

# MODA E MODOS NO CICLO DO OURO E A EVANGELIZAÇÃO LITÚRGICA

**Cristina Ávila<sup>[\*]</sup>**

## Introdução

A complexa estrutura da linguagem escrita colonial exigiria sua “ilustração”, a sua sinalização, como complemento do conteúdo e significado de um texto ou discurso literário. É assim que se verificam séries iconográficas onde os temas refletem o imaginário de uma época e acrescentam, por exemplo, ao discurso parenético os cotumes da época incluindo aí a moda.

Durante o ciclo do ouro, no período colonial, quando havia grande trânsito social através de Irmandades e Ordens Terceiras Religiosas, surge uma produção significativa de textos da literatura litúrgica, em que os enfoques teológicos voltavam-se a temas de ordem devocional, exequiais e gratulatórios que se coadunavam ao espírito barroco da vida da época.

Frente aos aspectos históricos próprios à realidade da formação religiosa e artística da antiga Capitania Mineira, torna-se pertinente o estudo comparativo de temas devocionais, mitos, ornamentos lingüísticos, iluminuras, sistema da moda etc. que se fazem constantes nos sermões e manuais litúrgicos como em representações cotidianas dentro e fora de Capelas, Igrejas e Matrizes mineiras.

Poderíamos dizer, portanto, que a parenética e a arte se multiplicaram em diversas manifestações interligadas, relacionadas indiretamente às perspectivas portuguesas da colonização, à Igreja Tridentina e ao Estado Absolutista. Essas se referem, no entanto, mais diretamente à tipicidade da formação social da Capitania Mineira. O isolamento do litoral e a sede de enriquecimento fácil desenvolveram uma sociedade de características mais urbanas, onde vilas e lugarejos possuíam vida própria, distantes que estavam do Reino.

É preciso ressaltar que foram principalmente as Ordens Terceiras Religiosas e Irmandades os maiores aglutinadores (ou como diríamos modernamente patrocinadores) de toda ou quase toda a atividade artística da Capitania. Assim, só será possível o estudo da literatura, dos modos de ser no mundo e a moda do período, especialmente as de teor religioso se tivermos em mente

o papel fundamental das instituições leigas nas Minas Gerais. O Estado Absolutista português impõe à Capitania Mineira uma política religiosa que se iniciou e se caracterizou pela proibição da entrada e da fixação das Ordens Religiosas Regulares àquele território.

A organização da população através de Irmandades e Ordens Terceiras se faz como que determinante da segregação racial da sociedade. Existiam Irmandades de negros, brancos e mestiços que competiam religiosa e esteticamente. Através dessas instituições religiosas leigas consolida-se o imaginário popular e toda uma variedade de temas sacros e o espírito libertário cultivados no ciclo de ouro.

Por outro lado, a necessidade do providencialismo divino possibilitou o surgimento, em todos os lugarejos e vilas coloniais, de uma série de figuras piedosas, santos e lendas de invocação católica, criando uma forma original de religiosidade, mais afetiva e popular, cujos reflexos são enunciados tanto nos discursos parenéticos que pesquisamos, como visualizados na decoração interna de templos, nas formas devocionais, nos costumes e na moda.

Cabe destacar que apesar das perspectivas barrocas da arte do tempo, a tradição mitológica clássica e os documentos visuais aparecem interligados à retórica religiosa em formas de ornamentos lingüísticos e plásticos (estampas de panejamento, trajes litúrgicos, modos de viver e de vestir) ou mesmo em citações literais de temas que se aliam à mística religiosa católica – ao mesmo tempo sagrada e profana.

Este pequeno estudo visa à identificação da temática religiosa e mítica freqüente na produção do sermão e da iconografia da época – notadamente visíveis na moda (forros pintados, cartelas, ilustrações de livros, depoimentos de viajantes, missais, além da imaginária escultórica e pintura de cavalete – a partir de pressupostos teóricos relacionados ao estudo da intersemiótica da linguagem histórica, iconográfica e literária.

Enfocaremos assim o imaginário religioso popular e seus sinais com base em fontes primárias - edições príncipes dos sermões mineiros e obras de uso litúrgico encontrados em bibliotecas eclesiásticas e em arquivos e bibliotecas brasileiros e portugueses.

No que se refere ao discurso plástico utilizaremos fontes iconográficas presentes em localidades que surgiram durante o ciclo do ouro e /ou em forma de ilustrações ligadas aos textos de viajantes estrangeiros, traçando o que Michel Vovelle denominou de Geografia do Sagrado.<sup>[1]</sup>

Interpretaremos a documentação tanto literária quanto histórica, relacionada à religiosidade colonial mineira através do olhar e do sentido do olhar, do ouvido e do sentido da audição, traduzidos pelos signos mentais reveladores não apenas da tradição ou de uma dada transplantação cultural, mas calcados no apelo e apego a um processo audiovisual e mítico.

Os discursos parenéticos pronunciados na Colônia funcionam como a mola propulsora da criação, liberada para resgates, transplantações e adaptações de múltiplos valores culturais. Torna-se, portanto, para nosso interesse a linguagem apropriada ao despertar da imaginação, mais que representativa de um tempo, esclarecedora de um fato mental, que se lê não apenas nas linhas regulares, mas especialmente nas entrelinhas, no subjetivo, no cotidiano e no particular.



Durante o Período Barroco, a ação da Contrarreforma indicou os caminhos que as artes visuais deveriam seguir para atingirem o objetivo desejado pela expressão da fé. O Concílio de Trento (1545-1563) indicaria quais os principais temas a serem representados, dando especial destaque à vida de Cristo e de sua parentela, à hagiografia, às ordens religiosas, ao Evangelho e a temas relevantes do Velho Testamento. Nesse contexto, os sacerdotes tornaram-se os agentes dessa cruzada missionária junto ao povo. A atuação do bom padre deveria se estender a três áreas: liturgia, pregação e confissão. Contudo, havia um obstáculo que dificultaria a relação entre os sacerdotes e os leigos – o latim, como acentua Michael Mullert<sup>[2]</sup>. O Concílio de Trento decidiu inequivocamente publicar os seus documentos litúrgicos apenas em latim, especialmente o Missal elaborado pelo Papa Pio V depois do final do Concílio, em 1563. O latim e apenas o latim seria a língua do culto da Igreja.

Há dois aspectos relevantes a serem observados: o primeiro refere-se à tentativa de continuidade da tradição medieval, além de significar uma reação contra a Reforma que exigia que as orações fossem rezadas na língua do povo; o segundo refere-se à decisão do Concílio de Trento, que tinha como preceito que o padre fosse o único agente do povo a rezar a missa. Outras formas rituais surgiram para incrementar a ação da evangelização, todas em latim. Dentre essas formas, estavam a bênção e a exposição da hóstia por 40 horas, o que os italianos chamavam *Quarant'Ore*. Apenas o sermão era proferido na chamada língua vulgar, como observa Mullert:

Depois de ler a Epístola (geralmente uma das epístolas de São Paulo) e o Evangelho (uma passagem escolhida do novo Testamento relacionada a Jesus), o sacerdote deveria se dirigir a uma caixa aberta mais elevada – o púlpito, pregar um sermão, um curto discurso destinado a instruir a Congregação na doutrina Cristã e aperfeiçoar a sua mora<sup>[3]</sup>.

O púlpito teve sua origem na Justiça Romana. Nos antigos tribunais, existiam os chamados *ambons*, locais situados nas laterais dos fóruns, um a leste e outro a oeste, onde ficavam respectivamente os acusadores e os defensores dos réus. Deste hábito da retórica judicial, surgiram, na Idade Média, no limiar do século IV, os chamados púlpitos, quando, por decisão do imperador Constantino, a Igreja cristã deixou de ser uma seita clandestina e se tornou uma instituição oficial do império. Até que Constantino conseguisse erguer templos especiais para a devoção a qual se convertera, utilizou-se de toda espécie de adaptação, de prédios judiciais ou até residenciais, integrando, depois, o gosto medieval pelos mosaicos e pela limpeza das ordens clássicas à arquitetura da catedral. A tradição do púlpito como local de poder e da retórica persuasiva permaneceu e esses se espalharam por templos da mesma forma como a Igreja romana ganhou adeptos. Muitos dos sermões mineiros foram pronunciados nos púlpitos da Sé Catedral de Mariana, sede de bispado, ou da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. O púlpito desta última igreja (figura 6), está coberto de informações iconográficas, as quais, dentro do sentido ideológico da pregação evangélica, haviam de comunicar ao povo inculto, pela imagem visual, o que se dizia em imagens literárias e até mitológicas, como a da figura das Sílfides.



Púlpito da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Sabará  
(foto: Arquivo Revista Barroco)

A prédica dos sermonistas se apoiava, portanto, em uma técnica de pregação advinda do medievo e alguns sacerdotes se tornaram especialistas na elaboração de manuais dessa espécie de texto, manuais que viriam a conformar modelos para uso por outros padres menos dotados. A palavra falada estava inscrita no âmbito de uma linguagem de cor própria cujos pincéis se faziam por meio de figuras, simbologia, metáforas etc. Em analogia, a programática iconográfica de pintores e de artífices barrocos se fez a partir do texto, especialmente o bíblico e o hagiológico, mas baseou-se sobretudo nos manuais de pintura, conforme observa Praz, com muita propriedade, esclarecendo que:

em textos fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais, ter-se-ia pensado, poderiam adequadamente oferecer.<sup>[4]</sup>

O tema da relação entre as artes visuais e a linguagem escrita já aparece na Poética Clássica, especialmente por meio de Horácio, quando este compara pintores e poetas – *Ut Pictura Poesis*, em conceituação que se tornou emblemática:

poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.<sup>[5]</sup>

Conforme nos lembra Luís de Moura Sobral, a arte poética de Horácio foi interpretada livre de seu contexto em Portugal e fundamentou a teoria de equivalência entre a pintura e a poesia durante o Renascimento.<sup>[6]</sup> A expressão “a poesia é pintura muda e a poesia é pintura eloquente”, atribuída por Plutarco a Simônedes, seria utilizada em sentido idêntico, o mesmo aparecendo em *Os Lusíadas*:

*singulares  
feitos dos homens que,  
em retrato breve,  
a muda poesia ali descreve.*<sup>[7]</sup>

Em *A Pintura Antiga*, Francisco de Holanda trata da grande conformidade que as letras têm com a pintura. Assim, segundo Holanda, o “bom e perfeito pintor” deverá ter um conhecimento suficiente ou necessário das letras latinas e gregas, de filosofia natural, de teologia, de hagiografia, de história, de poesia, de música, de cosmografia, de astrologia, de geometria, de matemática, de perspectiva, de fisionomia, de anatomia, de escultura e de arquitetura.<sup>[8]</sup>

A relação entre as linguagens – literária e plástica – é ainda descrita por inúmeros autores e de forma esplêndida pelo sermoneiro português Diogo da Anunciação Justiniano, como recorda Sobral. Pergunta o pregador lusitano: “E que é a pintura senão uma arte de falar bem pela propriedade do pincel, ou de obrar bem emendando com o artifício das cores os defeitos da natureza?”<sup>[9]</sup>

Auerbach<sup>[10]</sup> distingue e aproxima o termo figura nas duas acepções: a escrita e a visual. Em sua acepção vulgar, a figura seria a aparência externa ou o contorno de alguma coisa, tendo, portanto, forte conotação plástica. No entanto, o termo possui outras aplicações, podendo ser entendido também como forma de discurso que se desvia de seu uso normal e, conseqüentemente, mais óbvio. A palavra figura tem a mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *factor* e *effigies*, dando a ideia de fingimento (falsear em linguagem) e de efígie – forma plástica. Ambas as noções se aproximam da palavra representar – passar-se por algo que não se é. Tornar-se, por meio do falso, algo que representa uma forma ou um conceito, mantendo o sentido da aparência, da semelhança, do simulacro.

Pode-se, ainda, a partir da palavra figura, chegar-se à noção de cópia ou ainda à de simulacro e, a partir daí, entrarmos na concepção plástica do termo, que remete também ao sentido de visão, de sonho, de fantasia. Nesse aspecto, a palavra figura ganha maior força do que o termo grego *schema*, que denota menos dinamismo.

Será em Lucrécio que veremos a palavra figura ganhar uma conotação ainda mais ampla, quando ele transfere o vocábulo da esfera plástica e visual para a esfera auditiva – figura *verborum*: afirmando que “a palavra extrapola o campo da plástica quando ele começa a falar de formas palavras (...). Aqui não estamos longe da idéia de que figuras também existem para o sentido da audição.”<sup>[11]</sup>

É em Cícero, considerado o pai da retórica latina, que a figura aparece com o sentido da retórica. A contribuição de Cícero consistiu na introdução do vocábulo na linguagem culta visando o sentido de forma perceptível. Usou-o sobretudo em suas obras retóricas e filosóficas, empregando-o com frequência em seu ensaio sobre a natureza dos deuses. Cícero utiliza a palavra *imagines* para a palavra *eschemata* de Demócrito e de Lucrécio. Demócrito sugere que imagens fluam de corpos sólidos e de figuras precisas e, em Cícero, as imagens dos deuses são geralmente chamadas signa, nunca figura.<sup>[12]</sup> A partir de Cícero, o termo figura começa a ganhar conotação técnica na literatura jurídica com o sentido de figura de retórica, de modo que uma forma de expressão não-literal ou indireta passa a ser classificada como linguagem figurada. Coube a Quintiliano a enumeração dos tropos e a divisão das figuras que envolvem conteúdos e que envolvem palavras. Com o tempo, a arte das ilusões, da fala velada e da ornamentação calculada alcançou grande versatilidade. É de Cícero que advém o discurso parenético medieval e suas derivações a partir da Contrarreforma. Os recursos usados no desenvolvimento da linguagem são chamados *figurae*.<sup>[13]</sup>

Na origem da teologia cristã de fundamentação católica, a imagem passa a ter uma função quase espiritual, a de transformar as coisas históricas relacionadas à vida de santos, à Bíblia e aos ritos em uma locução transcendental que só a figura de linguagem poderia conceber. O desenvolvimento histórico da cristandade, por meio de alusões simbólicas, se define a partir das origens do cristianismo e das perseguições históricas, que fizeram com que a linguagem cristã fosse velada. O costume de se decorar com pinturas as tumbas, mesmo que fossem subterrâneas e escuras, é, portanto, muito antigo e muito difundido. Os cristãos seguiram essa tradição do uso de afrescos decorativos e simbólicos, elaborados numa linguagem cifrada inacessível a quem não fosse iniciado. Diversos símbolos aparecem tanto na linguagem falada como nas artes visuais. A imagem de Cristo crucificado como a conhecemos hoje só se definirá na Idade Média. Até então, diversas figuras foram usadas para significação do Filho de Deus. É o que ocorre, por exemplo, com a retratação da Pomba e do Peixe, a primeira em alusão ao Espírito Santo, integrante do mistério da Trindade ou da alma cristã, e o segundo, em alusão a Jesus Cristo ou à Eucaristia. Nas relações iconológicas, apreende-se o sentido do símbolo, que se apresenta como derivante de formas mitológicas diversas e mesmo intencionais. Temos o peixe representado na forma de um delfim, considerado, na antiguidade, como salvador no caso de naufrágios. Mais tarde, peixes podem ser vistos nas laterais de uma cruz, significando, por derivação, os cristãos reunidos em torno de seu Salvador<sup>[14]</sup>. A cruz, a princípio, não foi aceita pelos povos cristãos porque estava identificada aos malfeitores que morriam crucificados. Nas catacumbas, era raramente gravada ou pintada: era dissimulada ou intercalada em forma de TAU – inicial da palavra grega *Theos*, que significa Deus – entre as letras do nome da pessoa sepultada. Após Constantino, com a regularização da fé católica, a cruz foi integralmente absorvida pela arte, assumindo posição de destaque entre as representações sígnicas cristãs.

Assim como ocorreu com as artes plásticas, em que o conteúdo é indissociável da representação (no sentido hegeliano), a figura da linguagem na parenética e em textos religiosos serve para narrar histórias reais, que devem ser interpretadas espiritualmente. Por histórias reais, entende-se desde as Escrituras até a vida de Cristo e dos santos. No discurso cristão, a figura é usada para o ocultamento do sentido que se revelará posteriormente, denotando a concepção de mistério. Cristo como peixe corresponde à palavra grega *ichtys*, revelando figurativamente o mistério da Eucaristia. Duas facções cristãs primitivas remetem ao dilema histórico entre um cristianismo ligado puramente ao mistério (acontecimentos espirituais) e outro ligado ao sentido histórico das Escrituras – que seria, assim, mais realista ou *veritas*. Esse dilema, constante na formação do cristianismo, aparece em conflitos como os que deflagraram a Reforma e a Contrarreforma. Conflitos que se refletiram na literatura parenética, que lutava entre os chamados “estilo lhano” (mais realista ou direto) ou “grande estilo” (cultista).<sup>[15]</sup> As Escrituras reveladas historicamente nunca deixaram de ter influência da visão espiritualista. As conexões entre o mistério e a verdade mantêm os sentidos múltiplos e as interpretações, ora abstratas ora figurativas, da doutrina cristã.

Para Auerbach, Santo Agostinho exerce um papel decisivo no compromisso entre as duas doutrinas: verdade e figura. O uso que o santo e filósofo fez da palavra “figura” é mais uma comprovação de que, para ele, a interpretação figural estava mais próxima de um pensamento concreto do que aquela puramente alegórica ou abstrata, como Auerbach explicou neste texto:

Toda a tradição clássica fazia-se muito viva em Santo Agostinho, e seu uso da palavra figura é mais uma comprovação desse aspecto. Em seus escritos, vamos encontrá-la exprimindo a noção geral de forma em todas as suas variantes tradicionais, designando estática e dinâmica, contorno e corpo; é aplicada ao mundo, à natureza como um todo e ao objeto em particular; ao lado de forma, cor, representa a aparência externa (Epist., 120, 10, ou 146, 3) ou pode significar o aspecto variável em oposição à essência imprecável.<sup>[16]</sup>

Em Santo Agostinho, figura surge ainda como imagem de sonho, visão, ídolo ou uma forma matemática, aproximando-se do sentido plástico, em sua concretude. Mas pode aparecer também com o sentido de prefiguração, semelhante ao que vimos acima, no exemplo em que Josué seria uma “pré-anunciação” (ou prefiguração) de Jesus. O uso do Velho Testamento como uma prefiguração do Novo Testamento se faz como uma constante na obra de Santo Agostinho. Ele acreditava no sentido profético do Velho Testamento que anuncia a Promessa de Cristo referindo-se às figuras de promessa. Em Sermões, 4.8. lemos, em enunciação latina: “*Vetus enim Testamentum est promissio figurata, novum Testamentum est promissio spiritualier*”.<sup>[17]</sup>

A interpretação figural fez escola tendo sido utilizada por diversos sermonistas, ao longo de toda a história da Igreja. As citações de palavras de Santo Agostinho são também constantes, mas o mais importante é que a ideia de figura como “imagem”, ou em grego *schema*, do que se anuncia como verdade, prevalece sobre a noção de figura como aparência, ao mesmo tempo em que detém algo dessa definição mais simplória. Assim, quando Adão é interpretado como uma prefiguração de Cristo, a ideia do homem (filho de Deus) está na aparência carnal.

Nesse momento de nossa interpretação, inferimos a relação entre figura de linguagem e figura aparência e forma, já que a história cristã é, desde sempre, ilustrada por imagens visuais. Assim, mais do que alegórica no sentido de se tomar uma coisa por outra, a interpretação figural liga-se às imagens de conotação histórica. Diferentemente da noção do símbolo mítico (o que possui conotações mágicas), a interpretação figural guarda um historicismo cultural.

A interpretação figural, ao modo que a entende Auerbach, exerce uma profunda influência ao longo da Idade Média e teria forte tendência à permanência durante a Contrarreforma, já que este movimento busca “prolongar a cristandade triunfante da Idade Média para dentro do mundo moderno”, na expressão de Charles Moeller, citado por Ávila.<sup>[18]</sup>

A interpretação medieval do ponto de vista teológico sofre, no entanto, alterações filosóficas, quando se compreende o mundo não mais apenas como uma transcendência divina, mas ligado a uma noção de secularização historicista, que mantém nas Escrituras a base da figuração do destino humano. Dessa concepção permeada de historicismo, aproxima-se a análise de Walter Benjamin, quando trata do sentido da imanência no Barroco. Ao determinarem-se as categorias estruturais do drama barroco (visão de vida como imanência absoluta e concepção de história como natureza), chega-se a uma anti-história, pois o que é imanente em si independe da ação exterior, e, nesse sentido, os fatos históricos ocorrem porque está escrito, é o destino.

A História Sagrada, as Escrituras, na forma de prefiguração (como entendia Santo Agostinho), passaria a ser compreendida como a escrita do destino dos homens. Na Idade Média, a ideia da redenção por meio da salvação resgata o homem do destino trágico, ao passo que, no Barroco, o homem está sempre à frente de uma possível catástrofe (ou destino trágico). A secularização leva a uma concepção natural das coisas e da história, normatizando o homem e suas vivências.<sup>[19]</sup> Assim, torna-se pertinente a ideia do espetáculo barroco como um espelhamento, uma duplicação ilusória da vida, um script a ser cumprido, independentemente da vontade. Mesmo que existam diferenças fundamentais entre a transcendência medieval e a imanência barroca, a semelhança entre os tempos se dá por meio da noção da vida como inserida na perspectiva da salvação – na redenção medieval ou no destino humano, tudo já estaria dito, escrito e antecipado. Em Santo Agostinho, aparece uma dissolução da cidade terrestre na cidade de Deus, no Barroco, acredita-se no fim do mundo, numa catástrofe final antevista pelo destino. É o destino do homem que já está travado por causa do pecado original. Será essa a tragédia maior da humanidade, uma mancha do destino, traçado pelo ancestral, na sua busca pelo conhecimento. Adão “pré-figura” ou “pré-escreve” o destino do homem por meio de um pecado que o origina como cidadão terrestre. Essa cidadania terrestre ocorre por meio do conhecimento do bem e do mal, por intermédio da árvore da sabedoria, que estava negada ao homem do paraíso. Ao conhecer as coisas da vida, o homem se faz pecador, pois só há duas formas para se manter a pureza: a ignorância ou o dom de Deus. A única possibilidade de salvação se faz pela fé, garantindo-se, dessa forma, a autoridade da Igreja.

Se a concepção histórica é tão diferenciada, em quais valores medievais a Igreja se apoia para criar condições de defrontar a Reforma Protestante? Nesse ponto, nos encontramos novamente diante da aparência e nos voltamos para o figural por intermédio da imagem. É na imagem e na forma triunfante com que essa é cultivada no Barroco, que veremos a similitude da concepção



de fé nesses períodos. Em oposição à Reforma, que abole as imagens, a Contrarreforma vai buscar, na mais tradicional das formas de manifestação da fé – a idolatria e o espetáculo, – o reforço popular aos seus dogmas. O mistério não pode ser compreendido apenas por palavras (aqui entendidas literalmente), amplia-se o uso das figuras de linguagem ou da presença do primado do visual, que aproximam o fiel da mensagem divina, guardando, no rito, o mistério de Deus.

O latim das missas, a prédica sermonista e o aparato iconográfico configuram valores que aproximam o fiel da ideia de um Deus distante no seu mistério, mas possível de ser alcançado pela mediação do clero, dos santos, dos anjos, da Virgem Maria e da Imitação de Cristo. É utilizando-se desse aparato de apelo popular, que o catolicismo consegue fazer frente ao racionalismo luterano. É no Barroco, como um estilo de arte livre, interpretativo e pouco racional, carregado de reflexos, de espelhamentos, de claros e escuros, enfim, por meio da figuração da religião, que o catolicismo se impõe. Trata-se da estética da dualidade: da impossibilidade de se estar frente a Deus e da proximidade mediadora via imagens visuais ou imagens faladas. Nesse sentido, o Barroco opõe-se ao Classicismo, no qual a arte é mais linear, menos pictórica<sup>[20]</sup>.

O retábulo da Capela-mor da Catedral de Mariana é o exemplo dessa exuberância barroca. O excesso de elementos plásticos nos faz ter uma visão a princípio pesada, sem diferenciação, sem unidades plásticas específicas, como se fosse um amontoado de formas que compõem um conjunto único de claridade relativa, sem contornos que distingam os ornamentos, as imagens e os adereços sacros. Para se perceber a configuração dos elementos, é preciso um olhar paciente, que possa passear tranquilamente pelos detalhes. Por um lado, a força expressiva do conjunto, opressor e imponente, remete o fiel para a ideia de um Deus e de uma Igreja poderosos, a quem não convém fazer oposição. Por outro lado, para o bom observador, em cada detalhe há uma mensagem, um discurso, uma narrativa formalizada em imagens que compõem uma história compreensiva, coerente em sua iconografia. É possível, por exemplo, saber a qual santo o retábulo é consagrado por meio da figura do trono – no caso, Nossa Senhora da Assunção.

A tarja ao alto é a inscrição do tema. Dois anjos portam uma coroa para lembrar que, após a subida aos céus, a Virgem foi coroada. As volutas e as colunas se repetem simetricamente, caracterizando o espelhamento do discurso redundante, e a figura em perspectiva ilusionista coloca o fiel diante do *trompe-l'oeil*, desviando o olhar da realidade para o engano, como se realmente a cena estivesse ocorrendo em sua frente, numa ilusão de ótica.

Para maior compreensão do sentido da imagem, cabe ainda uma breve reflexão sobre a ideia de alegoria em complementação ao que aqui tratamos como imagem. Segundo elucida Sérgio Paulo Rouanet, etimologicamente:

alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.<sup>[21]</sup>

Como o próprio Rouannet sugere, muita confusão se faz na definição de alegoria, especialmente no que diz respeito à literatura, em que aparecem formas, como metáforas, sinédoques e metonímias, relacionadas à retórica.

Já Flávio R. Kothe, em seu livro *A alegoria*, nos avisa que a questão é bastante complicada e que “é preciso alcançar cautelosamente, partindo, porém, da certeza de que nesse terreno não há tanta certeza quanto se pretende.”<sup>[22]</sup>

Para Walter Benjamin, a ideia de alegoria no Barroco é perpassada por esta incerteza, não se trata apenas de uma figura de linguagem, de uma ilustração, mas sobretudo trata-se da visão de mundo de uma época, carregada, portanto, de historicismo. É nesse sentido histórico da alegoria, que, em Benjamin, aparece o destino, ponto fundamental da sua interpretação do Barroco. Quando Benjamin trata da noção de história ligada ao natural, introduz necessariamente o conceito do destino, já que as coisas da natureza têm uma atuação que independe da ação do homem em seu sentido estrito. O que é natural ocorre numa espécie de predeterminação. Os animais têm uma ação prefixada, que se repete indefinidamente, ou melhor, têm um script para cumprir.

Dessa forma, a ação do destino será o determinante na vida do homem, será naturalmente o que determinará como será a vida e, em especial, o seu fim. Se há uma imanência nas coisas, que faz com que as ações sejam predeterminadas, não é possível reverter o drama. Ele está inscrito na forma humana, é inerente à condição de humanidade. No Barroco, a simbologia da morte aparece como a representação do fim inevitável para a vida. A figura da morte, a caveira, como um fragmento morto, é o que restou da vida “depois que a história da natureza exerceu sobre ela os seus direitos.”<sup>[23]</sup>

Assim, em Benjamin, a morte será o princípio estruturador do drama barroco, uma vez que a noção histórica ligada à natureza remete a este fim inexorável da vida, o destino de todos nós. Mas, se por um lado tem-se, na forma, a figura da morte, o destino inevitável; por outro lado, tem-se, em seu significado, a permanência, ou melhor, a estabilidade formal pela significação. Como escreve o mesmo autor:

Pela significação, o alegorista quer conhecer as coisas criadas e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história destino. O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável.<sup>[24]</sup>

A morte, nessa perspectiva, não é apenas o conteúdo da alegoria, constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida: “o alegorista arranca o objeto de seu contexto e o obriga a significar. Esvaziado de todo o brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria.”<sup>[25]</sup>

Desse modo, faz-se o jogo barroco entre o destino inevitável e a redenção pela palavra, pela forma alegórica, pela imagem ou, se quisermos, figuradamente. A linguagem alegórica, assim como a arte visual no Barroco, é a instância mediadora entre origem e estrutura.

Ao tratar da alegoria, Benjamin não perde a perspectiva visual no sentido da figuração, da aparência. Ao tratar da noção de bem e de mal, ele chega a identificar a subjetividade figural da representatividade. Assim, se estabelece a noção do “mal” como conhecimento na promessa da serpente, em toda a sua subjetividade. O homem passa a conhecer o mal, quando conhece as coisas da vida. A serpente passa, então, a representar alegoricamente o mal – o demônio – e ao mesmo tempo a sabedoria ou o conhecimento. Fixa-se, no entanto, o sentido negativo ligado a Lúcifer, o anjo decaído, que quis ser (e, portanto, saber) mais do que Deus.

Diante das inúmeras dificuldades que a alegoria apresenta como formulação teórica, preferimos usar o vocábulo imagem, mais próximo de figura, pois, se por um lado esta amplia a noção da imagem como representação, possibilita, por outro, a descrição gráfica da mesma em termos visuais. Assim, compreendemos que Benjamin não usa alegoria em seu sentido estrito, especialmente porque no Barroco nada tem uma conotação única. Pelo contrário, os sentidos são cambiantes, múltiplos.

Historicamente, o período Barroco utilizou-se de diversas concepções estéticas, principalmente em seu programa iconográfico, as quais descendem de inúmeras e variadas mitologias, num sincretismo com diversas formas devocionais saídas do paganismo e sobreviventes ao medievo, acrescidas de informações teológicas que descendem de todo o pensamento cristão. Isto ocorre, sobretudo, naquelas concepções que visam a atingir a mentalidade popular.

Segundo Michel Vovelle, que se dedicou ao estudo teórico de ideologias e mentalidades,

a religião popular não é uma realidade imóvel e residual, cujo núcleo seria uma outra religião saída do paganismo (...). Ela inclui também todas as formas de assimilação ou de contaminação e, sobretudo, a leitura popular do cristianismo pós-tridentino.<sup>[26]</sup>

Se considerarmos esse conceito no âmbito da produção artística e literária religiosa no Brasil, compreenderemos porque nosso Barroco está carregado de imagens que refletem as mentalidades nele existentes.

É o que se pode observar no oratório de teor totalmente popular. O que ocorre é exatamente uma transposição da estética erudita do excesso de ornamentos para uma estética alternativa. Usa-se da mesma linguagem cifrada das imagens, de forma verossimilhante, quase um simulacro dos oratórios e dos retábulos eruditos, porém carregada de afetividade. No oratório, o fiel guarda a memória de sua fé, seus objetos devocionais mais queridos, como a pomba do Divino Espírito Santo, que, no alto, em expressão similar a uma tarja, dá a dimensão iconográfica do oratório. Guarda também outros objetos de teor quase fetichista e sincretista, tais como cruzeiros, medalhas, terços e imagens populares, como São Sebastião e Virgens, e elementos ornamentais. A pintura popular, além de adereços, como castiçais com velas, copo com flores de papel etc., completa o ato de fé e de piedade. Tudo ali tem como sentido a segurança de se estar frente a um altar portátil, repleto de santos mediadores entre o humano e a divindade, aos quais pode-se recorrer a qualquer momento, no próprio lar, mesmo que este seja uma senzala.



Nosso objetivo maior é o de empreender o estudo semiótico comparativo relacionando os temas, citações, figuras de retórica e etc. que aparecerem na documentação textual e artística, incluindo a moda. Porém, pela exigüidade do tempo, neste trabalho demonstraremos apenas o, até então, mais antigo sermão pronunciado em Minas cujo tema é a moda, vista aí como questão moral e ideológica da Igreja.

Segundo a especialista brasileira em história da moda Gilda Mello e Souza, “*o senso comum baralha muitas vezes noções aproximadas que são irredutíveis. As transformações sucessivas porque passa a ornamentação do indivíduo – a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica são muitas vezes confundidas com o costume, o gosto, as manias, mas uma distinção se impõe*” – a moda é um fenômeno social e mais ainda artístico e cultural.

Para o estudo específico do sistema da moda, como a chamou Roland Barthes, cabe entendê-la não como um fenômeno universal, como se quer contemporaneamente, mas deve se referir a certas sociedades, cada qual em seu caráter particular. Passa necessariamente por pequenos grupos que se estendem posteriormente a outros grupos, como verificamos no caso da Colônia, tem índole extravagante, que provoca a desaprovação.

Será a partir do Renascimento, quando as cidades se expandem e a vida das cortes se organiza, que se acentua no ocidente o interesse pelo traje e começa a acelerar-se o ritmo das mudanças.

Numa sociedade urbana como a mineradora de meados do século XVIII, determinados grupos, estimulados pelo desejo de competir (veja-se o exemplo das irmandades e das festas religiosas) a moda é lançada por grupos de prestígio, logo se propagando por grupos imitadores – como os negros que esmeram nas vestimentas das festas ou cerimoniais, como se vê na documentação produzida pelo artista viajante – o italiano Carlos Julião. Detalhes como laços de fitas, rendas e toucados conferem estilo à falta de poder aquisitivo. Ou ainda, abre-se mão de outras prioridades para vestir-se bem.

Lembramos ainda que em Florença, por exemplo, onde as distinções de nascimento não conferiam mais privilégios especiais, o indivíduo via-se impelido a exceder-se sempre em sua aparência, variando sem cessar os tipos e estilos de vestir e se ornamentar.





Carlos Julião - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Mulher e homem do Brasil colonial - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Mulheres brancas do Rio de Janeiro - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.



Carlos Julião - Soldado se despede da moça que chora - Riscos iluminados de fugurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Cerro do Frio. Biblioteca Nacional.

## A moda na palavra de Joseph de Araújo Lima

A índole lingüística e conteudística do discurso persuasivo e cristão de Araújo Lima, de estilo mais limpo e mais aproximado de Vieira, vemos no sermão que “na quarta dominga da quaresma expoz em a catedral de mariana nas minas do ouro anno de 1748, e dedica a virgem mãy de deos Joseph de Araujo Lima”<sup>[27]</sup>.

Mais aproximada de Vieira pela estrutura direta da linguagem, a obra de Araújo Lima tem referências históricas que integram o discurso sacro à problemática regional. A abundância das riquezas das Minas, o estatuto urbano da Vila do Carmo, depois cidade de Mariana, os usos e costumes do vestuário local, etc. Aí as tensões históricas possibilitam ao mesmo tempo tanto a leitura doutrinária de cunho religioso, quanto uma leitura antropológica ligada aos hábitos e modos de ver e ser no mundo colonial.

O sermonista trata, como veremos mais à frente dos problemas morais da Colônia, do enriquecimento fácil, que leva o fiel a transgredir as leis de Deus especialmente pela vaidade e a luxúria:

“Como se conformão com o Divino Senhor os ricos? Hé por ventura nos seus bordados, galoens, renda, lavores de suas custosas galas, porque tudo hé moda?” [28]

Por essas palavras vemos que Araújo Lima trata dos usos e costumes locais, se interessando inclusive pela moda, a qual considerada, por ele, um luxo desnecessário aos colonos.

Numa referência ao sentido do olho e do olhar, Araújo Lima inicia o sermão:

3

“Criou Deus o homem com tantas prendas que admiro a quem as considera; porém bastava, que o senhor a sua imagem, e semelhança o fizesse, para sair em tudo o homem evidente assombro: “*Faciamus hominem ad imaginem e similitu dinem nostraum*”. E sem embargo desta verdade, as mais estimadas prendas entre todas (no seu sentir) foram os olhos: dois astros flamejantes, ou dois sois resplandecente.”

4

“as mais estimadas prendas entre todas (no meu sentir) forão os olhos. E com razão; porque no mundo pequeno do homem são os olhos dous astros flamantes, ou dois soes resplandecentes. (...) dois cristalinos espelhos são os olhos; porque nelles se está reconhecendo a variedade onipotente da Sabedoria eterna. Porém repara eu dizer Salomão, que não havia peor coisa que os olhos. Pois se Deus fez aos olhos tão perfeitos, como diz o sábio, que são a cousa pior os olhos?”

Através desse giro frásico barroco, o autor inicia um discurso sobre a soberba das Minas Gerais. Refere-se as riquezas encontradas na terra e ao cuidado dos homens em “rompê-las”. Refere-se ainda á pobreza que existe nas Minas em contrapartida não tem compaixão nos olhos apenas a ganância e pede a Deus que abra os olhos dos mineradores.

Após um longo discurso onde ecoa a todo final de período a frase: Abre os olhos homens cegos! O sermonista refere-se das superfluidades:

5

“É pois que são uns vestidos de custo, que são tantos galões e bordados, tantas rendas, e outros infinitos empregos, que advertem todos os dias os olhos dos prudentes? (...) e pois; se isto he andar á frança, ou a scia por moda esta, que tudo nella são pecados, e mais pecados. Oh! Com toda esta vanglória! Pois com fome grunhem os pobres.

Porém além de ser um primeiro documento que já vimos tratar da palavra moda, como se compreende modernamente temos também uma relação entre história e natureza, como se configurava por Santo Agostinho:

6



“Não há ley Divina, nem política humana, que conceda aos plebeos trajarem como nobres, nem estes como príncipes. O creador supremo em suas obras o declara. Aos animais sinalou Deos de diferentes cores. As aves de diversas pennas. As flores de diversas tintas. Porque as jubas do leão nenhum animal as tem; os matizes da pheniz nenhuma ave o logra; o ornato da rosa não se verá em outra flor: e há razão he; porque as jubas do leão são penteadas de estrelas, como que campá sendo príncipe dos brutos. Porque as plumas da pheniz são púrpuras de rubim, que encantão a vista, como princezas das flores. Este é o espelho, em que os homens se devem examinar; porque esta he a ordem, que quer Deos sigão os homens, e não o confuso labyrintho das suas galas.”

O discurso continua de forma moralista e irônica, num jogo de palavras como modo e moda, gala e alma como se vê no trecho;

7

“Ah! Minas Gerais do ouro! E quem dissera, que colocando o braço onipotente tantas riquezas em vossas entranhas, todo o cuidado dos homens não seja outro, mais que rompe-las, para que as extraíndo, se mostrem com elas muito diferentes do que nasceram: Notável cegueira por certo!”

Valha-me Cristo! Não há de haver um dia em que entre na moda de tratar da alma, só para o corpo há de haver moda e gala? Ricos de galas, homens da moda, ouvi o Espírito Santo por vida vós.

“As galas da moda publicação, qual pode ser quem as veste: e o modo de andar pelas ruas (que também por moda andam bailando)”.

O estilo do texto prosegue com citações, giros frásicos, metáforas voltando-se ao tema dos olhos;

8

*”Repara, que a natureza humana é toda uma; não houve um só Adão para os pobres humildes, e outros para os ricos soberbos, um Adão só, que se levantou filho da terra.*

*Ah! Homem das Minas. Cegos como as nevoas da soberba, não divisando as suas superfluidades. Superfluidades? Sim.”*

9

*Eu tenho de examinar muito bem diz o Senhor Onipotente, por boca do seu profeta, estes vestidos custosos, estas galas soberbas.*

E quem não temerá esse ameaço no dia do juízo final?

E, pois Senhor: É isto (como dizem tantos vadios pelos cantos dessas ruas) é andar à frança, ou à fecia por nada: O maldita moda esta, que tudo nela são pecados e mais pecados.

10

“Bem: quem não dirá, pois a vista do ponderado, que se buscando a Deus na alma de qualquer desses **homens da moda**, se não encontre. Debaixo de tão custosa armação o diabólico crocodilo, ou serpente do inferno.

Abre os olhos homem cego que vai precipitado. Repara na tua alma, que está morta, despreza essa moda, que tanto te enfeitiça.

Venite benedicti! Patris nue.

Amém”

Este discurso pode ser complementado, por exemplo, com a descrição de festas como o Triunfo Eucarístico divulgado e analisado profundamente por Affonso Ávila em seus detalhes de gala e moda ou ainda pelos Autos da Devassa na relação de bens de Tomás Antônio Gonzaga, o poeta pelo que se lê no documento era um homem da moda e se preocupava com o vestido de noiva da famosa Marília de Dirceu.

Finalizando, podemos dizer que não apenas o sermônista da Catedral de Mariana, mas outros moralistas iriam do século XVI ao XVIII ter a mesma reação irada desta vez com relação à moda francesa, são nomes como Montaigne, La Bruyere, Fenelon ou Montesquieu.

Citando novamente a pioneira Gilda de Mello e Souza será *“No século XVII a burguesia está lançada francamente na competição e no século XVIII repontam todas as manifestações características da moda”*.

Em Minas, antes do advento da burguesia tão bem caracterizada no século XIX (1857) por Gustave Flaubert com sua Emma que espera o amante com montes de vestidos, a manifestação do apego pelo visual e da circularidade cultural, faz da moda um desafio diante da moral religiosa vingente.

Para corroborar com o que dissemos acima, podemos também citar inventários apreendidos nos Autos da Devassa da chamada Inconfidência Mineira. A lista dos pertences do poeta Tomás Antônio Gonzaga merece análise mais apurada.

Segundo o viajante inglês Richard F. Burton: Gonzaga “Era um dândi, gostando de camisas de batista (de cor branca), rendas, lenços bordados, casacos verdes papagaio ou pêssego. Punhos de renda e lenços e meias de seda, bretanhos e cambraias, sapatos com fivelas”. De estatura pequena, cheio de corpo, olhos azuis (45 anos), cabelos louros, quase calvo era chamado à época de Peralta.

### **Bens de Gonzaga**

- 6 garfos e 6 colheres de prata nova.
- 1 faca de mato com guarnição de prata e cabo preto.
- 1 dedal de ouro.

- 1 jarro e bacia de prata.
- 2 salvas de prata.
- 1 cafeteira de prata com cabo preto.
- 1 leiteira de prata.
- 1 bule de prata com cabo preto.
- 2 castiçais de casquinha de prata açucareiro de prato.
- 4 escumadeiras de chá de prata.
- 1 colher grande de sopa de prata.
- 10 facas e 8 garfos de ferro.
- 1 relógio de ouro com seu esmalte nas costas.
- 1 pedra gravata de ouro bruto.
- 1 salvinha de prata com bule (aurada e uma barrinha de prata junto com a mesma).
- Várias pedras brasileiras como topázios.
- 1 espadim de prata todo aberto em grade.
- 1 espadim de prata dourado, francês.
- 1 bengala com castão de ouro.
- 1 caldeirão de cobre.
- 1 cafeteira de cobre.
- 1 tachinho de cobre.
- 1 imagem em marfim do Senhor Crucificado.
- 1 candeeiro de latão usado.
- 1 colchão de riscado azul.
- 2 lençóis finos e um deles com bordados, com travesseiro e fronha do mesmo.
- 1 colcha de damasco carmezim usada.
- 4 punhos para camisa de cambraia, bordados novos em folha.
- 1 caldeirinha de prata com sua corrente nova, que estava dentro de um baú de roupa.
- 1 toalha de mesa adamascada usada.
- 1 toalha de algodão, grande com barras azuis.
- 1 dúzia de guardanapos da mesma.
- 1 toalha adamascada.
- 1 toalha grande de algodão fino lavrado com listas.
- 8 guardanapos adamascados de vários feitios.
- 7 guardanapos de Guimarães.
- 2 toalhas de mão de Guimarães.
- 1 toalha de mão de Bretanha lisa.

- 6 lençóis de Bretanha lisa.
- 2 ditos finos com babados.
- 3 fronhas de travesseiros de linho.
- 3 fronhas de almofadinhas.
- 1 fronha pequena de linho.
- 5 fronhas pequenas de linho.
- 3 fronhas grandes com babados.
- Presilha de chapéu preto engastado em prata.
- Fivela de prata para cinto.
- 3 pares de meia de seda.
- 4 vestias brancas.
- 3 vestias de chita.
- 1 calção de chita.
- 6 pescocinhos(colarinhos) de cambraia.
- 4 pares de luvas de algodão.
- 2 camisas de Bretanha lisas.
- 5 pares de meias de linho.
- 1 pescocinho de cambraia.
- 1 tenaz (espécie de pinça) de prata para açúcar de pedra.
- 1 par de fivelas de prata para sapatos.
- 1 jogo de pechisbeque (ouro baixo ou falso), de sapatos e calções de pedras brancas.
- 1 par de fivelas de prata para sapatos.
- 1 beca inteira de cetim com bandas bordadas.
- 1 beca de lila (lã fina e lustrosa), preta.
- 1 vestido de casaca.
- 1 vestia de calção de seda amarelo bordado.
- 1 vestido de casaca.
- 1 calção de seda amarelo tostado.
- 1 beca inteira de cetim com bandas de borlas.
- Outra casaca e calção de seda cor de flor de pessegueiro, vestia bordada de prata.
- 1 casaca vinho de cascata de ouro.
- 1 vestido brilhante: casaca e calção.
- 1 fraque de chita roxa.
- 1 dito cor de camurça com ramos roxos.
- 1 fraque verde com vestia de cetim preto.

- 1 fraque de camelão (tecido grosseiro de pêlo de cabra).

Há de se ressaltar que Thomás Antônio Gonzaga fazia parte da elite da sociedade mineradora, portanto, mesmo dentro do contexto do sermão analisado, era permitido modos e modas típicas da burguesia europeia, na qual a aparência é justificável. Trata-se das muitas contradições e polaridades da mentalidade barroca. Não existia um homem barroco, mas um comportamento barroco, fundamentalmente ambíguo, porém dentro dos fundamentos cristãos. Uma experiência moldada no panorama das possibilidades financeiras e ritualísticas do homem rico, institucionalizado e dos estamentos inferiores, como toda a população menos qualificada –negros bugres, negros-livres quilombolas ou não, os chamados brasileiros (nascidos na terra, mestiços ou não).

Lembramos ainda da presença peculiar da mulher, seja a prostituta, a negra escrava, a negra de tabuleiro, a quilombola, a feiticeira, a curandeira, a casada e a amanciada. Assim, temos uma arte de comunhão multifacetada, cujos fins não eram ou deveriam ser de um sucesso egoísta, mas dos que triunfalmente poderiam entrar no reino de Deus.

## Referências Bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1994. 86 p.

ÁVILA, Affonso et alii. *Barroco Mineiro. Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte. Fundação João Pinheiro/ Fundação Roberto Marinho, 1979.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 2a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates).

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro - 2ª ed, 2006. 2v.

ÁVILA, Cristina. *A palavra no Espelho - os reflexos da imagem no Barroco Mineiro*, Belo Horizonte: ICAM. 2016.

ÁVILA, Cristina. A arte das iluminuras. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 3, p. 108-154. jan./dez. 1993.

ÁVILA, Cristina. Hélio GRAVATÁ: *Resgate Bibliográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998 (Coleção Mineriana).

ÁVILA, Cristina. *Museu do Oratório – Coleção Angela Gutierrez*. 2 ed. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000.

ÁVILA, Cristina. *Vinho de Rosas: iconografia e costumes*. Belo Horizonte: Vinho de Rosas Produções Artísticas, 2001.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p. (Elogio da filosofia).

BÍBLIA SAGRADA. Porto: Tip. A. de Oliveira, 1951. 4v.

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA. ARAUJO LIMA, Joseph de. *Sermaõ que na quarta Dominga da Quaresma expoz em Cathedral de Mariana nas Minas do Ouro e dedica à Virgem May de Deos que com o singular título de Senhora da Porta se venera em sua Preregrina Image*. Lisboa: Oficina dos Herde. De Antônio Pedrozo Galram, 1748. 16p.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder; (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais)*. São Paulo: Ática, 1986. 254p.

- CAMÕES, Luis de; CIDADE, Hernani. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1946. 5v. (Coleção de clássicos As da Costa).
- HOLANDA, Francisco. *Da Pintura antiga*, Lisboa: s/ed.1883.
- HORÁCIO, A Arte Poética. In.: *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix/Edusp. 1981.
- JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio (aquarelas)*, de Carlos Julião. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.
- KOTHE, Flávio René. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. 96p. (Série Princípios; 72).
- LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Pintura e Escultura. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU/USP/MEC-IPHAN, 1978. p. 99/144.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia; temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.
- PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1982. 255 p.
- RAFOLS, J. F. *História Universal del Arte*. Barcelona: Ramon Sopena, 1974.
- ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1950.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: UFMG. Centro de Estudos Mineiros, 1963. (Col. Estudos).
- SEGANGE, Louis du Broc de. *Les Saints Patrons des Corporations et Protecteurs*. Paris: Blond e Barral, 1887. T. 1 e 2.
- SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca: a homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 234 p., [36] p. de estampas (Teoria da arte ; 12).
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- VIEIRA, Padre Antônio (Obras Completas). *Sermões*. Porto/Lisboa: Lello & Irmão/ Ailland & Lellos. 1951. v. VII.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

## Notas

- \* CRISTINA ÁVILA - Diretora da Revista Barroco
- 1 VOVELLE, 1987. p. 167.
- 2 MULLERT. 1985. p. 30.
- 3 MULLERT. 1985. p. 31.
- 4 PRAZ. 1982. p. 3.
- 5 HORÁCIO. In: ARISTOTELES et al., 1981. p..65.
- 6 SOBRAL. 1994. p. 117.
- 7 CAMÕES, canto VII, v. 76.
- 8 Ver a propósito: HOLANDA. 1983.
- 9 SOBRAL. *Op. cit.* p. 124.
- 10 AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1994.

- 11 SOBRAL. *Op. cit.* p. 14-15.
- 12 Ver a propósito: AUERBACH. *Op. cit.* p. 20.
- 13 Esses conceitos são bem elaborados por Auerbach ao longo do livro *Figura*, especialmente a partir do segundo capítulo, quando introduz a noção de figura para os padres da Igreja medieval. Segundo o autor, o novo significado de figura no mundo cristão pode ser encontrado em Tertuliano, que o usa com frequência em seu polêmico *Adeversus Marcionem*. Nesse texto, aparecerá um recurso sobremaneira constante em sermonistas, o do uso profético de nomes. Assim como Adão pode significar Jesus, no sentido humano de Deus feito homem, em Tertuliano aparece o nome Josué-Jesus. Da mesma forma como Josué conduziu o povo de Israel para a terra prometida da Palestina, Jesus conduz o “segundo povo” para a vida eterna. “*Desse modo o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro salvador: figura é algo real e histórico que anuncia alguma coisa que também é real e histórica.*” (AUERBACH, 1994, p. 27).
- 14 RAFOLS, J. F. *História universal del arte*. Barcelona: Ramon Sopena, 1974. p. 340.
- 15 Ambos os estilos se baseavam, ao menos em parte, na teoria clássica latina e grega: em Cícero (Grande estilo) ou em Sêneca (estilo lhano). Era como se houvesse uma oposição entre uma linguagem mais erudita (carregada de adjetivação e de efeitos ligados a figuras de linguagem) e uma linguagem mais fácil, na qual, pela “vulgaridade”, a compreensão se fizesse mais diretamente. Essa pequena explicação sobre o aspecto da linguagem esclarece, ao nosso ver, o dilema católico entre manter uma noção misteriosa dos fatos cristãos, portanto muitas vezes inacessível ao fiel (mais tradicional) e as novas concepções de cristandade, mais aproximadas do povo, o que ocorre a partir de São Francisco de Assis.
- 16 AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1994. p. 33.
- 17 Ver a propósito: AUERBACH. *Op. cit.* p. 36 e BOULANGER. 1931. p. 314.
- 18 Conforme se lê em ÁVILA, Affonso. 1980. p. 33.
- 19 Ainda que Walter Benjamin não trate exatamente do uso da figura ou imagem, como pretendemos, acreditamos que sua discussão ao nível do drama leva a algumas considerações que são fundamentais para o estudo a que nos propomos, especialmente a noção de imanência das coisas, o destino e a concepção histórica como natureza.
- 20 Para se compreender a diferenciação, do ponto de vista formal, entre o Barroco e o Classicismo, sugerimos a leitura de Wölfflin, em seu *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. Este autor, um dos historiadores da arte ligados à chamada corrente da pura visibilidade, além de ter sido um dos responsáveis pela reavaliação do estilo, traçou as denominadas categorias da visão, definindo as diferenças entre o a Arte Clássica e o Barroco. A Arte Clássica seria caracteristicamente linear (táctil), superficial, fechada, múltipla, com tendência à claridade absoluta dos objetos, enquanto o Barroco seria pictórico (ótico), profundo, aberto, unitário (concepção de conjunto), com tendência à claridade relativa dos objetos (claro-escuro).
- 21 ROUANET *In*: BENJAMIN. 1984. p. 37.
- 22 KOTHE. 1986. p. 7.
- 23 ROUANET. *Op. cit.* p. 39.
- 24 ROUANET. *Op. cit.* p. 41.
- 25 ROUANET. *Op. cit.* p. 40.
- 26 VOVELLE, 1987. p. 167.
- 27 Não temos dados concretos sobre a biografia de Araújo Lima. Segundo Sacramento BLAKE, esse seria brasileiro, mas não podemos afirmar que a suposição seja correta. Acreditamos que pelo conhecimento e dedicatória que o autor faz em seu sermão ele seja originário de Portugal, da região do Minho, suposição que não podemos comprovar até o momento.
- 28 LIMA, Joseph de Araujo. SERMÃO QUE NA QUARTA DOMINGA DA QUARESMA EXPOZ EM A CATEDRAL DE MARIANA nas Minas do ouro, anno 1748. Lisboa: Oficina dos herd. de Antonio Pedrozo Galram. 1769.