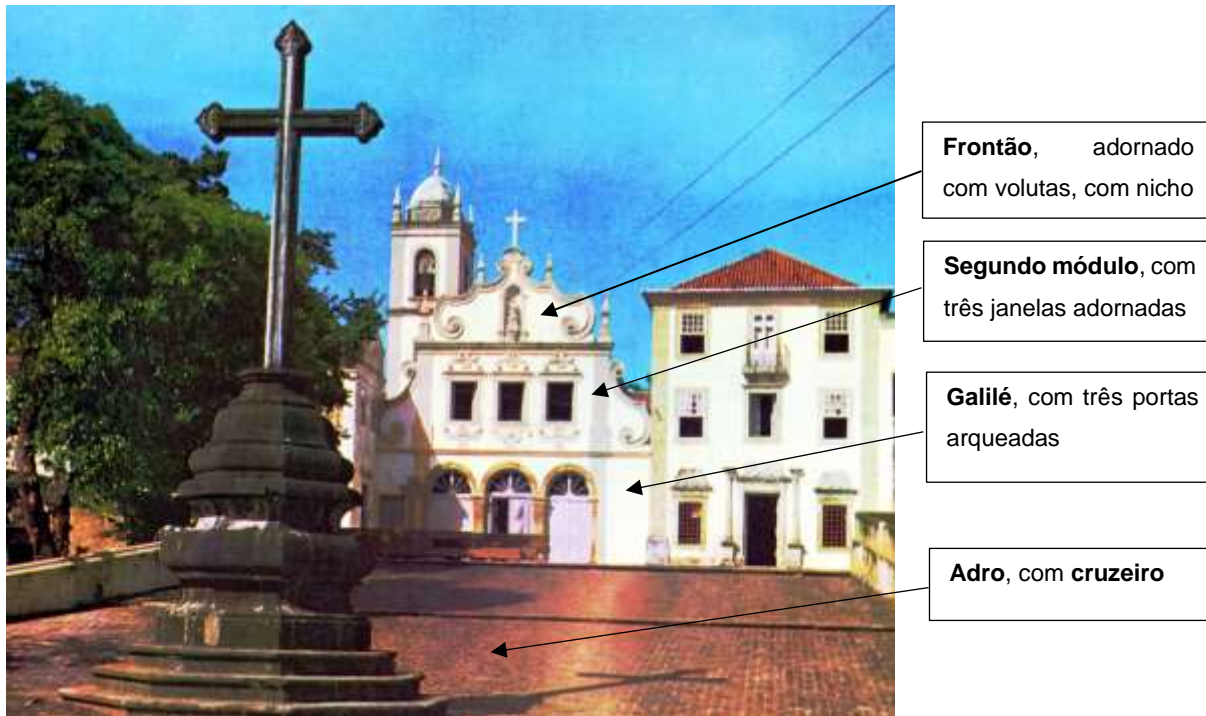


Figura 10: Fachada da igreja franciscana de N. Sra. das Neves

Fonte: Jornal do Comércio

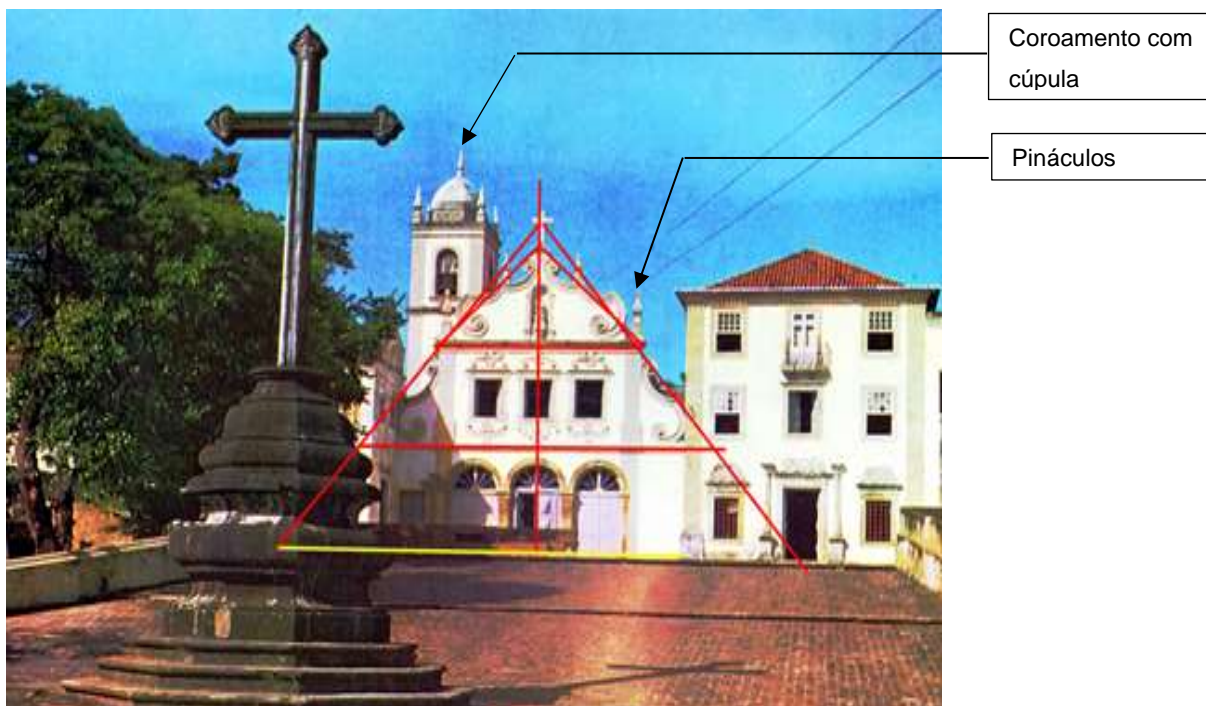


Figura 11: Composição geométrica da fachada – indicações do autor

Fonte: *Jornal do Comércio*

A nave principal tem o formato retangular piso plano até o altar-mor, paredes revestidas por uma azulejaria portuguesa, temática, que atinge a altura do primeiro módulo, grandes clarestórios (janelas) adornados em madeira entalhada, encimados por *rocailles*, franjas e, na parte inferior dos clarestórios, um guarda corpo de madeira com entalhamentos. Nesses conjuntos, chama a atenção o rico trabalho, de talha em madeira, do teto, com caixotões contendo pinturas do século XVIII, teto em forma de abóbada de berço formando um arco levemente aberto, típico das abóbadas barrocas. Sua capela-mor conventual é parte da primeira igreja primitiva, projetada antes do incêndio causado pelos holandeses em 1631 (Ver figuras 13 e 14) (BAZIN, 1976, p. 255).

A igreja barroca nordestina que veste Deus do seu esplendor de majestade, que nega o Cristo camarada. É a mesma mensagem mística. O teto se abre sobre um céu pintado, sobre uma revoada de nuvens e de anjos, de modo que a vista e o espírito, fingindo à insistência do ouro, não encontra saída senão para o êxtase, a perda em um Deus. O espírito tem de se iluminar a girar sem conseguir escapar a essas alucinações de imagens, nichos e luzes brilhantes, a essas colunas que sobem, se retorcem se multiplicam (BASTIDE, 1945, p. 27).

Este recinto, aqui representado tanto pelas palavras quanto pelas imagens, confirma a teoria de Eliade. Este é o lugar de transcendência, o lugar onde o profano se redime diante do sagrado, é lugar de encontro da terra com o céu.



Figura 12: Nave da igreja

Fonte: Histórias, fotografias e significados das igrejas mais bonitas do Brasil
 (<https://patrimonioespiritual.org/2016/02/11/convento-franciscano-de-nossa-senhora-das-neves-olinda-pe/>)

Os trabalhos de azulejaria portugueses eram sempre nas tonalidades azuis, o tema principal era adornado por várias volutas e adornos que representavam frutas tropicais, fazia parte do que Bazin e Campelo sempre se referiram, a Escola Franciscana Nordestina, ou o estilo nordestino de construí igrejas.



Figura 13: Exemplos da azulejaria portuguesa do Convento Franciscano, Olinda

Fonte: Histórias, fotografias e significados das igrejas de Olinda

O conjunto de igrejas e conventos de Olinda, João Pessoa e Salvador são, segundo Bazin, os que mais representam a qualidade do Barroco brasileiro do século XVII.

4.6 CONVENTO E IGREJA DE SÃO FRANCISCO DO RECIFE

Segundo Mueller (1984, p. 5), o mosteiro de São Francisco de Recife tem fortes ligações com a construção do convento franciscano de Olinda. O nome Recife como localidade, foi citado pela primeira vez à Câmara pelo Donatário Duarte Coelho em 12 de março de 1537. Naquele momento foram delineados os limites dos domínios territoriais de Olinda que, neste caso, incluíam o istmo de Olinda, cuja área comportava os Arrecifes dos navios, a vila do porto que vai da ribeira do mar até o Varadouro. Incluía, também, todos os mangues ao redor deste istmo, que correspondiam, na época, à Ilha de Antônio Vaz.

Consta, nos documentos pesquisados por Mueller que, no ano de 1548, quando faleceu Jerônimo D'Albuquerque, proprietário das terras “dos mangues”, atual Bairro de Santo Antônio, seus herdeiros venderam a parte que correspondia à partilha, a um latifundiário chamado Marcos André, um dos colonos mais abastado do seu tempo. Foi esse proprietário quem fez a doação de 56 braças (156 metros) de terra aos religiosos de São Francisco para fundarem aí um convento dedicado pelos frades a Santo Antônio. É interessante notar que esse mesmo Marcos André foi quem doou o terreno a Dona Maria da Rosa que, por sua vez, doou à Ordem Terceira de Olinda, o terreno onde foi construído o convento (MUELLER 1984, p. 6).

Quando o convento foi construído no Recife, até então não havia sido construído qualquer outro e, por esse motivo, para ele o nome mais adequado seria convento franciscano ou convento de São Francisco. Entretanto, devido à devoção dos frades ao seu padroeiro, Santo Antônio e, também, para seguir a tradição da Custódia Portuguesa, que tem essa mesma denominação, o convento ficou conhecido como de Santo Antônio. A princípio, houve certa confusão entre a igreja desse convento e a igreja Matriz de Santo Antônio, cuja construção foi iniciada em 1753, concluída a parte arquitetônica em 1766, e sua decoração finalizada em 1815, com a construção da Capela de Nossa Senhora da Piedade e a pintura do batismo de Cristo

por João Batista, feita pelo pintor José Elói⁷⁰. Por esse motivo, apesar de muito conhecido com o nome de “convento de São Francisco do Recife”, seu verdadeiro nome é “Convento de Santo Antônio” (MUELLER 1984, p. 6).

Segundo Mueller (1984, p. 8), em fins de outubro de 1606 foi tomada a resolução de construir um convento, no Recife e em 1608, foram efetivamente iniciadas as obras de construção do convento e a conclusão de sua arquitetura aconteceu entre 1612 e 1613, devendo seu acabamento, na maior parte, ao terceiro Superior, Frade Bernardino de São Tiago. Pouco depois, em 1627, usando um terreno contíguo, que pertencia ao Senhor Manoel Francisco e sua esposa, Dona Izabel Gomes, que foi doado aos franciscanos, iniciou-se a construção da Ordem Terceira.

O convento ficou em uma posição privilegiada, com boa ventilação e muito vistoso. Foi um dos poucos conventos de sua época a ter sua arquitetura bem conservada, apesar da ação do tempo e do uso inadequado durante a ocupação holandesa. Inclusive foram mantidas, também, as dimensões e o traçado original de sua implantação.

A fachada da igreja apresenta grandiosa imponência decorrente de sua forma triangular, que se eleva sobre uma portada de pedra com cinco grandes arcos redondos, continuando, acima, apenas sobre os três centrais, com janelões emoldurados em pedra esculpida com ornamentos e volutas, encimadas por óculos redondos, dos quais o central é maior. A cornija é separada do nível superior e tem o seu frontão também inscrito em um triângulo⁷¹, coroando o conjunto, que tem elegante desenho com grandes volutas floreadas, o brasão da Ordem, ao centro, e uma cruz de arremate, além de pináculos em forma de labaredas, na base. Recuado em relação ao corpo da igreja está o campanário, à esquerda, com um coruchéu em bulbos octogonais superpostos revestido de azulejos, que decai em suave curva até as

⁷⁰ Essas informações a respeito da construção da Matriz, assim como os detalhes referentes a decoração e finalização das obras que compunham a igreja e os adornos foram obtidas por intermédio de um imponte livro cujo conteúdo é resultado de um complemento da história das mais significativas igrejas barrocas de Recife e Olinda, escrito e publicado pelas historiadoras Prof^a Dr^a Myriam Ribeiro de Oliveira e Prof^a Dr^a Emanuela Sousa Ribeiro. O título do livro é “Barroco e Rococó nas Igrejas de Recife e Olinda” (Brasília: IPHAN, 2015).

⁷¹ Summesrson (1992, p. 65): “A forma rebuscada do frontão barroco com suas volutas, não passa de uma retórica do frontão triangular grego”.

extremidades, onde se encontra com contrafortes em volutas (conforme figura 14) (MUELLER, 1984, p. 6).



Figura 14: Fachada e detalhes da igreja do Convento de Santo Antônio, no Recife

Fontes: Arquidiocese de Olinda e Recife e *Histórias, fotografias e significados das igrejas mais bonitas do Brasil* (<https://patrimonioespirtual.org/2015/06/22/convento-de-santo-antonio-e-a-capela-dourada-recife-pe/>)

O interior, de nave única, preserva uma série de painéis de azulejos representando cenas da vida de Santo Antônio ao longo das paredes laterais, junto ao piso; mostra algumas tribunas, um púlpito à direita e um teto em abóbada de berço (com pinturas de Sebastião Canuto da Silva Tavares), de onde pendem grandes candelabros.



Figura 15: Interior da igreja do Convento de Santo Antônio, no Recife

Fonte: Arquidiocese de Olinda e Recife

Bancadas e um corredor central conduzem até o fundo da igreja, cuja parede é completamente recoberta de talha rococó de refinado desenho. Nesta

parede, duas capelas secundárias se apegam ao arco do cruzeiro, dedicadas a Virgem Maria e a São Francisco, respectivamente à esquerda e à direita, ladeando a capela-mor, em nichos recuados (fig. 15). Seu retábulo ostenta um grande crucifixo rodeado de resplendor, tendo, aos lados, dois pares de colunas de capitel coríntio e fuste salomônico em uma e canelado em outra, além de estatuária menor, e um grande frontão ricamente lavrado (fig. 16). Acima, o teto da capela-mor é também em abóbada de berço revestida de azulejaria policroma em motivos florais.



Figura 16: Retábulo da igreja de Santo Antônio, no Recife

Fonte: Museu de Arte Sacra, Ordem Terceira de São Francisco, Recife

Anexa à igreja está a Capela Dourada, separada da nave por um grande arco gradeado, à esquerda. Na sacristia, estão custodiados preciosos objetos de culto e outras obras de arte, como mobiliário setecentista com ornamentação em prata, obra do mestre entalhador José Gomes de Figueiredo, além de lavatórios e pinturas a óleo. Atrás da sacristia, encontra-se um pequeno cemitério, onde se eleva um cruzeiro de pedra, instalado em 1840 (MUELLER, 1984, p. 10).



Figura 17: Capela da Ordem Terceira

Fonte: Museu de Arte Sacra, Ordem Terceira de São Francisco, Recife (www.capeladourada.com.br)

No Recife, o lançamento da pedra fundamental para a construção da Ordem Terceira se deu a 17 de setembro de 1697. Na mesma época teve início a construção da capela destinada a esta Ordem que, mais tarde, ficou conhecida como Capela Dourada (fig. 17, acima), que a exemplo da igreja do convento franciscano de Salvador, teve seus retábulos e adornos de madeira folheados a ouro. A confecção do retábulo da capela mor foi executada em 1700 e a abóbada em 1702.

Os frades da Ordem Terceira não se contentaram com a Capela Dourada, trataram de remodelar a antiga casa de exercícios, até terminar a nova igreja com uma entrada direta que dá para o exterior do conjunto (hoje Rua do Imperador). Os trabalhos foram iniciados em 1702 e finalizados em 1803, quando levantaram a atual fachada com adornos de mármore (MUELLER, 1984, p. 96).

De fato, a atual igreja da Ordem Terceira de São Francisco, no Recife, foi erigida no início do século XVIII, para ser casa de exercícios da ordem. Depois de pronta, passou a ser usada como capela principal dos Terceiros (ver figura 19), sendo a Capela Dourada destinada aos noviços da ordem (OLIVEIRA e RIBEIRO, 2015, p. 37).



Figura 18: Fachada da igreja da Ordem Terceira, Recife

Fonte: Museu de Arte Sacra, Ordem Terceira de São Francisco, Recife

Segundo Bastide (1945, p. 27), “só existe um ambiente no Nordeste em que os adornos se transformam em êxtase, são os das Ordens Terceiras de São Francisco...”.

3.7 CONVENTO E IGREJA FRANCISCANA DE JOÃO PESSOA

Até meados do século XVII os franciscanos já haviam construído conventos em quase todo o litoral do Nordeste do Brasil. Nessa fase, na região Sudeste do Brasil, principalmente na província das Minas Gerais, a descoberta do ouro e de pedras preciosas provocou um grande crescimento populacional, muita prosperidade econômica e, conseqüentemente uma “explosão do Barroco” não ligado às ordens religiosas. Os franciscanos desenvolveram no Nordeste do Brasil, longe das áreas de onde a riqueza aumentava devido ao crescimento das atividades mineradoras e fora da influência direta da metrópole, um programa de construções de novos conventos e reconstruções de outros que já haviam sido destruídos pelo tempo ou, o mais provável, pela invasão holandesa, sempre surpreendendo pela originalidade com que eles traçavam seus projetos (CAMPELO, 2001, p. 40).

“Essa originalidade derivava de vários fatores. Entre eles, o desejo de criar uma imagem nova para os conventos, justificada pela independência em relação à Província de Santo Antônio, em Portugal, com a criação de uma Custódia no Brasil⁷²” (CAMPELO, 2001, p. 40). Com a criação de uma Custódia independente no Brasil, com sede em Recife, a região Nordeste recebeu mais atenção desses missionários. Certamente por causa da fidelidade que guardavam para com seus coirmãos franciscanos ibéricos, das suas atitudes maleáveis sempre em harmonia com os nativos, da mistura da formação erudita com a cultura nativa e tropical, foi possível aos franciscanos cultivar o gosto pela experimentação. Eles vivenciaram uma nova filosofia de construção, pois seus adornos tinham como base as frutas e folhagens de vegetações tropicais, criando nova tipologia clara de uma morfologia favorável ao ambiente natural (CAMPELO, 2001, p. 40).

O Convento de Santo Antônio, de João Pessoa (fig. 19), é um dos exemplos mais interessantes da linha evolutiva desses missionários. Aquele convento integra o pequeno grupo de conventos franciscanos que, não só pelos aspectos morfológicos, mas, sobretudo, pela integração em um só complexo construtivo, em defesa de uma nova unidade entre elementos barrocos mais tradicionais e elementos mais populares, dialogavam mais com a região e sua população (CAMPELO, 2001, p. 43).

Diante do convento paraibano, o limiar do seu adro é assinalado pelo cruzeiro em pedra, o que torna o conjunto mais elegante e harmonioso. Como já foi assinalado por Eliade, o espírito exalta com a sensação mística de uma rara experiência que no espaço arquitetônico, começa a ser vivida e a transcendência é apenas uma consequência dessa experiência sobrenatural. Todo esse esplendor arquitetônico faz renascer o barroco nordestino das cinzas deixadas pelos invasores, além dele competir com o barroco mineiro com suas curvas e frontões sinuosos. As igrejas nordestinas não têm as paredes curvas nem esculturas cinzeladas por mestres renomados; todavia a graciosidade franciscana não permite que as igrejas nordestinas se distanciem tanto do rococó mineiro.

⁷² Em 1584 foi criada a Custódia de Santo Antônio do Brasil, dependente da Província Franciscana do mesmo nome de Portugal. Os fundadores chegaram a Olinda a 12 de abril de 1585, chefiados por Frei Melquior de Santa Catarina. Tomaram posse, a 4 de outubro do mesmo ano, do Convento de Nossa Senhora das Neves, construído para eles pela terciária franciscana Maria da Rosa. Em 24 de agosto de 1657 o Papa Alexandre VII elevou a Custódia de Santo Antônio à categoria de Província autônoma. Em 1675, os franciscanos tiveram sua independência da custódia de Portugal.

A aplicação de uma ornamentação quase rococó em uma trama de barroco colonial tem, neste caso, um grau de integração somente superado pelas igrejas de Aleijadinho. Essa integração se deve a uma sutil adaptação da contextura barroca ao estilo final utilizado na ornamentação, como no caso dos dois pilares delgados intermediários, no segundo plano, entre as três altas janelas do coro (fig. 20).



Figura 19: Vista aérea do convento de Santo Antônio em João Pessoa
Torre recuada, com coroamento em forma de bulba, galilé e adro
Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba

Os franciscanos usam o formato triangular na fachada da igreja, exigindo o máximo dessa adaptação geométrica dando uma sensação de misticismo nunca antes alcançada em igrejas nordestinas.

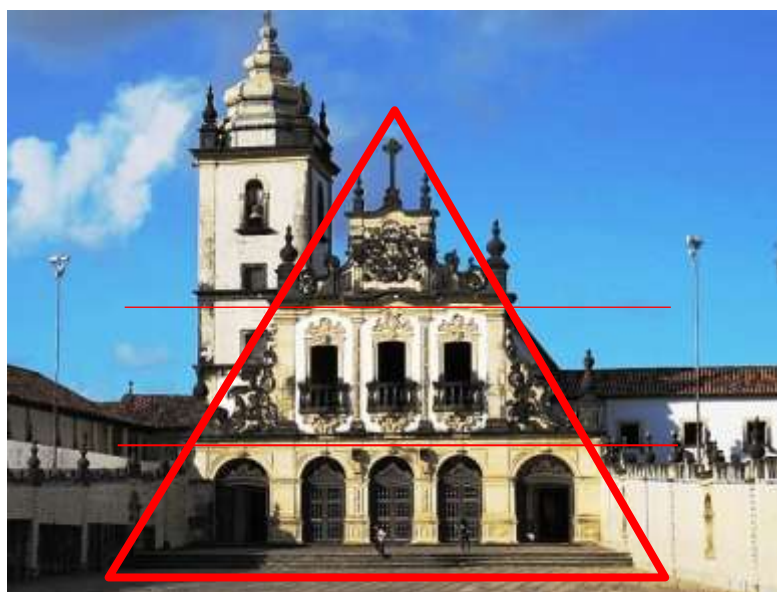


Figura 20: Fachada da igreja Santo Antônio, em João Pessoa
Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba

O jogo de proporções dos três módulos da fachada é, nesse sentido, o mais perfeito de todas as experiências franciscanas. Apesar da igreja de São Francisco, de Salvador, ser mais elogiada pelos historiadores (talvez pela sua fachada rococó), ela não tem esse mesmo jogo de proporção. É esse jogo místico, expresso na fachada, que convida qualquer pessoa a caminhar pelo adro e passar através da galilé, para entrar no espaço sagrado da igreja (CAMPELO, 2001, p. 53).

A sensação de acolhimento oferecida pelo espaço da galilé na arquitetura dos franciscanos decorre, talvez, de seu acoplamento aberto com os alpendres das primeiras capelas desta ordem, presentes aqui no Nordeste, desde o primeiro século de colonização. Mais do que passar essa sensação de uma sombra acolhedora e indo além de sua atribuição de isolar os infiéis, os galilés convidam ao acesso à nave e, nela, a se defrontar com um cenário dourado e resplandecente e com as esculturas de santos que compõem o retábulo. Os querubins, presentes na suntuosa capela-mor, com seu sacrário localizado atrás do crucifixo, cumprem seu papel de atrair os fiéis para o magnífico retábulo que guarnece o altar. O altar-mor não tem a mesma profundidade daquele da igreja de Olinda, mas é mais bem elaborado, contém um retábulo rente com a parede de fundo, localizado bem no eixo de simetria, deixando exposto um jogo de cheios e vazios muito interessante. O retábulo é todo folheado a ouro, com colunas torcidas e douradas em talha, muito comuns no barroco europeu, mais vizinho à “gramática protobarroca” empregada nas igrejas seiscentistas anteriormente ao barroco propriamente dito. Tal evidência pode ser confirmada na clássica composição das colunas e entablamento da peça, que é ‘quebrada’ apenas pela presença de colunas retorcidas e do coroamento delineado por contornos de folhagens, e encimado por concha estilizada (fig. 21).

Apesar de pouco conservado ainda é possível ver, através das arcadas da parede onde fica o púlpito (parede do evangelho), a bela capela da Ordem Terceira em sua tradicional posição perpendicular ao corpo da igreja (CAMPELO, 2001, p. 47).

Este misticismo, no entanto, não impede uma certa sensualidade. A barbárie do ouro diminui ao contato com a simplicidade dos azulejos. As colunas transformam-se em mulheres, cariátides bem de carne, colocadas sob os pés acostumados a andar descalços, sem sapatos, pés deformados pelos caminhos de barros ou pedregulho, onde os tendões saltam feito os cipós das florestas tropicais. Os anjinhos formam uma guirlanda de sorrisos ao redor dos altares, enviando de um lado a outro do santuário a bonhomia de suas faces rechonchudas,

seus caprichos nas cabeleiras de crianças bem tratadas. Mas o misticismo deforma os corpos e rompe esse aspecto carnal da igreja (BASTIDE, 1945, p. 30).



Figura 21: Altar-mor da igreja de Santo Antônio, João Pessoa

Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba

Bastide lembra que nem tudo era tão bonito assim, o adro, em frente da igreja, tinha uma função segregadora, nem todos podiam entrar nas igrejas e quem tinha esse direito também tinha que obedecer a algumas normas para bem da moral e dos bons costumes; os homens ficavam em dos lados da igreja, as mulheres do outro. Mas existem outras versões para o uso do adro, quermesses ou festas religiosas. Na verdade, o adro é uma herança do átrio que se localizava em frente da basílica romana, assim como a galilé é uma herança do nartex⁷³ das basílicas paleocristãs (BAZIN, 1976, p. 155).

Apesar da grandiosidade da composição da fachada e da sensação de acolhimento do seu interior, na igreja de Santo Antônio, em João Pessoa, a nave é bastante simples, de forma retangular (como sempre foram construídas as igrejas nordestinas), o piso é todo plano, da galilé até o altar-mor, as paredes não têm revestimento de azulejos, como ocorre com a de Olinda. Entretanto, a igreja ostenta

⁷³ Vestíbulo, à entrada da basílica paleocristã, destinado aos catecúmenos, para que pudessem assistir aos rituais, sem deles participar diretamente, por ainda não serem batizados, o que era o caso dos escravos recém chegados.

uma abóbada de berço muito elaborada, composta para provocar uma real visão do reino celestial, usando um jogo de perspectivas somente superadas pelas igrejas mineiras (fig. 22 e 23). A abóbada abre-se como um céu na terra, dilatando-se ao infinito pela sua pintura em perspectiva, o que deu ao barroco franciscano o clímax desse percurso entre o profano e o sagrado.



Figura 22: Abóbada de berço com painéis em perspectiva

Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba



Figura 23: Detalhe da abóbada de berço, em perspectiva

Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba

O detalhe da abóbada de berço, com efeitos de perspectivas, dá ao tema uma falsa sensação de profundidade que, além de ampliar o espaço da igreja, tira o limite que o verdadeiro teto daria, abrindo, assim, uma ligação com o céu, com o divino, como teorizou Eliade.

Se o observador se posicionar no altar e olhar para a entrada da igreja (fig. 24), em direção ao coro que fica sobre a galilé, pode contemplar uma majestosa treliça que delimita e esconde o Coro. O guarda corpo do coro é cinzelado em madeira, formando um belo trabalho de entalhamento. No centro desse guarda corpo, erguem-se duas colunas encimadas por um capitel que une as duas colunas, entre elas, um esplendor, todo folheado a ouro.



Figura 24: Vista da treliça que esconde o Coro

Fonte: Centro Cultural São Francisco, em João Pessoa, Paraíba

Esses interiores, opostos ao maneirismo jesuíta, vieram, pouco a pouco, mas sistematicamente, sendo descobertos em sua exuberante talha barroca, com polimento e policromia, obtendo-se, através da decoração, o efeito teatral almejado. No caso da tipologia arquitetônica desenvolvida pelos franciscanos no Nordeste brasileiro, este recurso é admirável, principalmente quando consideramos a estrutura espacial do seu ambiente, que, apesar de tanto esplendor, não deixa de ser puro. Por

esse motivo, apesar dos ornamentos essencialmente barrocos, existem muitos espaços em suas paredes brancas, às vezes adornadas com belos trabalhos de azulejaria, se comparadas com as igrejas barrocas europeias; alguns historiadores as consideram maneiristas. No entanto, se compararmos essa arte de construir dos franciscanos com as igrejas mineiras, quase não existe diferença. Aqui, no Nordeste brasileiro os franciscanos cumpriram, com perfeição, o ideal tridentino.

Sem dúvidas os franciscanos cumpriram muito bem o seu papel diante do comprometimento com que dedicaram à causa barroca no contexto da Reforma Católica. Se fizermos uma analogia entre as principais igrejas e capelas da Ordem em Olinda, Recife e Salvador, é perceptível o quanto religiosos e leigos da Ordem se empenharam em usar ao máximo a capacidade de persuasão, que a arte e a arquitetura barroca ofereciam, nesse contexto, para dar conta de sua missão evangelizadora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando apresentei o projeto de pesquisa que resultou nessa dissertação, ainda não tinha certeza se duas das igrejas selecionadas seriam uma boa escolha, uma vez que minha preocupação maior sempre foi a de fazer uma abordagem menos técnica, concentrando-me em descrever algumas obras significativas do período barroco no Brasil e analisar a forma como a mensagem que elas pretendiam transmitir teriam chegado ao observador, realizando ou não a intenção dos missionários atuantes no Brasil Colonial, que no século XVII, período em que o Barroco teve seu auge, o utilizaram para propagar a fé católica, tanto na região do Nordeste brasileiro quanto na região das Minas Gerais. No entanto, terminada a pesquisa, devo reconhecer que os três conjuntos monumentais escolhidos e acima apresentados, a o Convento de São Francisco, de João Pessoa, na Paraíba, o Convento de São Francisco de Olinda, e o Convento franciscano de Santo Antônio, no Recife têm grande importância histórica, estão diretamente envolvidos no contexto barroco do século XVII e respondem à minha proposta inicial.

Todavia, ficou patente que seria impossível descrever a importância dessa arte sem que a narrativa entrasse na sua própria essência. O Barroco brasileiro, assim como em outros países latino-americanos, foi o que melhor correspondeu ao ideal tridentino. Existe uma teoria que discute as questões culturais dos colonos e nativos que viviam em solo brasileiro. Aqui não existia uma nobreza suntuosa, uma burguesia exigente, um clero mecenas das artes, a arte no Brasil Colonial não foi um negócio, como ocorreu na Europa no mesmo período. No Brasil, a arte tinha que cumprir uma função, a serviço da propagação da fé católica e ela a cumpriu.

O mesmo ocorre quando se tenta comparar o Barroco religioso nordestino com o Barroco secular mineiro. Lá, o Barroco secular é mais um patrimônio do que uma linguagem de transcendência, empreendida pelos missionários. Em Minas, a arte e a arquitetura tinham assinatura, no Nordeste elas foram anônimas. Como entender isso, sem que entendamos, também, as concepções de sagrado e profano de Eliade? Como entender comprometimento total por parte dos missionários sem entender o que foi o Concílio de Trento e Reforma Católica? Como entender a ocorrência do Barroco sem saber sua história, seu objetivo enquanto arte?

Várias experiências me levaram a apreciar a arte barroca. A primeira delas foi conseguir entender como uma arte considerada inferior, se comparada ao movimento renascentista foi tão bem acolhida até mesmo fora do âmbito religioso. Não é possível entender o barroco apenas observando-o ou analisando-o friamente, sem que se permita que essa arte penetre em nosso âmago e nos faça refletir a respeito do que ela é capaz, do quão sagrada ela se transformou. Entender o Barroco é deixar-se envolver pela sua magia, pela sua teatralidade, pela sua persuasão, pela sua sensualidade.

Certa vez, em 2015, eu tomei conhecimento de que haveria uma missa, cantada em latim, nas comemorações do dia de Nossa Senhora do Carmo, em Olinda. Essa oportunidade me encheu de curiosidade e ansiedade. Finalmente chegou o dia da tão esperada missa. Foram duas horas de celebração e, durante aquelas duas horas, o celebrante e seus ajudantes andaram em procissão tanto pelo interior quanto pelo exterior da Igreja, acompanhados pelo canto gregoriano, pelo cheiro forte do incenso, pelo coral cantando nos intervalos das orações, em cantochão⁷⁴, do padre. Apesar de o canto gregoriano parecer monótono, ele é místico, ele penetra na alma. Talvez seja por esse motivo que Bastide, Bazin e Argan façam tantas comparações entre o que ocorreu como o Barroco missionário no Brasil, entre os séculos XVI e XVII, e a espiritualidade litúrgica da Baixa Idade Média. As arquiteturas e as artes são totalmente diferentes, mas a essência é a mesma.

Quem teve a oportunidade de vivenciar as festas religiosas do interior do Nordeste, talvez consiga entender essa comparação, tanto do lado sagrado quanto do lado profano, como teorizou Eliade. A missa, com toda sua seriedade, é um misto de compaixão e fé. Lá fora, as quermesses davam conta da parte profana da comemoração do santo cujo dia estava sendo celebrado.

Não é só a igreja, enquanto construção de pedra, não são os adornos tecnicamente estáticos em suas paredes; é preciso tentar entender o que esse conjunto transmite. Como descreve Roger Bastide: “a missa em uma igreja barroca é um grande teatro onde os fiéis, os adornos das igrejas e o celebrante são os atores”.

⁷⁴ Segundo o dicionário, “canto tradicional da liturgia cristã-católica ocidental, monódico, diatônico e de ritmo livre, composto sobre textos litúrgicos latinos e baseado na acentuação e nas divisões do fraseado”.

O barroco trata a imagem como uma parte integrante do cotidiano, é uma arte interativa, muito intensa e realista. Pode parecer contraditório dizer que uma arte que é considerada a arte de persuadir seja realista, mas a realidade estava na representação artística e sua mensagem foi, na maioria das vezes, manipulada, ou foi um instrumento de persuasão, justamente porque sua maneira verossímil de representação convence a quem a segue.

Quem já teve a oportunidade de ver a tela de Caravaggio, sobre o tema de Judite e Holoferne, verá o quanto a cena ali representada é real. Quem já teve a oportunidade de ver a escultura “O Êxtase de Santa Teresa” ou a “Transverberação de Santa Teresa”, de Gian Lorenzo Bernini, comentada nessa dissertação, perceberá o quanto são expressivas e o quanto são intensas essas obras.

Não só a arte barroca europeia é tão intensa. Em Congonhas, Minas Gerais, na igreja do Bom Jesus de Matosinho, obra de Aleijadinho, na escadaria que dá acesso à igreja, o artista esculpiu doze profetas em pedra sabão e cada um dos deles é representado de acordo com as respectivas personalidades, tais como indicadas nas narrativas bíblicas. O Aleijadinho também esculpiu todas as cenas, 66 estátuas de tamanho natural, em cedro, para a *Via Crucis* das seis capelinhas votivas, trabalho findo em 1799. Nas cenas da *Via Crucis*, no sopé da rampa, a Última Ceia tem imagens inteiramente esculpidas pelo Aleijadinho, pintadas por Ataíde. O Cristo, de beleza serena, é semelhante aos profetas, com rosto estreito, ossos salientes, cabelo abundante, barba em sulcos apertados, mas a roupa adere mais ao corpo. Uma obra de grande importância: justamente pelo fato de terem sido esculpidas em tamanho natural e cinzeladas com tanta perfeição fica muito difícil ao fiel não se sentir envolvido com as cenas representadas no circuito de Matosinho.

Na igreja do convento de São Francisco de Assis, na Paraíba, a abóbada é ponto crucial de toda temática desenvolvida por seu autor: é um retrato da elevação da ordem Franciscana como um dos melhores e mais exuberantes estilos da iconografia cristã, ou seja, está tudo voltado para a máxima expressão do mundo divino irradiado ao mundo terreno, o sagrado e o profano.

A cena representada foi conduzida de maneira que, quem a observar, se tornará ator e espectador ao mesmo tempo, como já foi interpretado por Roger

Bastide. Eles são partes integrantes de um mesmo espetáculo, a arte e o observador fazem parte do mesmo cenário.

Isso tem um efeito indutivo, pois antes de entrar no templo o fiel não era consciente do seu papel de mundano. A sua participação nesta cena só será revelada quando os efeitos das perspectivas interferirem no imaginário desse indivíduo, construindo uma linguagem figurativa, mas envolvente, fazendo com que aquele seja o lugar de transcendência, o profano se vê diante do sagrado.

As colunas, e a profundidade das cenas representadas, inspiram fé e determinação. Um misto de universo mundano e divino, uma união entre atores e espectadores, ou seja, o local de transcendência descrito por Eliade, a integração visual entre os fiéis que assistem ao mistério, as figuras representadas nas pinturas, que, por um momento, se tornam “encarnações divinas e místicas” num único tempo.

Provocar esse tipo de sensação faz parte da arte barroca, seja na Europa setecentista, seja no Brasil colonial. Esse é o universo por nós assistidos: visão total num processo de comunhão e difusão de formas, luzes, cenografia, perspectiva, e, portanto, ilusionismo. É como se visualizássemos uma duplicidade: atmosfera dimensionada entre mundo divino e mundano.

Não foi o Concílio de Trento que inventou o Barroco, essa arte não existia no momento em que o Concílio aconteceu. Diante da rejeição a iconografia por parte dos protestantes, principalmente Calvino, o Concílio reagiu de maneira contrária, incentivando esse amplo uso de imagens sagradas. Para os teóricos da Reforma Católica, tais imagens constituem um meio privilegiado de difusão da doutrina cristã e da história sagrada. Mas como a arte renascentista já não era do agrado para a Igreja Católica pós-tridentina, com suas cenas pagãs, escultura despidas ou pinturas provocativas, como a Vênus de Botticelli, uma nova sensibilidade artística buscava algo novo, que a representasse.

Foi nesse contexto que surgiu uma arte que se enquadrava nas necessidades figurativas da igreja. O Barroco usava toda a tecnologia desenvolvida pelo Renascimento, mas não tinha o mesmo engajamento humanista dos renascentistas. A “filosofia” mais apropriada para definir o barroco é da provocação, aliada à ilusão e à persuasão.

6 REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e Persuasão** – Ensaio sobre o Barroco. São Paulo: Cia da Letras, 2004.
- BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste Místico** em Branco e Preto. Rio de Janeiro: Ed. Cruzeiro, 1945.
- _____. **O sagrado selvagem**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BAZIN, Germain. **A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1976. (Ed. original, 1956).
- _____. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
- BERGER, Peter L. **O Dossel Sagrado**. São Paulo: Ed. Paulus, 1985.
- BURY, John. **A arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília: IPHAN, 2006.
- CAMPELO, Glaucio, **O Brilho da Simplicidade**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.
- COMTE, Auguste. **Teoria geral da religião**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.
- CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. **Olinda do Salvador do Mundo**. Olinda: Ed, ASA Pernambuco, 1986.
- CHESTERTON, G.K. **São Francisco de Assis e São Tomás de Aquino**. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2004.
- DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano** – A essência das religiões. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.
- _____. **Imagens e Símbolos**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.
- _____. **Mito e Realidade**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1998.
- EMMERICK, Rulian. “Secularização e Dessecularização na Sociedade Contemporânea: uma relação dialética”. SINAIS – Revista Eletrônica, Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição n. 7, v. 1, junho, 2010. p 04-19.
- GLORIA, Ana Celeste. **O Retábulo no Espaço Ibero-Americano**. Lisboa: Ed. Instituto, de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA, 2016.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2011.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 9. ed. São Paulo: Ed. Global, 2012. (Ed. original de 1933).
- GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do Sagrado**. São Paulo: Ed, Paulus, 2003.
- GEERTZ, C. A, **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008.
- GIBON, Edward. **Declínio e Queda do Império Romano**. (Edição abreviada). São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- GIL FILHO, Sylvio Fausto. **O espaço sagrado**. Curitiba: Ed. Ibex, 2008.

GIORDANI, Mário Curtis, **História do Império Bizantino**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1968.

_____. **História dos Reinos Bárbaros**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2006.

HIGUET, Etienne Alfrede. Imagens e o imaginário: Subsídios teórico-metodológicos para interpretação das imagens simbólicas e religiosas. In: NOGUEIRA, Paulo A. de Souza (Org.). **Religião e Linguagem**. São Paulo: Ed. Paulos, 2015.

HOORNAERT, Eduardo; GRIJP, Klaus Van Der; BROD, Benno. **A história da Igreja no Brasil**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1983.

JORDAN, R. Furneaux, **História da Arquitectura no Ocidente**. Lisboa: Ed. Verbo, 1978.

KOCH, Wifried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

MAINSTONE, Madeleine e Rowland. **O barroco e o século XVII**. História da Arte da Universidade de Cambridge. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1988.

MARVAL, José Antônio. **A cultura do Barroco**. São Paulo: Ed. USP, 1997.

MELLO, Eduardo Cabral de. O açúcar. In: RODRIGUES, Ana Maria (Org.). **A construção do Brasil, 1500 a 1825**. Lisboa: Ed. Maiadouro, 2000.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. Entradas e fronteiras. In: RODRIGUES, Ana Maria (Org.) **A construção do Brasil, 1500 a 1825**. Lisboa: Ed. Maiadouro, 2000.

MORAIS, F. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1998.

MUELLER, Frei Bonifácio. **O convento de Santo Antônio do Recife**. Recife: Ed. Fundação da Cidade do Recife, 1984.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1982.

NETO, Breno da Conceição e LUDKA, Vanessa Maria. “Análise e reflexões a partir do espaço sagrado”. In: Revista **Geographia Opportuno Tempore**, UENP, 2016. (disponível em <http://www.journals4free.com/link.jsp?l=41776970>).

NETO, Alexandre S. e MACIEL, Lizete Shizue B. “O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: Algumas discussões”. In: **Revista Educar**. UFPR, 2008 (disponível em https://www.google.com.br/search?rlz=1C2EJFA_enBR779BR779&dcr=0&ei=RIiDWqqrJIWZwQTu57bQDw&qab..0.0.0....0.pmlhrVE6V8w, acessado em 13 de fevereiro de 2018).

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro e RIBEIRO, Emanuela Souza. **Barroco e Rococó nas igrejas de Recife e Olinda**. Brasília: IPHAN, 2015.

PERRONE, Lourenzo. In: ALBERIGO, Giuseppe. (Org.). **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

PADEN, William E. **Interpretando o Sagrado**. São Paulo: Ed. Paulinas, 2001.

PENNICK, Nigel. **Geometria do Sagrado**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1983.

- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.
- PIAZZA, Waldomiro, **Introdução à Fenomenologia Religiosa**. Vozes: Petrópolis, 1976.
- ROPS, Daniel. **História da Igreja de Cristo: a Igreja das catedrais e das cruzadas**. Porto: Ed. Tavares Martins, 1961, v. III. p. 51.
- SANTOS, Antônio Ramos dos. “Um lugar de encontro entre o homem e os deuses”. In: **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, USA, 2014. (disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/4605>, acesso em 27 Setembro.2016).
- SILVEIRA, M. C. **O Azulejo na Modernidade Arquitetônica**. São Paulo, Brasil. 2008.
- STEIN, Stanley J. e STEIN, Barbara H. **A Herança Colonial da América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1977.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- VERNARD, Marc. Do Concílio Lateranense V ao Tridentino. In: ALBERIGO, Giuseppe (Org.) **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- WANDERLEY, I. M. **Azulejo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Ed. Athos Bulcão, 2006.
- YANNOPOULOS, Panayotis A. Do segundo Concílio de Constatinopla (553) ao segundo Concílio de Nicéia (786-787). In: ALBERIGO, Giuseppe (Org.). **História dos Concílios Ecumênicos**. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1978.