

BRUCE SOUZA PORTES

REVISITANDO O "BARROCO MINEIRO"

A construção de um conceito entre a arte, a identidade e outras representações coloniais.

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Ouro Preto, 2014.

BRUCE SOUZA PORTES

REVISITANDO O "BARROCO MINEIRO"

A construção de um conceito entre a arte, a identidades e outras representações coloniais.

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto, como parte dos requisitos para obtenção do grau de especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientadora: Profa. Dra. Guiomar de Grammont

INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Ouro Preto, 2014.

AGRADECIMENTOS

Aos professores e colegas de curso, um especial agradecimento por propiciarem esta fantástica jornada no universo do barroco. À Luciana, cuja desmedida boa vontade e solicitude junto à secretaria do curso tornou possível a sua realização e o nosso sucesso. Por fim, ao saudoso professor José Arnaldo (*in memoriam*) e aos queridos orientadores Guiomar e Chico, fica o registro da minha sincera gratidão por conduzirem meu mergulho nesse oceano de conhecimento do barroco e da historiografia.

RESUMO

Neste estudo analisaremos criticamente algumas questões relacionadas ao conceito de “barroco mineiro”, lançando mão de estudos recentes que vêm revisitando sua acepção mais generalista para demonstrar como aspectos identitários, econômicos e políticos se fundem àqueles propriamente artísticos na construção desse conceito. Nessa reflexão, o conceito de "barroco" é compreendido como uma representação composta por um conjunto de definições cunhadas ao longo do tempo que ora se completam e ora se contradizem, conforme o programa estético, político ou intelectual hegemônico em dado momento histórico. Inicialmente situaremos nossa proposta de análise a partir das perspectivas teóricas legadas pela nova história cultural e, sobretudo, pela história dos conceitos. A partir disto, trataremos especificamente da trajetória do conceito de "barroco", enfatizando a relação entre as suas transformações semânticas ocorridas desde fins do século XIX, com os programas nacionalistas e identitários que encabeçaram suas apropriações desde então. Dando destaque especial ao caso de Minas Gerais, buscaremos situar historicamente as manifestações artísticas do "barroco mineiro" dentro de sua realidade colonial, enfocando as questões sócio-econômicas da capitania mineradora, bem como as condições de produção e consumo das obras de arte em questão. Finalizaremos nosso estudo dedicando uma análise específica sobre a arquitetura "barroca" da capitania, de onde se extrairiam as particularidades fundamentais para a construção de um peculiar "barroco mineiro".

Palavras-chave: barroco mineiro, conceito, representação.

ABSTRACT

In this study we critically examine some issues related to the concept of Baroque in Minas Gerais, Brazil. Towards this end, we take into account the latest studies which have been revisiting Baroque most general acceptance in order to point out how identity, economic and political aspects are fused to those artistic ones in building such concept. Thus the concept of Baroque is understood as a representation composed of a group of definitions which have been portrayed over the years, and that at times they complement each other, at other times they contradict themselves in what comes to the aesthetical, political, or intellectual hegemonic perspectives at a given point in history. Initially, in situating our analysis through theoretical perspectives given by the new history and culture, mainly by the history of the concepts; we exam specifically the trajectory concept of Baroque by highlighting the relationship between their semantic modifications occurred by the end of the 19th century and the nationalist and identity programs, which have led their appropriations since then. With special focus on Minas case, we seek to situate historically the artistic manifestation of Baroque in Minas Gerais in its colonial reality, by emphasizing the social and economic issues of the mining captaincy, as well the production and consumption of the art works. Finally, we conclude this study givin special attention to the case of the captaincy Baroque architecture, in which fundamental peculiarities would be taken in order to emerge the Baroque in Minas Gerais, or 'Mineiro' Baroque.

Keywords: 'mineiro' baroque, concept, representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO "BARROCO".....	11
2.1 "Barroco", conceito e representação.....	11
2.2 A categorização estilística do "barroco".....	14
2.3 Da Europa para o Novo Mundo.....	17
3. O CONTEXTO COLONIAL DO "BARROCO MINEIRO".....	22
3.1 O contexto sócio-econômico da colonização.....	23
3.2 O artista colonial e suas condições de trabalho na capitania mineradora.....	23
3.3 O mercado consumidor de arte.....	28
4. ARQUITETURA COLONIAL E ARTE "BARROCA".....	29
4.1 Características gerais.....	29
4.2 Das primeiras manifestações ao surto setecentista.....	33
4.3 Uma reavaliação do "barroco mineiro" a partir da arquitetura.....	36
5. CONCLUSÕES.....	38
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: "A visita dos anjos a Abraão" ou "Abraão adora os três anjos". Gravura, Michel Dermane, publicada em Paris entre 1728 e 1730.

Imagem 2: "A visita dos anjos a Abraão" ou "Abraão adora os três anjos". Manuel da Costa Ataíde, óleo sobre madeira, Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, segunda metade do séc. XIX.

Imagem 3: Vista parcial da Praça Tiradentes de Ouro Preto, com o Palácio do Governador ao fundo. Autor: Guilherme Liebeneau, s/d. Fonte: Acervo iconográfico do Arquivo Público Mineiro.

Imagem 4: Profeta Daniel. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Pedra-sabão, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas - MG, segunda metade do séc. XVIII.

Imagem 5: Cristo carregando a cruz, em madeira; Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas - MG, segunda metade do séc. XVIII.

Imagem 6: Risco original para a fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Imagem 7: Detalhe do casario da rua Dr. Cláudio Manoel, centro de Ouro Preto. Acervo Fotográfico Luiz Fontana; primeira metade do séc. XX.

Imagem 8: Palácio do Governador em destaque na Praça Tiradentes, centro de Ouro Preto. Acervo Fotográfico Luiz Fontana; primeira metade do séc. XX.

Imagem 9: Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto (Mercês de cima). Foto: Bruce Souza Portes, 2002.

Imagem 10: Detalhe do medalhão em pedra-sabão da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto (Mercês de cima). Foto: Bruce Souza Portes, 2002.

Imagem 11: Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto. Imagem da internet.

Imagem 12: Detalhe lateral da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana. Imagem da internet.

Imagem 13: Capa do livro "O Homem Barroco", organizado por Rosário Villari, edição portuguesa publicada em Lisboa em 1995.

Imagem 14: Capa do livro "A cultura do Barroco", de José Antônio Maraval, edição brasileira publicada em São Paulo em 2009.

1. INTRODUÇÃO:

As Minas Gerais são, de fato, muitas. Assim o são também as noções de "ser mineiro" nessa terra vasta e diversificada em histórias, paisagens e auto-retratos. Nascido e criado entre os cafezais, milharais e a poeira das estradas de chão ladeadas pelo capim-gordura da Zona da Mata, padeci de um tremendo entrevero intelectual ao perceber que o debate sobre a "mineiridade" nesta região mineradora, recaía não sobre a capacidade de distinção entre a couve e a taioba, a vaca e a novilha, o bolo e a broa; mas sim sobre uma vertiginosa herança cultural comum, capaz de compreender e explicar desde os tempos coloniais tudo o que diz respeito ao imenso contingente humano desses "povos das montanhas". Essa herança, o "barroco", extrapolou há muito os limites da forma e do estilo no cenário intelectual mineiro, elevando-se a uma categoria meta-histórica capaz de, ao mesmo tempo, particularizar e unificar seu povo, sua cultura, sua história, sua arte, sua dança, seus pensamentos, sentimentos, enfim, seu "jeito de viver e de morrer".

Eis o intrigante "barroco mineiro" que propomos investigar nesse estudo, um conceito que, para muito além da arte e do estilo, das igrejas e seus ornamentos, das esculturas e pinturas coloniais, representa a ponta visível de uma ferrenha luta de representações encabeçada pelas elites intelectuais locais, pela apropriação de um elemento caríssimo ao programa de construção de uma identidade regional mineira, desencadeado a partir de meados do século passado. Não obstante a relevância das questões formais e estilísticas mais próprias a uma história da arte, o que propomos neste estudo é uma análise conceitual do "barroco", investigando criticamente sua intrigante trajetória desde as definições antigas cunhadas ainda no séc. XVIII, até sua apropriação pelas elites intelectuais mineiras já em meados do século XX. Para isso lançamos mão de ferramentas conceituais legadas pela historiografia contemporânea, notadamente a idéia de "representação" cunhada por Roger Chartier e a metodologia da "história dos conceitos" de Reinhart Koselleck, aplicando-as à análise da tortuosa trajetória do "barroco" no cenário intelectual e artístico ocidental do século passado.

Propor uma análise do conceito de "barroco" como aqui o fazemos, não implica de modo algum em crítica presumida às tradicionais abordagens do tema legadas pela historiografia da arte e da cultura ao longo do último século, muito pelo contrário, almeja ser uma modesta contribuição a esses preciosos estudos. Posto isso, consideramos que desde sua primeira categorização estilística em fins do séc. XIX por Reinrich Wolfflin, a história desse conceito é marcada por sistemáticas apropriações em tempos e espaços distintos,

desembocando na cunhagem de uma grande diversidade de "barrocos" desde então. Compreender o conceito de "barroco" como uma "representação" e não como uma categoria estática, implica em considerar que essas diversas conceituações são o próprio "barroco", refutando completamente a idéia da existência de uma definição mais, digamos, correta do "barroco" e, periféricamente, uma gama de variações conceituais mais ou menos incorretas ou ultrapassadas desenvolvidas ao longo do tempo. Apropriando-nos da teoria de CHARTIER (2002, p. 72) para o estudo do caso, consideramos que aceitar o conceito de "barroco" como uma representação, implica necessariamente em refutar a idéia de um antagonismo entre a objetividade das estruturas - ou seja, uma definição tida como "correta" para o conceito - e a subjetividade de suas representações - ou seja, as diversas definições cunhadas para o conceito pelos mais diferentes campos intelectuais e artísticos ao longo de sua trajetória.

Propomos, deste modo, uma abordagem para o "barroco" que considere sua totalidade semântica como intrínseca ao próprio conceito, tomando-o como uma representação formada por um conjunto de definições complementares ou contraditórias, cunhadas desde os fins do séc. XIX, conforme o programa estético, político ou intelectual hegemônico em dado momento histórico. Arte, cultura nacional, identidade coletiva, enfim, tudo se faz presente e deve ser considerado ao tratarmos da história do conceito de "barroco". Como uma palavra ordinária atribuída pejorativamente a pérolas disformes e irregulares até meados do séc. XIX, transforma-se, em menos de um século, em um conceito caríssimo às elites nacionalistas européias e sul-americanas da contemporaneidade? Como um conceito artístico europeu categorizado originalmente com claras delimitações de forma, espaço e tempo histórico, aportaria no Novo Mundo como um agente de emancipação cultural latino-americana? E, no Brasil, como esse mesmo "conceito" tornar-se-ia um agente unificador da história nacional, forjando sua primeira manifestação cultural autônoma e seu gênio artístico original? Essas são algumas das questões que nortearam o desenvolvimento desse estudo e conduziram-nos na investigação inicial que trata da trajetória conceitual do barroco até as Minas Gerais em meados do século passado.

Aplicado às manifestações artísticas da capitania mineradora inicialmente pelo nacionalismo modernista de Mário de Andrade, o "barroco" que, neste caso, ainda fazia parte de um programa de redescoberta - ou construção - de uma origem cultural brasileira, passaria a partir dos anos de 1950 a ser requisitado pela intelectualidade local como um pilar fundamental para construção de uma identidade cultural própria das Minas Gerais. Para compreender essa transformação do "barroco" em "mineiro", abordamos inicialmente o

contexto histórico que dá suporte a essa produção artística em questão. Um breve aprofundamento na realidade sócio-econômica da colonização e nas condições de vida e de trabalho do artista colonial, já lança luzes sobre os riscos do anacronismo em rotulá-los aprioristicamente como "barrocos", bem como no tratamento de sua produção artística como uma genuína expressão de "brasilidade" ou mesmo "mineiridade". Afinal, inseridos numa sociedade colonial setecentista portuguesa onde o fazer artístico é ainda dominado pela doutrina aristotélico-escolástica, os artistas mineiros ditos "barrocos" eram tão alheios a qualquer sentimento de brasilidade, quanto regulados artisticamente pela *mimesis*, pelo virtuosismo enquanto técnica de reprodutibilidade e não de estética criativa.

A partir dessa consideração, surge ainda mais intrigante a transformação desses artistas coloniais e sua produção em ícones de uma cultura nacional genuinamente brasileira e, ainda mais, de uma identidade regional mineira construída a partir desta herança cultural "barroca". A construção de um conceito artístico-identitário como o "barroco mineiro" se dá, programaticamente, pela apropriação do termo e a subsequente definição das suas novas peculiaridades. Buscando a compreensão desse processo aplicado ao caso, dedicamos o terço final deste estudo a uma análise mais detalhada da arquitetura mineira dita "barroca", por compreendermos que tenha recaído sobre essa manifestação artística os maiores esforços de identificação - ou construção - de peculiaridades deflagrados na empreitada intelectual de consolidação do "barroco mineiro".

Não obstante a realidade histórica desses arquitetos e ornamentistas, portugueses ultramarinos de uma sociedade colonial ainda desprovida dos preceitos artísticos românticos, regulados pela verossimilhança sobre suas matrizes artísticas e por um mercado de arte rigidamente dominado pelo decoro ornamental do catolicismo português, a arquitetura religiosa da capitania mineradora, ou mais especificamente suas poucas soluções arredondadas ou elípticas, tornar-se-iam o mastro de sustentação da originalidade artística e do espírito emancipador, que viabilizariam o "barroco mineiro" como pilar de construção de uma identidade cultural mineira. Por fim, buscaremos fazer através da arquitetura colonial, uma reavaliação do "barroco mineiro", analisando brevemente as características gerais dessa arquitetura e da sua evolução na capitania mineradora, das primeiras manifestações até o surto oitocentista. Com isso, visamos demonstrar como a exceção se fez regra na construção do "barroco mineiro", elevando as poucas soluções arredondadas ditas "barrocas" da capitania, do seu oceano de estruturas retangulares ligadas ao maneirismo português até o panteão criativo da arte brasileira e da cultura mineira.

2. UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO "BARROCO".

2.1 Barroco, conceito e representação.

Modulando entre as esferas artísticas, políticas e identitárias ao longo de todo o século passado, a noção do "barroco" como um conceito estilístico compreendido nos limites da história da arte, encontra-se há muito deteriorada pelo alargamento desse conceito aos domínios historiográficos das mentalidades, cultura e identidade coletiva, dentre outros. Pressupondo a questão estilística - ou da evolução das formas - apenas como a ponta visível do iceberg que envolve a construção do conceito, falar do "barroco" torna-se uma empreitada tão complexa quanto o desafio de compreendê-lo. Lançando mão das ferramentas teóricas legadas pela nova história cultural nas últimas décadas, buscamos analisar criticamente as definições generalistas consagradas pela historiografia contemporânea, propondo a compreensão do "barroco" como uma representação formada por um conjunto de conceitos cunhados desde os fins do séc. XIX, que ora se complementam, ora se contradizem, conforme o programa estético, intelectual ou político hegemônico em determinado contexto histórico.

Refutando a idéia de um conceito único e determinado que confunde-se com uma suposta definição correta do "barroco" que, por isso, contrapor-se-ia hierarquicamente às diversas outras variações "erradas" do conceito, propomos a compreensão dessa diversidade semântica do "barroco" construída ao longo de todo o século como a própria representação do conceito. Deste modo, compreender o conceito de "barroco" como uma representação nos moldes aqui apresentados, implica necessariamente na negação de uma suposta divisão entre a objetividade das "estruturas" e a subjetividade das suas "representações" em determinado processo histórico. (CHARTIER, 2002, p.72).

Aplicado à proposta de uma história do conceito de "barroco" como aqui pretendemos, entendê-lo enquanto uma representação implica em considerar todas as suas variações semânticas cunhadas ao longo do tempo como um todo intrínseco e indissociável daquilo a que chamamos de "barroco". Por sua vez, esta visão não implica em aceitar a idéia de que essas definições partem necessariamente de idéias complementares que nos permitam traçar um perfil evolutivo do conceito representado. Pelo contrário, descartamos tacitamente a idéia de uma atuação cooperativa de uma "comunidade" intelectual ou artística ao longo do tempo em prol da construção de um conceito mais ou menos homogênea de "barroco". Essas definições, além de comumente contraditórias, originam-se sistematicamente de ferrenhas

lutas de representação entre as elites artísticas e intelectuais pela apropriação do "barroco" e, por conseguinte, dos louros políticos, econômicos e turístico advindos com esse.

Arquitetura, escultura, pintura, literatura, música, história nacional, organização social, miscigenação racial, mentalidades, festejos e danças coletivas, religiosidade, práticas funerárias, estilo discursivo, estado de consciência, enfim, praticamente nada há na história das sociedades ocidentais dos séculos XVI ao XVIII – especialmente nesta capitania mineradora - que atualmente não possa ser em maior ou menor grau vinculado à etiqueta “barroco”. Apesar das delimitações formais, espaciais e temporais quando da proposição original do estilo em fins do séc. XIX, o “barroco” chegaria aos dias atuais como um verdadeiro estilo de época, não sendo “apenas um estilo artístico, mas uma visão de mundo envolvendo formas de pensar, sentir, representar, comportar-se, acreditar, criar, viver e morrer.” (CAMPOS, 2006, p.07). No entanto, esta visão totalizadora do “barroco” vem passando atualmente por uma sistemática revisão conceitual, com contribuições críticas de diferentes domínios teóricos – com destaque à história das representações e das letras coloniais – que tem buscado redimensionar o “barroco” a uma abrangência plausível, a fim de resgatar a funcionalidade analítica do conceito, atualmente esvaziado de qualquer significado objetivo.

Compreendemos que analisar o “barroco” como conceito não refuta ou imprime juízo de valor sobre as definições estilísticas, culturais, históricas ou comportamentais cunhadas a partir do termo e que serão fruto de nossa apreciação. Não possuindo competência intelectual para uma avaliação técnica minimamente embasada sobre as diversas definições do "barroco", cabe-nos, nesta proposta de análise, tão somente compreender e demonstrar como essas sucessivas conceituações oriundas dos mais diversos ramos intelectuais – inclusive, mas não somente, o artístico - constituem uma trajetória estreitamente vinculada aos programas estéticos e políticos das elites intelectuais locais, compondo uma complexa luta de representações. Luta esta que passa pela consolidação de um passado cultural unificador dos estados nacionais europeus, pela emancipação cultural das nações latino-americanas sobre a herança metropolitana, pela construção de um Brasil modernista cultural e artisticamente autônomo e, por fim, pela construção de uma “mineiridade” capaz de identificar e particularizar Minas Gerais a partir de uma herança artística e cultural própria.

Pensar uma história do conceito de “barroco” presume a definição clara do que se entende por “conceito” e mesmo por uma “história do conceito”. Vejamos o que nos diz o *Pequeno Dicionário Filosófico* a respeito do verbete “conceito”:

Uma forma do pensamento que generaliza grupos de dados, de elementos, de fenômenos diversos, formando noções ou termos que representam as relações entre esses elementos. Por ser uma abstração da realidade, o conceito se altera de acordo com a situação histórica, o local, as condições e interesses envolvidos; assim sendo, deve ser explicado em termos destas realidades. (ROSENTAL, M.; IUDIM, P., 1959, p. 89).

Se é inequívoco que essa definição contribui para uma noção mais historicizada do termo por presumir a atuação de forças externas à dinâmica vernacular ordinária na mudança de significados ao longo do tempo, convém ressaltar que para fins metodológicos, ainda parece-nos carecer de uma evidenciação mais clara das peculiaridades do conceito que o tornam tão mais distinto quanto valioso em relação à palavra comum.

Esses pontos inevitavelmente nos conduzem à Reinhart Koselleck e suas proposições a respeito da história dos conceitos, onde a multiplicidade da realidade e da experiência histórica está diretamente agregada à pluralidade de significados adquiridos por um conceito ao longo do tempo. A peculiaridade do conceito sobre a palavra dar-se-ia, sobretudo, pelo fato de que naquele, o significado e o significante coincidem na mesma medida em que a multiplicidade da realidade e da experiência histórica se agrega à capacidade de plurissignificação de uma palavra (KOSELLECK, 2006, p. 109). Em outras palavras:

O sentido de uma palavra pode ser determinado pelo seu uso. Um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico. Embora o conceito também esteja associado a uma palavra, ele é mais que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ele. (KOSELLECK, 2006, p. 109).

É justamente essa totalidade histórica agregada aos conceitos – “espaço de experiência” - que determinam o juízo de valor sobre sua apropriação trazendo os méritos e deméritos da experiência pretérita do termo para qualificar aquilo que se pretende rotular no presente, direcionando, ao mesmo tempo, as perspectivas de sua significação futura – “horizonte de expectativa”. Portanto, conclui Koselleck:

a investigação do campo semântico de cada um dos conceitos principais revela um ponto de vista polêmico orientado para o presente, assim como um componente de planejamento futuro, ao lado de determinados elementos de longa duração da constituição social e originários do passado. (KOSELLECK, R., 2006, p. 101).

Apesar de Koselleck desenvolver suas propostas teóricas e metodológicas para uma história dos conceitos sociais e políticos, consideramos que suas formulações oferecem uma chave de leitura apropriada e perspicaz para a trajetória do “barroco”. Isto se deve ao fato do “barroco”, apesar de originariamente tratar-se de um conceito estilístico próprio a história da arte, ter sido apropriado sistematicamente ao longo do tempo para atender a programas das mais diversas naturezas, da estética à história nacional, da emancipação cultural à identidade regional. Dito isto, entendemos que propor uma história do “conceito” de “barroco” pressupõe o reconhecimento de que o aspecto estilístico ou da “evolução das formas”¹ não esgota o conceito. Muito pelo contrário, comumente as empreitadas intelectuais nas quais se lançaram muitos historiadores da arte, ensaístas e intelectuais ao longo do séc. XX em busca do “barroco”, foram precedidas e/ou acompanhadas de programas políticos e culturais que fizeram da definição do estilo apenas a faceta mais visível do jogo de interesses e das lutas de representações que transformaram, em menos de um século, um estilo artístico definido e sistematizado por Heinrich Wölfflin em uma generalidade conceitual a serviço de projetos nacionalistas e identitários.

2.2 A categorização estilística de "barroco".

A auto-rotulação das vanguardas artísticas, tão comum nos tempos atuais, pode conduzir-nos ao equívoco do anacronismo quando, aplicando-se conceitos estilísticos cunhados *a posteriori*, generalizamos a prática de etiquetar determinadas manifestações artísticas de outros tempos. Estas etiquetas, que comumente abarcam traços psicologizantes e preceitos pós-românticos emergidos a partir do séc. XIX, ao mesmo tempo em que podem representar importantes ferramentas metodológicas para categorização e análise das manifestações artísticas em questão, sem as ressalvas devidas podem condicionar uma análise anacrônica, transistórica e generalista de tudo que a ela diz respeito, das formas das obras aos traços emocionais dos autores e mesmo todo o contexto histórico e social desta determinada sociedade. Nesse sentido, o caso do “barroco” é exemplar, tendo em vista sua tortuosa trajetória ao longo do tempo que transformou um termo pejorativo aplicado a pérolas disformes e irregulares no século XVII numa etiqueta positiva, caríssima às elites intelectuais e artísticas contemporâneas, usada para rotular justamente as manifestações artísticas produzidas àquele tempo.

¹ O termo “evolução das formas” trata-se de uma proposição metodológica de Wölfflin para a história da arte, a qual pressupõe sob evidente influência positivista, uma dinâmica própria ao campo das formas artísticas que fosse cognoscível autonomamente, independente das variáveis históricas atuantes no contexto de produção da obra.

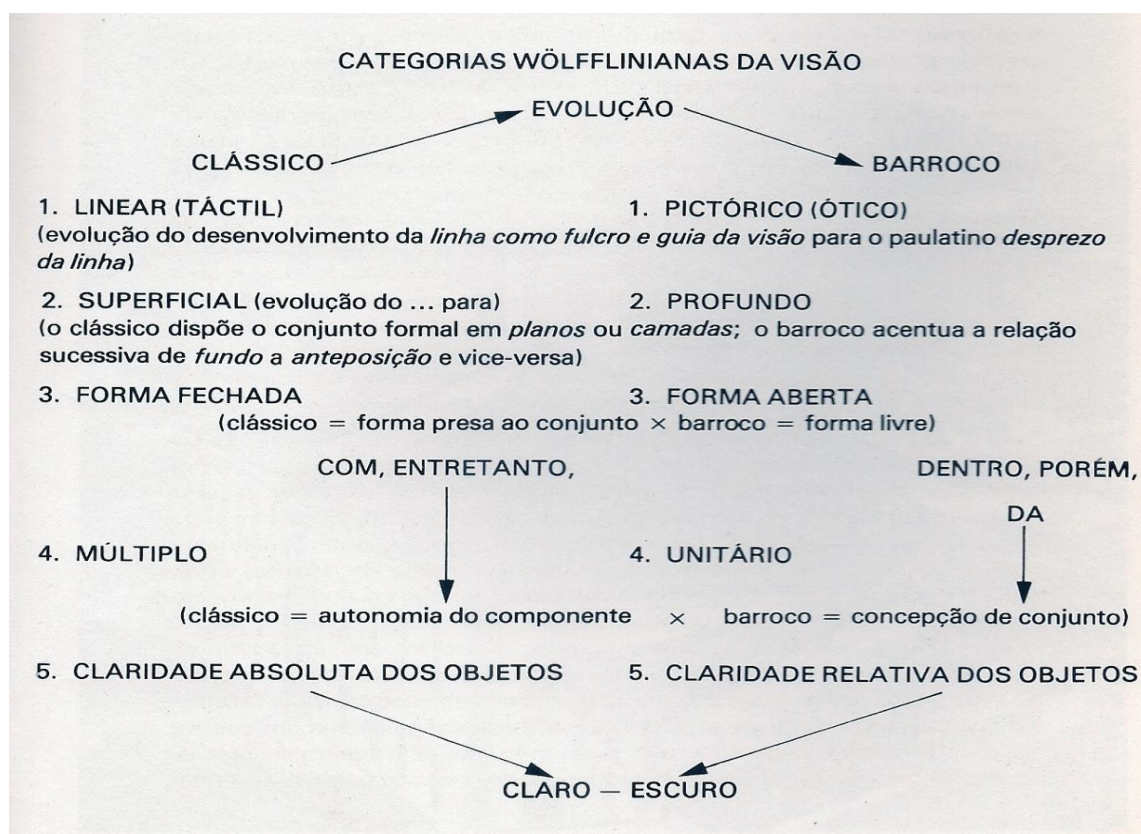
No início do séc. XVIII, Raphael BLUTEAU (1728, 2º v, p. 58), apresentou o verbete "barroco" no seu *Vocabulário portuguez & latino*, como “pérola tosca, & desigual, que nem he comprida, nem redonda (...), chato de uma banda & redondo da outra”. Em fins desse mesmo século, Antônio de Moraes SILVA (1789, v.1, p. 267), publica em Lisboa seu *Diccionario da Língua Portuguesa*, versão revisada e acrescida da obra de Bluteau, onde o mesmo verbete aparece definido como “Pérola irregular, com altibaixo. Penedo pequeno irregular”. Por fim, já no século XIX, o *Diccionario da Língua Brasileira* publicado em Ouro Preto por Luiz Maria da Silva PINTO (1832, s/n.), apresenta o "barroco" de forma ainda mais sucinta, definido como “Pérola tosca com altibaixos”.

A conclusão imediata que nos salta aos olhos a partir das definições antigas apresentadas, é a de que aqueles aos quais identificamos e analisamos aprioristicamente como artistas “barrocos”, não só desconheceram essa palavra como um rótulo artístico como jamais a aceitariam por seu sentido depreciativo à época de suas existências. Tendo transcorrido os séculos XVIII e o XIX sem significativas alterações semânticas, o “barroco” recebe sua primeira acepção positiva já em fins do Novecentos, com os estudos de Heinrich Wolfflin, escritor e historiador da arte suíço, discípulo de Jacob Burckhardt. Em seu livro *Renascença e Barroco* de 1888, Wolfflin categorizou pela primeira vez o “barroco” como um estilo autônomo e positivo na história da arte, rompendo com a longa duração do caráter pejorativo do verbete e fixando, em nosso entendimento, o marco inicial para uma história desse conceito nos moldes aqui propostos. O "barroco" agora, devidamente categorizado como estilo artístico, ganharia então suas primeiras delimitações formais, espaciais e temporais:

Costuma-se designar como o nome de barroco o estilo no qual se dissolveu a Renascença ou – como se diz muitas vezes – o estilo que resultou da degeneração da Renascença (...). Não existe um barroco italiano geral e homogêneo. Mas entre as transformações que sofre a Renascença e que diferem entre si conforme as regiões, só a que se processou em Roma pode reivindicar o valor da tipicidade, se me é lícita a expressão... Finalmente, o barroco romano é a transformação mais completa e radical da Renascença (...). Quanto ao passado, o Barroco está limitado pela Renascença, quanto ao futuro, pelo Neoclassicismo, que começa a surgir depois de meados do séc. XVIII; ao todo o Barroco ocupa cerca de duzentos anos. (WOLFFLIN, 2010, p. 25-26).

Quase três décadas mais tarde, Wolfflin daria novos contornos ao seu conceito de “barroco”, definindo no seu livro *Conceitos Fundamentais para a História da Arte*, publicado em 1915, uma metodologia objetiva para identificação de uma obra de arte “barroca”, baseada em cinco pares de conceitos comparativos e opostos ao classicismo renascentista:

1. A leitura pictórica: enquanto o clássico é linear e plástico, o barroco é pictórico. A linha limita e isola os objetos da visão, por isso a leitura da obra clássica é nítida e distinta, cada elemento é concreto e perfilado. No barroco houve uma evolução para linhas mais livres, luzes e sombras, que conferem movimento e até dissolvem a figura. **2. A superposição dos planos:** a arte clássica se revela na superfície, pois o plano é o elemento próprio da linha. No barroco a imagem se organiza através da superposição de planos e a visão se dá em profundidade. A desvalorização do contorno é responsável pelo desaparecimento da representação em superfície. **3. A forma aberta:** do clássico ao barroco a evolução se dá da forma fechada para a forma aberta. Embora toda a obra de arte se apresente como uma forma fechada e completa em si mesma, a comparação entre as formas clássicas e barrocas revela o segundo muito mais solto e flexível, enquanto o clássico obedece às leis rígidas de construção. **4. A unidade da composição:** a multiplicidade caracteriza o clássico, e a unidade, o barroco. No primeiro caso há pluralidade de elementos que, autônomos, formam um conjunto. No barroco os elementos isolados perdem a expressividade, uma vez que é a visão única, globalizada, a primeira que se percebe. **5. O contraste luz e sombras:** a clareza absoluta no clássico evolui para a clareza relativa no barroco. A clareza está intimamente ligada à forma de representação. A linha e a composição em superfície favorecem a leitura da obra de arte, enquanto que a clareza fica prejudicada em estilos pictóricos construídos com diversos planos de profundidade, movimentados por contrastes de luz e sombra, característicos do barroco. (SILVA, Regina H. D. R. F. da. In: WOLFFLIN, op. cit., p. 16).



O esquema montado por Affonso Ávila ilustra de forma didática e eficaz a proposta metodológica apresentada por Wölfflin para identificação de uma obra de arte "barroca". Contrapondo em duas colunas os elementos "clássicos" renascentista (à esquerda) e aqueles "barrocos" pós-renascentistas (à direita), Ávila esquematiza a proposta metodológica wölffliniana para identificação de uma obra de arte "barroca". Fonte: AVILA, Afonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 05.

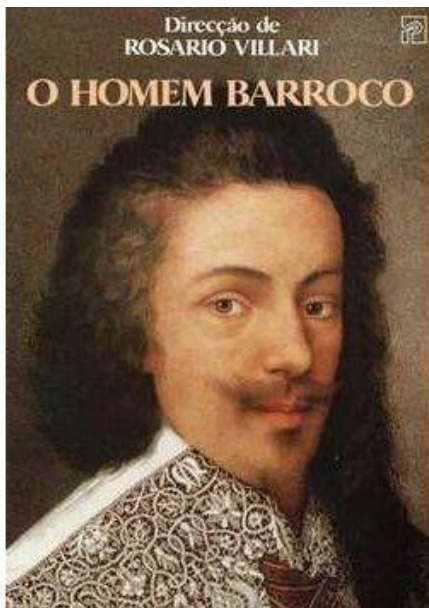
A profunda formação filosófica de Wolfflin, certamente refletiu-se na consideração de aspectos metafísicos e psicolgizantes em suas análises artísticas, todavia as delimitações claras adotadas na cunhagem do estilo e na metodologia de análise, mantiveram o “barroco” original sempre nos campos da arte e do estilo. Mesmo defendendo que as linguagens plásticas de uma determinada época tendem a adquirir características comuns, as ambições unificadoras do estilo em Wolfflin limitavam-se às manifestações artísticas em questão, em especial a arquitetura, a escultura e a pintura.

2.3 Da Europa para o Novo Mundo.

Como a criatura que foge ao controle do seu criador, o “barroco” expandiu-se rapidamente por toda a Europa, encaixando-se como uma luva nos programas ideológicos dos estados nacionais modernos que buscavam, sobretudo, a construção de um passado comum para suas populações. Rastreado os artifícios de construção dessas “comunidades imaginadas” em que se constituiriam os estados nacionais modernos, Benedict ANDERSON (2008, p.37) alerta que para além dos mapas e dos censos demográficos, um terceiro instrumento foi fundamental na construção do nacionalismo moderno: os museus, espaços privilegiados de apresentação palpável da memória coletiva unificada sob a representação de uma herança histórica e cultural comum. Nesse contexto, o “barroco” tornou-se um artifício simbólico caríssimo às elites nacionalistas, sendo apropriado sistematicamente como ícone de um passado artístico nacional, legado por uma herança cultural comum dessas populações.

Para esses programas políticos, o aspecto artístico seria importante, é verdade, todavia, não suficiente, sendo também de suma importância que a etiqueta em questão homogeneizasse toda uma herança cultural expressa também nas letras, nas mentalidades, nas tradições comportamentais, dentre outros. O “barroco” extrapolaria agora os limites do estilo para designar sociedades inteiras:

Desde que Wolfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de ‘barroco’ – pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa – passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do séc. XVII, como as belas letras, apropriadas como ‘literatura barroca’ em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a conceituação romântica de retórica como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, as economias, as populações as culturas, as ‘mentalidades’ e, finalmente, sociedades européias do séc. XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: ‘o homem barroco’, a ‘cultura barroca’, a ‘sociedade barroca’. (HANSEN, 2001, p. 10.)



Imagens 13 e 14: à esquerda, a capa do livro "O Homem Barroco", organizado por Rosário Villari e com a edição portuguesa publicada em Lisboa em 1995. À direita, a capa do livro de José Antônio Maraval intitulado "A cultura do Barroco", com edição brasileira publicada em São Paulo em 2009. A proposta desses dois livros já flagrantes nos próprios títulos, já são bem representativos da longevidade da idéia do "barroco" como um "estilo de época" do qual Hanssem nos fala. Essa difusão do conceito de "barroco" para muito além das delimitações estilísticas propostas por originalmente por Wolfllin, ganhou corpo ainda nas primeiras décadas do séc. XX e repercute até hoje na historiografia da arte e da cultura. Em seu sumário, o livro de Villari traz o título dos seus dozes capítulos sobre o homem barroco: "O estadista", "O soldado", "O financeiro", "O secretário" O rebelde", "O pregador", "O missionário", "A religiosa", "A bruxa", "O cientista", "O artista" e "O Burguês", explicitando ao limite o uso do "barroco" como categoria apriorística de análise de todo o universo humano em determinado período histórico. Por sua vez, corroborando com este modelo de abordagem generalista, Maraval estrutura sua análise em quatro capítulos cujos títulos são igualmente representativos: "A cultura do barroco como um conceito de época", "A conflitividade da sociedade barroca", "Elementos de uma cosmovisão barroca", "Os recurso de ação psicológica sobre a sociedade barroca".

Já devidamente estabelecido como um estilo de época na Europa, o "barroco" aporta no novo mundo como o germe da emancipação cultural das nações latino-americanas sobre a herança colonial. Deste modo, apropriado pelas elites intelectuais locais para a construção de uma identidade nacional que significasse o rompimento com a dominação cultural metropolitana, não bastaria que ele fosse "barroco", teria de ser distinto da sua matriz estilística européia. Devidamente tropicalizado e mestiçado por historiadores da arte, pesquisadores e ensaístas locais, o barroco agora surge como "colonial", "americano", "tropical", dotado de características peculiares à história e à paisagem latino-americana que fossem, sobretudo, inacessíveis ao universo europeu metropolitano:

Antecipo uma conclusão: o barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte co-natural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração, que já não se pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana: delas nascerá a consciência de nacionalidades autônomas e distintas. (AVERINI, 1997, p. 26)

Nenhuma forma vegetal européia pode sofrer o confronto, com extensão e ímpeto dinâmico, ponhamos o caso, com as talhas fitomórficas do arco de alcova do Mansi em Lucca: na cidade toscana a presença de tal obra de arte pode ser naturalmente considerada o fruto duma ampliação fantástica, duma imaginação excitada e exorbitante. Mas a folha enrolada dum ‘imbauba’ brasileiro ou de uma ‘orelha de elefante’ tolera perfeitamente a comparação, não digo com as volutas e talhas dos países europeus, mas com os próprios fortes cotovelos e obliquidades da alfaia de talha duma obra de arte como a Matriz de Tiradentes (Idem, p.28)

Assentado no novo mundo, o “barroco” cai rapidamente nas graças da intelectualidade brasileira da década de 1930, fervorosa com o programa modernista de "redescoberta" cultural do Brasil. Nesse contexto, o "barroco" é apropriado para etiquetar a herança legada pelas manifestações artísticas luso-brasileiras dos séculos XVII e XVIII, sobretudo na capitania mineradora, mas não sem antes, receber os caracteres peculiares requisitados pelo programa nacionalista em questão. Já devidamente tropicalizado, o “barroco” vê sua mestiçagem migrar da matriz indígena privilegiada por alguns intelectuais latino-americanos, para a matriz negra e mulata abundante na América portuguesa e nas Minas Gerais. Esse “barroco” nacionalista, buscando enfaticamente identificar a arte colonial como a “primeira grande cristalização artística de uma autêntica cultura brasileira” (BOSCHI, 1988, p. 7), toma o mulatismo como um fenômeno cultural característico dessa arte, elege um artista símbolo como gênio artístico original, e constitui-se, deste modo, no germe de uma cultura genuinamente brasileira. A esse respeito, afirma Mário de Andrade:

Por outro lado, ele coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. (...) Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo. (...) De fato, Antônio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! São insuficientes para confirmar. É um mestiço, mais que nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil. E só é o Aleijadinho na riqueza itinerante das suas idiossincrasias. E nisto em principal é que ele profetizava americanamente o Brasil... (In: MENDES, 2003, p.88-89).

A atuação militante de Mário de Andrade ecoaria nas décadas seguintes dando o tom da apropriação nacionalista que dominaria o "barroco" no Brasil. Corroborando e difundindo esta

acepção nacionalista do conceito, atuaria fortemente - como nos lembra Sant'Anna (2000, p. 268) - o "olhar estrangeiro" de renomados pesquisadores como Germain Bazin, Roger Bastide, Curt Lange e Riccardo Averini, dentre outros.

Analisando comparativamente essa apropriação programática do “barroco” pelo modernismo em contraposição aos relatos dos viajantes estrangeiros sobre as manifestações artísticas coloniais mineiras, Guiomar de Grammont aponta que:

No discurso modernista, o movimento é contrário: revalorizar a arte local para integrá-la no vasto programa de ‘redescoberta’ das raízes da arte brasileira, enfatizando aspectos como a miscigenação racial e cultural. O que chamamos ‘redescoberta’, contudo, em nossa perspectiva significou efetivamente a invenção de um país que só o Brasil modernista, para que o que a ‘redescoberta’ das raízes culturais _ inclusive do ‘barroco’ _ é fundamental. (...) Em sua maior parte, os modernistas eram jovens da elite que tiveram mais ou menos contato com a cultura europeia, e, em um fenômeno comum a esse tipo de experiência, o confronto com o ‘velho’ mundo os fez indagarem-se sobre sua própria identidade. Eles inventam uma ‘pátria’ a qual possam ter orgulho de pertencer. (GRAMMONT, 2008, p.40)

Apesar do uso corriqueiro do “barroco” para tratar da arte colonial mineira e principalmente do Aleijadinho, curiosamente não encontramos em Mário de Andrade ou nos seus contemporâneos, qualquer menção ao conceito de um “barroco mineiro” em meio às suas abundantes referências nacionais, brasileiras, para esta arte “barroca” produzida na capitania mineradora. Como quem requer pra si os louros de uma herança artística própria que há décadas vinha sendo cultivada por uma intelectualidade forasteira, a partir da década de 1950 percebemos em Minas Gerais o desenvolvimento das primeiras investidas de grupos de pesquisadores e ensaístas locais para apropriar-se do conceito, peculiarizá-lo sob a categoria de “mineiro” e promover uma cruzada intelectual que se estenderia pelas décadas seguintes a fim de tornar hegemônica esta representação nos meios acadêmico, artístico, político e turístico.

Esta verdadeira luta de representações tupiniquim em torno do “barroco” se estenderia por toda a segunda metade do séc. XX e resultaria no êxito retumbante alcançado pelo programa intelectual mineiro. Concentrados, sobretudo, em torno do Centro de Estudos Mineiros da UFMG e da *Revista Barroco*, criada e dirigida por Affonso Ávila por três décadas, historiadores, artistas e ensaístas locais desencadearam uma empreitada intelectual que encontraria no isolamento da província, na atuação maciça de artistas negros e mulatos e no uso de matérias-primas locais como a pedra-sabão, o tripé particularizador que a noção de

um “barroco mineiro” requisitava². A partir daí, este “barroco mineiro” consolidaria Minas Gerais como o palco privilegiado para a contemplação da verdadeira arte “barroca” e se tornaria o pilar fundamental para a construção de uma “mineiridade” que submeteria a construção da identidade regional a uma herança artística “barroca” comum e, principalmente, peculiar em relação a todo o resto da colônia.

O pensamento militante de Affonso Ávila talvez seja o mais ilustrativo dessa concepção, ao defender que “o barroco dá o tônus da formação do organismo da sociedade mineradora, com suas festas públicas, solenidades religiosas, e seu cenário de formas e cores.” (AVILA, 1984, p. 07). O poeta ratifica esta posição do “barroco” como um estilo de civilização em outro trecho notório:

Transplantou-se para Minas dessa época um estilo mais de civilização do que estritamente de arte, o qual, favorecido pelas condições geográficas da região, acabou cristalizando-se no seu insulamento e marcando fundamentalmente a trajetória mental do povo das montanhas. (AVILA, apud: AGUIAR, 2003, p. 33).

O “barroco mineiro”, consolidado agora enquanto um “estilo de civilização”, tornar-se-ia uma categoria privilegiada para rotular, descrever e condicionar em maior ou menor grau, a interpretação de tudo o que diz respeito à vida e à história dos habitantes dessas terras. Um conceito caro à elite intelectual mineira que difundiria-se pelos mais diversos campos do conhecimento comumente como uma categoria apriorística, anacrônica e transistórica, apropriado em programas identitários, políticos, econômicos e turísticos forjados sob a égide do patrimônio “histórico”.³

² Quanto à origem do “barroco mineiro”, não se sabe ao certo quem utilizou essa expressão pela primeira vez. Miriam Ribeiro de Oliveira sugere, conforme observa MENDES (2003, p.39), que Lourival Gomes Machado poderia tê-lo criado em seu artigo ‘O barroco em Minas Gerais’. Todavia, o tema ainda é uma lacuna aberta a pesquisas mais conclusivas sobre essa questão.

³ Um interessante contraponto crítico à exaltação do “patrimônio histórico” como agente de desenvolvimento local encontra-se no estudo de Rodrigo Neves a respeito da cidade de Tiradentes - MG. Partindo de uma análise sociológica sobre a construção do turismo histórico na cidade a partir dos anos oitenta, o autor tece severas críticas à apropriação predatória do espaço urbano pelo “grande capital” ao longo desse processo de fabricação de um cenário colonial vendido como “patrimônio histórico”. Nos termos do autor: “Nessa perspectiva, concluímos que a área central e “histórica” passou por reconfiguração material e simbólica que a transformou em mercadoria rentável, atraindo significativos volumes de gastos de consumo, ao mesmo tempo em que, gerando forte especulação imobiliária, excluiu e deslocou a maioria da população de origem tiradentina que habitava e vivia nesse local.” (NEVES, 2013, p. 123).

3. O CONTEXTO COLONIAL DO "BARROCO MINEIRO".

O estudo das artes e ofícios presentes nas Minas Gerais colonial, requer um esmero conceitual e metodológico para ludibriar os anacronismos do senso comum que povoam o imaginário coletivo sobre este tema. A replicação de conceitos tecidos pela historiografia brasileira na primeira metade do século XX, fortemente influenciada pelo nacionalismo modernista e sua busca de uma identidade brasileira, repercutiu na supervalorização de alguns artífices e artesãos coloniais _ em especial o Aleijadinho _ elevando-os da realidade histórica da capitania mineradora para o panteão mitológico dos heróis nacionais. Do mesmo modo, a abundante produção artística mineira, farta em reproduções de matrizes européias trazidas aos confins da capitania em missais e bíblias ilustradas ⁴, elevou-se da referida realidade colonial para assumir o posto de prenunciadora da “brasilidade”, de uma identidade cultural brasileira forjada sobre representações artísticas cuja diferenciação das matrizes se dá antes por peculiaridade técnicas dos artífices e suas matérias primas em questão que por qualquer sentimento emancipacionista em relação à metrópole portuguesa.



Imagens 1 e 2: "A visita dos anjos a Abraão" ou "Abraão adora os três anjos". No plano de cima, a gravura francesa de Michel Dermane publicada em Paris entre 1728 e 1730 e difundida no Novo Mundo como ilustração de seu compêndio *Histoire sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes*. Logo abaixo, a pintura de Manuel da Costa Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, da segunda metade do séc. XIX. Fonte: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Mestre_At%C3%ADde>. Consultado em 07/07/2014.

⁴ A esse respeito, ver: LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura de Ataíde. In: MENDES. *O Barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.199-201.

O estudo do contexto histórico da capitania mineradora donde surgiram essas manifestações artísticas luso-brasileiras ditas "barrocas", faz-se, portanto, essencial a uma melhor compreensão dessa arte. Deste modo, buscaremos resgatar inicialmente nesse capítulo o contexto sócio-econômico da colonização que propiciou o povoamento dessa região e a formação da complexa sociedade mineradora setecentista. A partir disto, passaremos a uma explanação mais específica sobre os artistas e artífices locais, onde inicialmente conceituaremos a definição de "artista" adotado nesse trabalho, apontando algumas questões teóricas fundamentais relacionadas a esta definição, e, posteriormente, enfocaremos as questões referentes a realidade histórica colonial dessa categoria, tais como as condições de trabalho na capitania e o mercado consumidor de arte.

3.1 O contexto sócio-econômico da colonização:

A elevação das Minas Gerais ao posto de capitania ocorrida em 1720, a partir da cisão da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, intensificou ainda mais o já efervescente processo de imigração para essas terras em busca de fortuna com o ouro emanante das minas e aluviões das Gerais. A concentração populacional junto aos principais pontos de exploração aurífera bem como aos mais importantes pontos comerciais da região, deu à colonização da Capitania um forte perfil urbano e de alta complexidade em sua composição social que iria muito além do clássico binômio senhor-escravo:

Seria um engano assim proceder, de vez que a adoção da forma de trabalho compulsório, definindo os extremos das relações sociais prevalentes na região, não anulava a possibilidade da existência de outros segmentos sociais, no interior daquela sociedade em o que, de resto, efetivamente ocorreu. Para melhor e mais claramente se perceber a veracidade dessas assertivas, bastaria acrescentar a elas a lembrança de que o processo colonizador para Minas Gerais teve na urbanização um de seus traços mais expressivos. Aliás, para o caso mineiro, esses dois elementos se tornam indissociáveis. É impossível entender o processo de urbanização da área mineradora colonial sem a sua estreita vinculação com uma variada gama de atividades produtivas, administrativas e culturais, na medida em que a exploração aurífera por si não englobava toda a realidade. (BOSCHI, 1988, p. 9).

Ao contrário do que tendemos a imaginar em virtude do grande destaque da exploração aurífera na região, a evolução da região mineira revelaria justamente forte tendência à diversificação econômica e social. Além do grande contingente de escravos e faiscadores, faziam-se presentes expressiva camada de comerciantes, agricultores, trabalhadores livres atuando em diversas funções, profissionais liberais, artistas, artífices, artesãos e membros do aparelho militar e burocrático da Coroa, merecendo este último

referência especial em virtude do grande impulso que, mesmo de forma indireta, o Estado deu à vida urbana na Capitania.

O caso de Ouro Preto é bem representativo deste papel estatal, já que tendo sido elevada a categoria de Vila em 1711 e já com expressiva urbanização em 1730, iniciam-se as grandes obras públicas, tais como o palácio do governador (vide ilustração a seguir), a casa dos contos, a casa de câmara e cadeia e casa da ópera, dentre outros, que se estenderiam por todo o século e demonstrariam em definitivo o desejo de fixação da Coroa Portuguesa nas Minas Gerais. Verificamos, deste modo, que de fato a pujança dos centros coloniais mineiros não se deveu exclusivamente ao ouro, haja vista que o ocaso da mineração deflagrado em fins do séc. XVIII, não acarretou automaticamente o desaparecimento da dinâmica urbana na região mineradora.



Imagem 3: Vista parcial da Praça Tiradentes de Ouro Preto, com o Palácio do Governador ao fundo.

Autor: Guilherme Liebeneau, s/d. Fonte: Acervo iconográfico do Arquivo Público Mineiro.

Fonte: < <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fotografico/M-12.21/29580.jpg> >. Consultado em: 15/04/2014.

No que tange à composição social das Minas Gerais, é a diversidade que dá o tom da vida urbana da capitania. Além da população branca, em sua maioria portuguesa a serviço da Coroa ou descendentes destes, profissionais liberais e faiscadores imigrados em busca de riqueza, juntavam-se a estes um grande contingente de escravos empregados nas atividades

mineradoras, além de uma enorme população de forros e mulatos de toda sorte. Segundo Germain Bazin⁵, esta sociedade multifacetada e de complexa estruturação étnica encontrou na sua elevadíssima cifra de ilegalidade nas relações sexuais e no significativo status da mão-de-obra negra e mulata nas artes e ofícios da capitania, dois elementos fundamentais para uma peculiar flexibilização da demarcação social, erótica, racial e econômica que daria o tom das relações sociais na Capitania. Analisando a imposição das figuras dos negros e mulatos no quadro social das Minas Gerais setecentistas, Caio Boschi ratifica esta posição ao atestar que:

o alto grau de criatividade dos artistas, artesãos e artífices que atuaram na Minas Gerais colonial, lhes dava posição singular no interior do corpo social: se não chegavam a atingir a condição de 'homens de qualidade', pelo menos não foram marginalizados socialmente. Ao contrário, a sociedade cosmopolita que ali se organizou careceu da presença de artistas e artesãos e os prestigiou. (BOSCHI, 1988, p. 13).

3.2 O artista colonial e suas condições de trabalho na capitania.

A concepção de artista vigente nos séculos XVIII e XIX, tem uma abrangência conceitual muito mais ampla e complexa do que aquela presumida e apropriada pelas vanguardas artísticas contemporâneas. Além do englobar a gleba de artesãos dedicados ao trabalho manual de obras de arte, também designava ao ente conceituado um aspecto criativo, inovador, englobando, também aqueles atuantes nas artes liberais da época. Por uma questão de delimitação conceitual para uma análise mais objetiva da produção artística colonial mineira, seguiremos a linha de Caio Boschi e adotaremos neste trabalho o conceito de artista que se confunde com o de artífice e de artesão, que dedica-se ao laboro artesanal das obras esculturais e ornamentais em geral produzidas nas Minas Gerais setecentistas.

É sabido que, para o século XVIII e início do XIX, artista era a nomenclatura mais abrangente e completa porquanto além de trabalhador manual este era também um criador. Nesse conceito se englobavam aqueles que tinham perfeito domínio técnico ou fossem exímios no desempenho de seus ofícios (mecânicos ou não), e também os que exerciam ou cultivavam as chamadas artes liberais (Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética, etc. Portanto, todos os destros em alguma arte poderiam receber e via de regra recebiam a denominação de artista. (BOSCHI, 1988, p. 15).

Vinculados à concepção moderna de artista enraizada, sobretudo, nos preceitos psicologizantes do romantismo e dos direitos autorais da economia de mercado emergidos

⁵ Apud SANT'ANNA, Affonso Romano de. São Paulo: Rocco, 2000 (pp. 264).

ambos a partir da segunda metade do séc. XIX, ao falarmos de "arte" ou "artistas" coloniais estamos em flerte constante com o anacronismo. Categorias consagradas á época foram abandonadas com o tempo - como a distinção entre as artes mecânicas e as liberais - e outras que usamos atualmente para analisar tais manifestações artísticas e seus autores simplesmente não existiam a seu tempo - como as noções de "originalidade", "autenticidade" e outros preceitos pós-românticos. Esses conceitos psicologizantes atribuídos ao artífice colonial, "inexistem em um momento em que as artes são regidas por rígidos preceitos retóricos herdados da Antiguidade, tempo em que a imitação e a emulação ocupam papel central." (GRAMMONT, 2008, p. 38). Portanto, ao tratarmos de artistas coloniais ou "barrocos", é imprescindível considerar que:

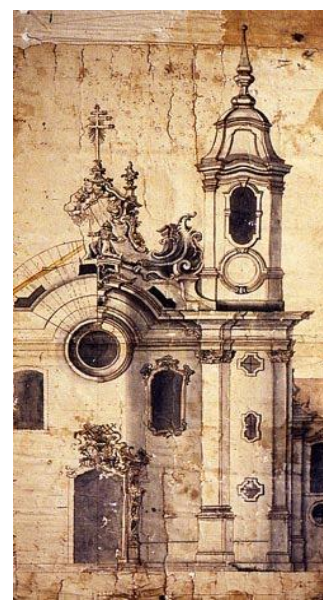
no séc. XVIII colonial não existe a concepção de tempo histórico como progresso da razão, nem a psicologia da subjetividade burguesa, nem a livre concorrência liberal, tampouco existe a figura do 'artista' como gênio autônomo, produtor de crítica da ordem social existente. Mas existe [simplesmente] o artífice, muitas vezes mais modestamente o artesão, peritos todos nas diversas artes de fazer.' (HANSEM. In: GRAMMONT, 2008, p. 23).

Um ponto fundamental para a melhor compreensão do artista colonial é a exata percepção da tenuidade da linha que separa os diferentes ofícios artísticos exercidos na capitania. Com raras exceções normalmente ligadas à atividade da pintura, os trabalhos de carapinas, carpinteiros, marceneiros e entalhadores intercediam-se entre eles durante o beneficiamento artístico da madeira, tal qual o trabalho dos arquitetos, pedreiros e canteiros confundiam-se frequentemente ao longo de uma empreitada. Um relativo desprendimento teórico de toda esta gama de ofícios, podemos identificar nos escultores de primeira linha, cujas habilidades técnicas na lavra das figuras em pedra ou da madeira com o uso do cinzel, diferenciavam-nos dos demais artífices, contudo sem chegar a constituir uma profissão eminentemente autônoma, a parte na atividade produtiva da capitania.

Do mesmo modo e inclusive com maior intensidade, podemos perceber na atuação dos engenheiros, uma significativa diferenciação em relação aos demais profissionais atuantes na Capitania, primeiramente devido á quase totalidade deles serem portugueses, brancos e de formação técnica formal nas escolas metropolitanas de além mar, e em segundo lugar pelo foco das suas atuações estarem voltados quase sempre para as construções civis em geral ou para as obras estatais a serviço da Coroa, principalmente referentes aos aparelhos burocráticos, militar e repressivo. Esta ausência marcante dos arquitetos e engenheiros de formação na produção da arquitetura religiosa mineira setecentista, bem como a forte política

restritiva e proibitiva da Metrópole em relação á fixação de clérigos na Capitania, constituíram-se em fatores essenciais para o desenvolvimento de soluções artístico-culturais e artesanais próprias das Minas Gerais.

Deste modo, a arte colonial mineira diferenciou-se relativamente da rigidez e do formalismo presentes nos modelos europeus e reproduzidos na produção artística das congregações religiosas instaladas na orla litorânea da Colônia, haja vista que o principal sistema de aprendizagem praticado nas Minas Gerais era o ensinamento prático dos mestres autodidatas passado para seus filhos, aprendizes ou escravos auxiliares. Ao contrário das escolas artísticas ou corporações de ofícios predominantes no velho continente, no sistema de aprendizagem das Minas setecentistas não haviam restrições para o número de auxiliares, prazos determinados para a aprendizagem, quaisquer ritos de passagem de uma situação profissional à outra, além de existir um contingente significativo de negros escravos a desenvolverem seus dotes artísticos como auxiliares de seus amos, haja vista os célebres exemplos de Agostinho e Maurício, entalhadores escravos do Aleijadinho.



Imagens 4, 5 e 6: Profeta Daniel, em pedra -sabão, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas; Cristo carregando a cruz, em madeira; Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas; risco da fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei. A diversidade das obras atribuídas ao Aleijadinho é representativo da polivalência do artista colonial. Alheio ao formalismo das escolas européias, a produção artística mineira era dominada por mestres autodidatas, negros e mulatos como artistas auxiliares e matéria-prima local, sobretudo a pedra sabão e o cedro, abundantes na região. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Aleijadinho>>. Consultado em 07/07/2014.

3.3 O mercado consumidor de arte.

As congregações religiosas instaladas na faixa litorânea da América Portuguesa desempenharam papel fundamental no fomento à produção artística colonial. Nos confins das Minas Gerais, todavia, mediante a proibição régia da instalação das referidas congregações nesta capitania, coube às coletividades leigas o papel de principais fomentadores da produção artística. Com desmedido anseio pela demonstração pública do fervor religioso inerente aos membros de sua coletividade, as inúmeras irmandades e confrarias presentes nas minas setecentistas, e um pouco mais tarde as ordens terceiras ali instaladas⁶, foram as grandes responsáveis pelo patrocínio das construções, reconstruções, reparações e das mais diversas ornamentações das inúmeras igrejas e capelas espalhadas pelos centros urbanos, vilas e comunidades rurais no entorno da região mineradora.

O ritmo do mercado consumidor de arte religiosa na capitania manteve-se relativamente estável ao longo de todo o século XVIII. A receita permanente das irmandades advinda da contribuição de seus membros, bem como o acentuado gosto da sociedade colonial mineira pela pompa e pela ostentação, foram os dois pilares de sustentação dessa perenidade secular. Nem mesmo com a queda da produção aurífera em fins do século XVIII, o ritmo da produção artística na região sofrera desaceleração, antes se intensificou e já então com custos mais elevados, sinal inequívoco da existência de recursos acumulados ou mesmo excedente econômico disponível na sociedade local para investimento em construção, arte e artesanato.

Outra característica marcante da sociedade mineradora e que também repercutiu no fomento da produção artística local, foi o desenvolvimento de um relativo espírito de competitividade entre as associações religiosas, que “não só disputavam o concurso dos melhores artistas e artesãos, como também o maior prestígio, auto-afirmação e destaque social pela grandiosidade e beleza de suas obras.” (BOSCHI, 1988, p. 38). Segundo Campos:

Por contarem com essa preparação espiritual, os terceiros franciscanos e carmelitas sempre se sentiram superiores aos membros de outras irmandades, disputando os lugares de destaque em procissões. Portanto, nas Minas Gerais o grande mecenato artístico foi obra de ordens terceiras e de irmandades leigas. Estas, com seus próprios recursos financeiros, colocavam em praça pública as obras de arquitetura, talha, escultura e pintura, as quais eram arrematadas e feitas em conjunto pelo mestre, por oficiais, aprendizes e escravos. (CAMPOS, 2006, p. 16).

⁶ Como quase tudo que diz respeito ao efetivo funcionamento das instituições na região mineradora, as associações leigas organizaram-se de forma muito mais complexa e com limites muito mais tênues entre suas diferentes categorias do que o pressuposto na teoria do direito canônico. De qualquer modo, como ponto de partida para a compreensão dessas associações, é de grande valia a consulta dos cânones referentes às "Ordens Terceiras", "Confrarias" e "Arquiconfrarias e União Primárias" que nos apresenta Fritz Teixeira de Salles na introdução da primeira edição de seu estudo precursor sobre essas associações. Vide: SALLES, 2007, p.49-51.

Apesar da inexistência de uma política oficial de preços na Capitania, é perceptível que os ofícios cujas ocupações exigiam maior fixação dos oficiais, tais como ferreiros, sapateiros e serralheiros, tiveram seus sistemas de preços subordinados às determinações das autoridades municipais. Todavia, no tocante à produção artística em si, seu forte caráter itinerante e, por conseguinte, o reduzido número de lojas ou oficinas nos núcleos urbanos, delegaram exclusivamente ao mercado a atribuição de valores às empreitadas ou mesmo aos seus artistas. Portanto, o valor do trabalho dos artistas e artesãos coloniais mineiros era um fenômeno de opinião, variando de acordo com o *status* social destes, os quais, tendo geralmente suas empreitadas e encomendas artísticas registradas através de contratos ou termos de ajustes específicos firmados entre as partes, submetiam-se a um rígido e pormenorizado controle no cumprimento das condições artísticas especificados nos riscos e plantas originais _ pelo menos no que tange à arte religiosa, restringindo significativamente o espaço para o desenvolvimento de soluções artísticas próprias ou originalidades significativas na caracterização do estilo artístico final da obra.

4. ARQUITETURA COLONIAL E ARTE "BARROCA".

4.1 Características gerais.

Falar da arquitetura colonial mineira requer inicialmente considerar que as construções que compõem o cenário urbano da capitania vão muito além da arquitetura religiosa. Se no senso comum esta arquitetura confunde-se com as igrejas barrocas e rococós da região, um estudo mais aprofundado requer o redimensionamento do conceito que abrangia além da referida arquitetura religiosa do período, as moradas da população e as construções do poder público que davam o tônus urbanístico às vilas mineradoras - como as casas de câmara e cadeia, chafarizes, pelourinhos, casas de fundição, palácio do governador, dentre outros. Além disso, cabe ressaltar a inadequação do termo "barroco" para tratar dessa arquitetura de forma geral como usualmente vemos empregado. Referente ao um estilo artístico autônomo, de características formais e históricas bem peculiares, o termo "barroco" comumente aplicado à arquitetura e ornamentação dos templos mais suntuosos erguidos na região mineradora, não abarca a imensa maioria das construções ordinárias dos núcleos urbanos da capitania. Deste modo, convimos com a conclusão de Adalgisa Campos:

Aquelas edificações, que atingiram nas Minas Gerais até meados do próprio séc. XIX, foram denominadas arquitetura colonial, ao invés de arquitetura barroca, pois na maioria não ultrapassaram o vernáculo, isto é, o padrão das construções domésticas, sem maior apuro na concepção e confecção. A casa destinada à moradia seguir as técnicas construtivas tradicionais dos povoadores, mas não foi igual às construções existentes em Portugal. (CAMPOS, 2006, p.22)

Posto isto, prossegue a autora elencando as principais características arquitetônicas observadas na região ao longo do seu desenvolvimento urbano, sem traço algum que nos remeta ao fausto da arquitetura dita "barroca" dos templos religiosos mineiros:

tem proporções modestas, pois a nobreza existente era de poucos recursos; estrutura de madeira com vedação, inclusive no próprio oitocentos, da técnica do pau-a-pique, feita com barro amassado, paus e cipós de embira; raramente apresenta obra decorativa (pintura de forros) ou atributos nobiliárquicos (brasões); cobertura com telha de barro curva. (Ibidem)



Imagens 7 e 8: a esquerda, detalhe do casario da rua Dr. Cláudio Manoel, centro de Ouro Preto; à direita o Palácio do Governador em destaque na Praça Tiradentes, Ouro Preto. As imagens acima retiradas do acervo fotográfico Luiz Fontana, ilustram em fotografias da primeira metade do séc. XX, traços da arquitetura civil da cidade. Seja no modesto casario ou no Palácio do Governador, percebemos que a história arquitetônica da cidade vai muito além daquela arquitetura dita "barroca" ou "rococó" predominante nos seus templos religiosos. Fonte: <<http://www.ouopreto.mg.gov.br/luizfontana/index/index.php?pag=1&&id=13>>. Consultado em 07/07/2014.

Das construções de pau-a-pique erguidas pelos primeiros colonizadores da região, até os suntuosos templos religiosos da segunda metade do setecentos, a arquitetura colonial mineira traz consigo também algumas características marcantes no que se refere ao contexto sócio-econômico do processo construtivo. A primeira é a constatação da inexistência de uma arquitetura dita popular delegada aos negros e mulatos e fundamentada no uso da taipa, mesmo que seja inequívoco atribuir as construções em pedra, erguidas principalmente pelo

aparato administrativo da Coroa portuguesa e pelas ordens terceiras mais abastadas, a um mecenato mais aristocrático. O uso da taipa, que não cessou com o início das construções em pedra, fazia-se comum tanto às irmandades de brancos como de negros, pelo que, o uso do barro não era indicativo de pobreza, mas o uso da pedra era sim um forte sinal de prosperidade.

A segunda delas foi a larga utilização da mão de obra escrava na arquitetura colonial mineira, tanto no uso da força bruta para a elevação das estruturas, quanto na talha, escultura e pintura que adornaram tais construções. Tanto as irmandades quanto os principais mestres de ofícios da região mineradora, possuíam seus próprios escravos ou alugavam-nos junto aos seus proprietários, utilizando-os largamente nas suas empreitadas e tornando a mão de obra negra um elemento fundamental à constituição da arquitetura colonial da capitania mineradora.

Uma terceira, característica marcante na arquitetura da capitania era a presença dominante dos mestres autodidatas e multifuncionais no exercício das artes e ofícios presentes na região mineradora, conforme já explicitado no capítulo anterior deste trabalho. Com isso não estamos atestando a ausência de mestres construtores oficiais na capitania, muito pelo contrário, como atesta Myriam Ribeiro, "a região conheceu intensa imigração de oficiais e mestres-de-obra portugueses, atraídos pelas oportunidades de trabalho propiciadas pela riqueza econômica e pelo desenvolvimento contínuo de novos núcleos urbanos gerados pela mineração". (In: RESENDE e VILALTA, 2007, vol. 2, p 365). Todavia, o trabalho desses profissionais lusitanos formados em escolas ou corporações de ofício de sua terra natal, se deu quase sempre a serviço da Coroa, na arquitetura civil dos principais centros urbanos da capitania, sendo os riscos da arquitetura religiosa, esculturas, talhas e o artesanato em geral, legados a profissionais de formação prática, com o conhecimento do ofício passado pela família ou pelos mestres aos seus escravos e aprendizes.

Por fim, convém ressaltar enfaticamente que a arquitetura mineira presenciou uma coexistência do mecenato de ricos e pobres. Embora pobres, os escravos africanos eram o maior contingente populacional da região mineradora e, através do acúmulo de esmolas, doação dos ricos e dos negros alforriados, dentre outros, permitiram que suas irmandades e confrarias concorressem com as demais em freqüente condição de igualdade na aquisição de lotes urbanos de melhor localização e na contratação dos melhores mestres oficiais para construção, ornamentação e reforma de seus templos religiosos.



Imagens 9 e 10 : Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia de Ouro Preto (MG) e o detalhe da portada em pedra sabão, séc. XVIII. Fotos: Bruce Souza Portes, 2012. Além de localização privilegiada na praça central da cidade e ao lado do Palácio do Governador, esta capela erguida por uma irmandade de pretos crioulos, conta ainda com precioso ornamento em pedra-sabão na portada atribuído ao Aleijadinho, donde percebe-se na imagem detalhada à direita, uma representação clássica da iconografia mercedária, com a virgem abrindo seu manto redentor sobre os cativos aprisionados.

Fazendo do templo uma verdadeira representação da própria irmandade e, por conseguinte, dos seus membros, as associações leigas, especialmente de pretos, crioulos e pardos, faziam do fausto ornamental em seus templos e procissões religiosas um instrumento privilegiado de representatividade social, o que contribuía significativamente para o dinamismo do mercado consumidor de arte da região mineradora. A aplicação da idéia de “representação” aos templos das irmandades mineiras em questão como aqui o fazemos, justifica-se a partir da premissa fundamental do conceito lançado na historiografia, sobretudo por Roger Chartier, segundo a qual não existe uma oposição entre a “estrutura” e a “representação” no contexto da realidade social, ou, em outras palavras, uma “objetividade das estruturas” e a “subjetividade das representações”. Para Chartier essas representações coletivas devem ser consideradas como “as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social” (CHARTIER, 2002, p. 72).

Ambientando a idéia de "representação" à realidade dos templos coloniais, temos uma caríssima chave de interpretação da estreita vinculação entre as práticas religiosas das irmandades mineiras – escolha dos oragos, fausto ornamental dos templos e procissões, dentre

outras – com a busca de representatividade social desses grupos em questão. Posto isto, concluímos com Caio Boschi que:

Todas as características aqui apontadas se juntam para identifica em Minas um acentuado espírito competitivo entre essas associações, que não só disputavam o concurso dos melhores artistas e artesãos para as suas encomendas, como, através deles, procuravam transformar a grandiosidade ou a beleza de suas obras em um fator de prestígio, de auto-afirmação e de destaque, se as compararmos a outras agremiações. (BOSCHI, 1988, p. 38)

4.2 Das primeiras manifestações ao surto artístico setecentista.

A arquitetura primitiva das Minas Gerais, ainda anteriormente ao estabelecimento definitivo do poder público na região, tem como elementos característicos os tradicionais casarios coloniais e os pequenos templos religiosos elevados em taipa e madeira ao longo de toda a região. Esse padrão perdurou na arquitetura mineira até a primeira metade do sec. XVIII, quando a criação a vila de Nossa Senhora de Ribeirão do Carmo em 1711 (atual Mariana), explicitou o desejo da Coroa de estabelecer-se de forma definitiva na região e, com isso, impulsionou uma nova onda de projetos arquitetônicos, já majoritariamente em pedra, para a acomodação do aparelho administrativo do estado português estabelecido nos centros urbanos da região.

Rodrigo Bastos atenta para o fato de que, mesmo previamente à ereção das principais obras arquitetônicas da recém criada Vila do Carmo ou mesmo da instalação do seu Bispado, o esmero e o decoro no planejamento urbanístico e na ornamentação da cidade, já evidenciavam os planos de fixação da Coroa na região (BASTOS, 2006, p. 5). Convém observar que ao tratar da "ornamentação" da cidade, Rodrigo Bastos não se refere á noção atual do termo que indica comumente "acréscimos de embelezamento supérfluos ou autônomos". Numa época em que o decoro constituía-se uma regra fundamental das práticas de representação luso-brasileiras, seja no discurso das letras ou no discurso da arquitetura, o ornamento tratava-se da "compreensão de elementos extremamente necessários, capazes de efetivar aquela formosura útil (...), o ornamento era uma dignidade necessária, consistindo em uma indispensável preparação dos corpos de textos, obras plásticas, edifícios e cidades." (BASTOS, op. cit., p.4)

No tocante à arquitetura religiosa, tais características agregavam-se às fachadas externas modestas com raras obras decorativas _ as quais eram direcionadas aos interiores dos templos, planta preferencialmente com estruturas retangulares e linhas retilíneas, como

explicita a Sé de Mariana erguida a partir de 1703. Esse padrão segue rigorosamente a tradição arquitetônica ibérica trazida pelos colonizadores portugueses, e mesmo as pequenas chanfradas de cantos e recuo de torres ainda são soluções suficientemente marcantes no setecentos mineiro para que caracterizasse uma fuga ao mais clássico gosto português. A este respeito, Miriam Ribeiro ressalta que:

No universo latino-americano, as igrejas coloniais brasileiras são geralmente reconhecidas como as de influência européia mais marcante, fato que se explica em parte pelo fato de os portugueses não terem aqui encontrado tradições indígenas de construção permanentes, com padrões arquitetônicos e escultóricos já sedimentados. Foi, portanto, prática corrente, a partir do séc. XVII, a importação da metrópole de complementos arquitetônicos e ornamentais em pedra-de-lioz para as construções mais importantes, justamente com os projetos arquitetônicos e os operários especializados para a direção dos canteiros de obras. (OLIVEIRA, op. cit., p. 365).

O desenvolvimento da arquitetura religiosa na Capitania seguiu o fluxo do desenvolvimento econômico e política da região mineradora, sendo muito comum que, em caso de prosperidade do arraial, capelas primitivas fossem transformadas em igreja matriz e, a partir daí, passassem por sucessivas reformas arquitetônicas. Essas reformas buscavam cumprir, sobretudo, os requisitos do decoro necessário ao assentamento de uma igreja matriz no antigo templo, deflagrando uma série de transformações arquitetônicas e ornamentais agregadoras de volume e beleza ornamental, que normalmente incluía a substituição das estruturas de originais de barro por pau-a-pique ou pedra⁷, o reparo das pinturas de forro e camarins, reforma do altar-mor e a acomodação dos altares laterais destinados às irmandades locais.

É nesse contexto de expansão econômica e política da capitania sustentada pela riqueza oriunda exploração aurífera, que a arquitetura religiosa colonial de Minas Gerais adentra na segunda metade do setecentos assimilando um recurso marcante do barroco italiano, qual seja, o modelo de planta elíptica para as construções arquitetônicas. As soluções arredondadas e curvilíneas que marcam essa nova fase da arquitetura italiana a partir do século XVII, têm como principais difusores os arquitetos Francesco Borromini (1599-1697) e Gian Lorenzo Bernini (1599-1697) - sendo por este último, explicitadas em escala

⁷ Como o barro exige cuidados periódicos, a substituição posterior por estrutura de pedras era condição primordial para ampliação estrutural e ornamental dos templos, como a inclusão de portentosas torres sineiras, portadas em pedra-sabão, frontispício ornamentado com pedras chanfradas, dentre outros. A este respeito, vide a detalhada descrição das transformações arquitetônicas e ornamentais sofridas pelas capelas elevadas ao posto de Igrejas Matrizes, relatadas no livro introdutório de Adalgisa Arantes Campos (2006, p. 27 a 32).

monumental na projeção da Praça São Pedro, em Roma ⁸; as soluções arquitetônicas elípticas tiveram grande repercussão à época, a ponto de influenciarem mesmo a longínqua arquitetura religiosa da capitania mineradora. Essa assimilação é claramente constatada nas formas marcantes das igrejas do Rosário dos Pretos de Ouro Preto (iniciada em 1757) e de São Pedro dos Clérigos de Mariana (iniciada em 1753), com ambos os risco de autoria do bacharel Antônio Pereira de Souza Calheiros.

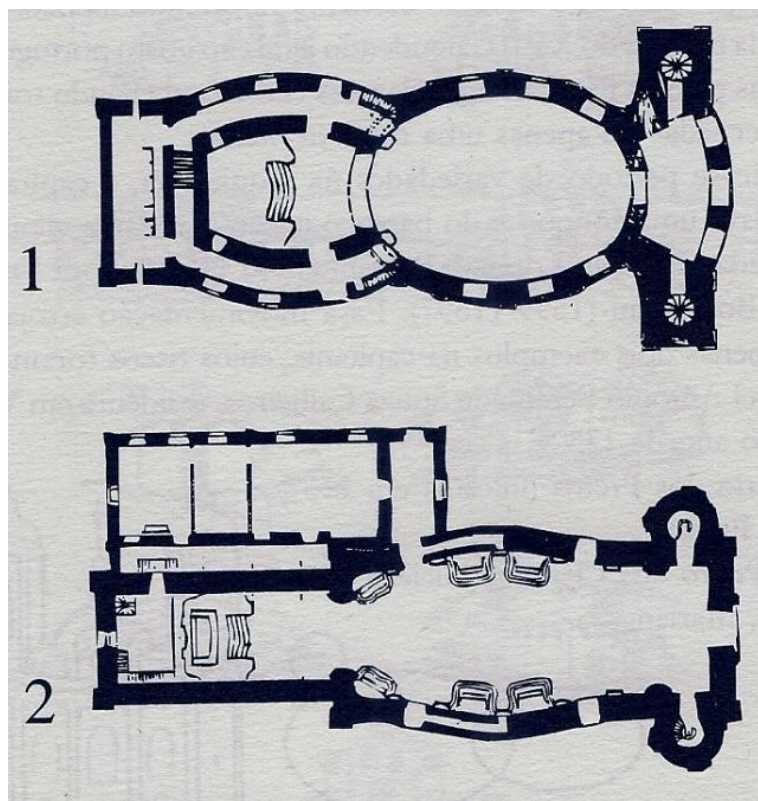


Imagem 5: Tipologia curvilínea barroca (1) e rococó (2) segundo Myriam Ribeiro. (In: CAMPOS, 2006, p. 30).

⁸ Para um conhecimento mais detalhado do desenvolvimento do barroco italiano e, em especial, das obras de Bernini e Borromini, vide o ensaio de Affonso Romano de Sant'Anna intitulado "barroco: do quadrado à elipse", no qual o autor discorre em dezessete capítulos, longa análise sobre as transformações sociais, culturais, técnico-científicas, religiosas e estéticas no universo europeu renascentista, que culminaram na emergência da estética barroca na Itália seiscentista (SANT'ANNA, 2000). Transitando tenuamente entre um estudo histórico e um escrito poético e, naturalmente, não se enquadrando propriamente em nenhum deles, o texto repercute em diferentes temas, a tópica central do "barroco" como um estilo decorrente do "derretimento" da Renascença italiana, a qual já fora originalmente lançada por Reinrich Wolfflin desde fins do séc. XIX, com seus estudos pioneiros "Renascença e Barroco" e "Conceitos Fundamentais para a História da Arte", respectivamente publicados em 1888 e 1915. Todavia, a notória erudição e conhecimento de causa do autor no tratamento das questões estéticas e artísticas da modernidade, além da sempre prazerosa leitura proporcionada pela sua pena, faz desse ensaio de Sant'Anna uma obra valiosa para seus leitores.

A partir de meados do século XVIII, o constante declínio da mineração na região já afetava de forma significativa a vida econômica das vilas e centros urbanos da região, chegando mesmo há ocasionar no completo desaparecimento de alguns arraiais. Todavia, a elite econômica local continuou a existir, graças à concentração de imóveis, escravos e a uma rede de influências historicamente constituídas, que se congregaram basicamente nas ordens terceiras de São Francisco e do Carmo, dando continuidade a um grande surto artístico no último quarto do setecentos mineiro, período de franca decadência da mineração.

4.3 Uma reavaliação do "barroco mineiro" a partir da arquitetura religiosa.

Os conceitos tradicionais pelos quais são pautados a análise da arquitetura colonial mineira, ainda remetem aos trabalhos elaborados nos anos 40 e 50 por estudiosos como Lúcio Costa, Paulo Santos, Lourival Gomes Machado e Sylvio de Vasconcellos, ligados direta ou indiretamente à equipe pioneira que sedimentou as bases de trabalho do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN. Consagrados definitivamente em livros de Germain Bazin, publicados a partir de 1956 (mas só traduzidos para o português em 1983), esses conceitos “vêm norteando gerações sucessivas de estudantes e pesquisadores, sem que novas teorias interpretativas venham somar-e às já conhecidas ou mesmo substituí-las” (OLIVEIRA, in MENDES, op. cit, p. 125). Porquanto, uma reavaliação de alguns desses conceitos faz-se atualmente fundamental para uma melhor compreensão da dimensão histórica daquela arquitetura.

Cunhada na esteira do nacionalismo modernista focado na construção de uma identidade nacional brasileira, a noção de um “barroco mineiro” traz consigo uma série de problemas quando aplicados genericamente à arquitetura colonial da capitania. De início, convém apontar que aquilo que se denomina tradicionalmente como "arquitetura barroca", ou seja, os templos religiosos do século XVIII cujas formas sinuosas das fachadas e das ornamentações em relevos escultóricos já diferenciam-se significativamente do estilo tradicional português, já são tipicamente rococó e não barrocos. Sua ocorrência em Minas deveu-se muito mais à importação de modelos franceses e germânicos que a uma pretendida evolução natural das formas elaboradas na própria região.

Ademais, aquilo que pode-se considerar essencialmente “mineiro” nesta arquitetura, ou seja, as famosas igrejas curvilíneas mineiras, cujas naves ou torres foram projetadas em círculos ou semi-círculos, não chegam a dez por cento das construções religiosas erguidas na região. Neste contexto, as soluções curvilíneas citadas das naves de São Pedro dos Clérigos de

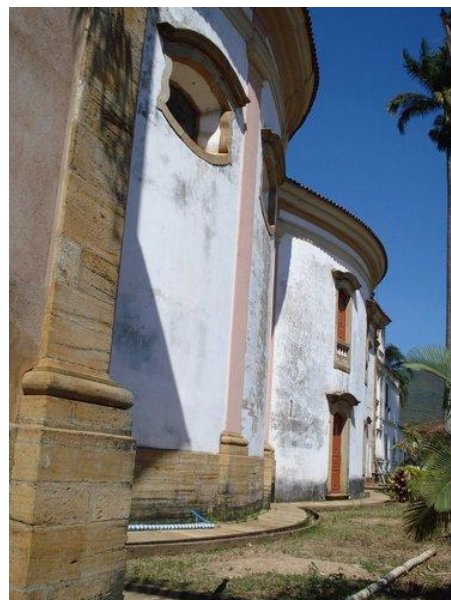
Mariana e do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, além das torres das igrejas de Nossa Sra. do Carmo de Mariana e de São Francisco de Assis de Ouro Preto, ficam imersas no vasto predomínio das estruturas retangulares ligados ao maneirismo português. Tanto no caso das plantas chanfradas nos cantos (barroco português), plantas circulares (barroco italiano) ou levemente curvilíneas (rococó), as soluções arquitetônicas “exigiam certa erudição do construtor ou do mestre de obras, motivo pelo qual não forma muito difundidas na Capitania, onde sempre prevaleceu o modelo retangular”. (CAMPOS, 2006, p.30).

Percebemos, a partir disto, que aquilo a que denominamos de “mineiro” na arquitetura religiosa da capitania, foi exceção e não regra. Miriam Ribeiro atesta e ratifica esta posição, atentando ainda ao equívoco de delegar-se tradicionalmente à arquitetura religiosa, os rótulos estilísticos que são, na verdade, muito mais próprios à ornamentação interna do que às estruturas dessas construções:

Ao contrário do que habitualmente se supõe, os traçados poligonais e curvilíneos que caracterizam o barroco e o rococó nas plantas e nos alçados arquitetônicos influenciam apenas um reduzido número de edificações religiosas na totalidade das que foram efetivamente construídas na antiga Capitania das Minas Gerais. Como em outras partes do mundo português, o domínio próprio desses estilos são as decorações internas, e não a arquitetura, geralmente realizada com sobriedade, em contraposição à opulência que reina nos interiores. As raras experiências com traçados poligonais, situadas quase todas no período áureo da construção das matrizes, não alcançam a volumetria externa do edifício, restringindo-se à inserção de uma estrutura de madeira no interior do retângulo das naves. (OLIVEIRA, op. cit., in RESENDE e VILLALTA, op. cit., p. 370)

A idéia de uma "arquitetura barroca mineira" é tanto vaga quanto inapropriada ante a variedade estilística das construções da capitania. Esse termo, normalmente aplicado a toda a arquitetura religiosa da região, recobre um universo estilístico muito mais amplo, que, em princípio, podem ser relacionados a três diferentes estilos de época: o Maneirismo, o Barroco e o Rococó, sendo aquele primeiro e não o Barroco, o estilo que predomina na grande maioria das igrejas construídas em Minas, ao longo do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. Das capelas e matrizes em taipa ou alvenaria de pedra, às igrejas de irmandades que não seguem padrões curvilíneos, os padrões arquitetônicos flertam muito mais apropriadamente com o maneirismo lusitano que com as soluções barrocas da arquitetura italiana. Ao contrário do que deduz-se do termo “barroco mineiro”, uma análise da estilística arquitetônica da época permite-nos concluir que: “nessas e nas demais igrejas coloniais mineiras, o Barroco e, posteriormente, o Rococó se manifestam essencialmente na decoração, transfigurando

interiores arquitetonicamente estáticos, pela ação conjugada e complementar da talha dourada e das pinturas dos forros e painéis parietais.” (OLIVEIRA, in MENDES, op. Cit, pp. 127).



Imagens 11 e 12: à esquerda, fotografia frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto; à direita, detalhe da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Mariana. Com ambos os ricos assinados pelo arquiteto Antônio Ferreira Calheiros, as plantas curvilíneas dessas igrejas representam uma minoria de soluções curvilíneas ou poligonais presentes na arquitetura colonial mineira. Mesmo no recorte da arquitetura religiosa, essas formas influenciadas pelo barroco italiano e que Miriam Ribeiro considera como os legítimos exemplares de uma arquitetura tipicamente "mineira", encontram-se imersas num cenário arquitetônico amplamente dominado pelas estruturas retangulares ligadas ao maneirismo português.

5. CONCLUSÕES

Ratificando o que já foi exposto na introdução desse estudo, propor uma análise do conceito de "barroco" como aqui o fizemos, não implica de modo algum em crítica presumida às tradicionais abordagens do tema legadas pela historiografia da arte e da cultura ao longo do tempo. Muito pelo contrário, o que esperamos é que esse trabalho e essa proposta de investigação que vimos desenvolvendo, possa sim contribuir de alguma forma com esses estudiosos e pesquisadores que vêm há muito desbravando o "barroco" através de suas formas, seu padrão estilístico e sua inserção na história da arte. Este adendo, cremos, seja também nossa primeira conclusão.

A partir disto, ressaltamos ainda que analisar a construção de um conceito a partir de um programa estético, cultural ou político mais amplo, não deve pressupor um jogo de interesses escuso por parte dos agentes intelectuais em questão. A compreensão do passado através de categorias estruturantes aplicadas à totalidade social de determinado tempo histórico, é uma praxe historiográfica herdada das ciências sociais e que só recentemente vem sendo sistematicamente questionada, sobretudo pela consideração da pluralidade das representações sociais como a própria realidade histórica. Portanto, o uso do "barroco" como categoria de compreensão da história, das artes e da cultura de Minas e do Brasil ao longo do século passado, antes de qualquer crítica demasiadamente anacrônica e equivocada, deve ser considerado a partir do padrão interpretativo então dominante na historiografia.

Do mesmo modo, relacionar a idealização do "barroco mineiro" a um programa intelectual mais amplo de construção de uma "mineiridade", é uma proposta analítica nossa, não devendo refutar o envolvimento verdadeiro daqueles pesquisadores, ensaístas e artistas, com o "barroco" como chave de compreensão dessa terra, desse povo, sua cultura e sua história. Se essa revisão crítica do "barroco", em voga nos últimos anos sobretudo por estudiosos ligados às letras coloniais, tem trazido uma inestimável contribuição para todos os pesquisadores do tema, é inequívoco ressaltar que esse mesmo "barroco" só chegou até nós devido ao árduo trabalho e profunda dedicação desses autores clássicos, que ora analisamos criticamente sob a luz das novas perspectivas historiográficas. Desconstruir o alicerce teórico do "barroco mineiro" não implica em negar o sucesso retumbante alcançado por esse conceito e os méritos dos agentes responsáveis por seu programa intelectual, que tornaram o "barroco" atualmente, aos olhos do grande público, praticamente um sinônimo de "Minas Gerais".

Se a proposta de uma história dos conceitos de Koselleck forneceu-nos importantes ferramentas para a interpretação do "barroco", cabe ressaltar que alguns cuidados fazem-se necessários nesta apropriação por tratar-se de uma teoria desenvolvida originalmente para análise de conceitos sociais e políticos, tais como "estado", "política" e "revolução". Lançar mão desta teoria para a análise de um conceito mais próprio à esfera artística como o "barroco", requer ponderações, como, por exemplo, a de que existem dinâmicas próprias a essa esfera atuando sobre o "barroco", que configuram e re-configuram sistematicamente sua pluralidade semântica num processo comumente alheio a fatores políticos e sociais externos. Do mesmo modo, o uso da teoria das "representações" de Chartier para o tratamento de um conceito, implica na observância de que algumas análises chave dessa teoria, tais como a

dualidade entre as "estruturas sociais" e suas "representações", podem tornar-se demasiadamente abstratas quando aplicadas à análise de um conceito, não perdendo com isso, todavia, a pertinência de sua aplicação. Feitas essas devidas ressalvas, consideramos que essas valiosas teorias de Koselleck e Chartier, juntamente com algumas preciosas contribuições de Pierre Bourdier e João Adolfo Hansen, dentre outros, nos oferecem uma argamassa teórica rica e suficientemente consistente para o desenvolvimento de uma análise conceitual crítica do "barroco" nos moldes aqui propostos.

A análise pormenorizada do contexto histórico colonial que dá suporte à produção artística mineira dita "barroca", revela uma desconcertante disparidade entre o cotidiano ordinário desses artistas e a sua representação mitológica apresentada a partir do programa "barroco". Se os mitos e heróis são predestinados a serem aquilo que os programas estéticos nacionais deles esperam, o que se evidencia em estudos referenciais sobre o "barroco mineiro" e seus artistas síntese, é que esse conceito vem programaticamente a cumprir exatamente um papel a ele pré-determinado, comumente à revelia de suporte documental ou empírico consistente. Logo, concluímos que essas manifestações artísticas luso-brasileiras da capitania mineradora, foram alçados do seu chão histórico colonial pelo "barroco mineiro", e conduzidas programaticamente ao panteão romântico da identidade nacional brasileira e da origem cultural mineira.

Por fim, resta-nos observar que o uso de conceitos atuais e de categorias explicativas estruturadoras para a compreensão da realidade histórica, é um recurso inevitável e inerente ao ofício do historiador. Contudo, o risco de um anacronismo que deforme a compreensão de tal realidade, requer uma sistemática ressalva do desconhecimento de tais conceitos e categorias por parte dos sujeitos históricos, correndo-se aí o risco de inviabilizar a construção de um roteiro teleológico para o conceito em questão. Esse, em nosso entendimento, é o traço marcante da apropriação mineira do "barroco", a primazia do roteiro sobre as ressalvas na construção de uma história para o conceito que o transforme em uma categoria metafísica capaz de englobar, unificar e, ao mesmo tempo, peculiarizar tudo o que diz respeito ao povo desta terra, sua cultura e sua história, dos tempos coloniais até os nossos dias.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cia Brasileira Metalúrgica e Mineração, 1997 (Coleção *stylus*, n. 10).

_____. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *Mariana, a "cidade adornada": imitação e decoro nas representações da arquitetura e da cidade no século XVIII luso-brasileiro*. Mariana: VIII Ciclo de Estudos da Religião. Mariana, 2006.

_____. *Memorial de Minas: o barroco, sagrado e profano*. Apostila de curso de especialização em Cultura e Arte Barroca da UFOP. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC), Janeiro de 2011.

BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução: Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1956 (2 v.)

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em 22/07/2013.

BOSCHI, Caio Cesar. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURDIER, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil: 2010.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 61 a 79.

_____. Defesa e ilustração da noção de representação. In: *Fronteiras*. Dourados - MS; v.13, nr. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. "O conceito 'Barroco': um jogo de espelhos?". In: *Revista do IFAC*. N° 2, 92-98, dez, 1995.

HANSEM, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: FFLCH - USP, n. 2, p. 10-66, 2001. Disponível em:

_____. *Sobre alguns usos de "barroco"*. São Paulo: DLCV - FFLCH - USP.

- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- MENDES, Nancy Maria (org.). *O Barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de. & VILLALTA, Luiz Carlos (org's.). *As Minas Setecentistas*, vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica; Cia do Tempo, 2007.
- ROSENTAL, M. ; IUDIM, P. *Pequeno Dicionário Filosófico*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1959.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Col. stylus, n. 7).
- _____. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução: João Azenda Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.