

Aspectos da percepção do mundo barroco

Resumo

Graduado em História pela UNESP; Doutor em Psicologia pela USP e professor bolsista (FHDSS/UNESP) da graduação em História - Campus de Franca (SP).
gafonseca@uol.com.br

Neste artigo procuramos apresentar a conjuntura na qual o estilo de arte barroco desenvolveu-se na antiga Vila Rica. Para tanto, reportamo-nos aos momentos históricos que delinearão a estrutura mental do homem da época, o que nos permitiu perceber quais seriam os aspectos mais relevantes a serem captados por sua visão de mundo. Sendo o barroco mineiro um estilo marcadamente religioso, analisamos a forma com que conseguiu captar e, principalmente, exteriorizar a espiritualidade, presente em todos os momentos da vida dos habitantes da região mineradora. Os aspectos psicológicos da arte barroca em Minas Gerais definem-se pela intencionalidade de suas expressões, ou seja, os sentimentos da época são perfeitamente expressos pelas cores e imagens de suas manifestações.

Palavras-chave: Barroco mineiro. Aspectos psicológicos. História colonial.

Abstract

In this article we tried to show the conjuncture where baroque style took place in Vila Rica. For that, we mentioned the historical moments that built up the mental pattern of period's man, what focused us in the most relevant aspects of his conception of the world. Being Minas Gerais' baroque remarkable a religious style, we analyzed the form in which it captured and, mostly, externalise the spirituality, with a role in each moment of miner population's life. The psychological aspects of Minas Gerais' baroque art define itself by its expression's willfulness, or, the feelings of the period are perfectly expressed by the colours and images of its manifestations.

Key-words: Minas Gerais. Baroque. Psychological aspects. Colonial History.

As ações que revelam o homem como ser-no-mundo e suas vinculações produzem constantes vínculos ao longo de sua história, estabelecendo uma intensa relação com o universo que o circunda. A vida do indivíduo encontra-se suspensa intensamente em uma teia emaranhada, onde seu destino funde-se com a história (Penna, 1991). Este, por sua vez, não é um agente passivo, mas um construtor ativo de significados que influenciarão outros indivíduos, e assim sucessivamente. Sob o ponto de vista histórico e antropológico, o homem sempre sentiu a necessidade de marcar sua presença no mundo; este anseio existencial é expresso pelo senso de percepção, o qual atribui existência somente ao que é percebido, sentido e, por conseguinte, lembrado pela memória. No processo de construção da humanidade, o homem, fatalmente desenvolve um “diálogo” com o mundo; este diálogo, recheado de reflexões, é expresso em uma linguagem própria, capaz de centrar os sentidos competentes com o intuito de apontar as ações relativas aos significados a serem expressos.

As tentativas de explicar estes movimentos podem cair em conceitualizações reducionistas, sistemas ou superestruturas sintetizantes. Não estamos, em absoluto, denegando estas sistematizações, mas a relação entre ações e significados pode, por vezes, ser tão profunda quanto efêmera dentro de um mesmo sistema; assim, é de suma importância que levemos em conta a questão das persistências. No caso de nosso estudo a respeito da percepção dos aspectos psicológicos das imagens alegóricas do Barroco, faz-se evidente que a sucessão de imagens alegóricas barrocas faz alusão desde aos antigos cultos agrários até à exposição da máquina administrativa portuguesa, tudo isso envolto na roupagem da devoção cristã.

O mais importante é, portanto, a questão da identificação: o homem tem a necessidade de encontrar sua própria essência em tudo que vê (GADAMER, 1997) e, mais ainda, de expressá-la em tudo que o cerca. Ao realizar esta tarefa, sente-se pertencer a algum lugar; fazer parte; estar inscrito – enfim, *ser*. Expressar-se no mundo representa a capacidade de transcender – rescindindo as barreiras que os significados outorgados impõem – e, em última instância, romper o silêncio. Para isto faz-se necessário despertar o poder de representação intrínseco nos fenômenos a serem demonstrados (obviamente, esta é uma de suas características natas), a fim de que estes possam revelar seus matizes mais significativos, e, principalmente, mais perceptivos em sua realidade. A capacidade expressiva dos fenômenos é sem dúvida ilimitada, mas o que nos interessa no momento é investigar a operacionalidade da expressão de suas imagens. Sabemos que dentro do contexto histórico, estas se apresentam em planos sucessivos, perceptivos ou não aos olhos que os vêem.

A questão é, pois, desvendar a intencionalidade que o fenômeno estudado nos mostra ou nos oculta e, assim, realizar o trabalho de “esculpir” a imagem, com a finalidade de despertar o apetite perceptivo. Sob este aspecto, temos que mencionar o equívoco que consiste em se tratar a arte barroca como exagerada e redundante. O Barroco e seus movimentos, mormente em Minas Gerais, executaram seu papel na medida exata do contexto em que se inseriam. Cada uma das expressões barrocas atingiu o objetivo de dar voz ao segmento que representava, sendo esta uma fórmula eficaz de “romper os silêncios” que pairam em algumas lacunas do período colonial no Brasil.

O nebuloso estilo Barroco surge em um encadeamento de fatos e conjunturas tão conturbado e difuso quanto sua própria essência. Segundo o dicionário português Caldas Aulete (1972), esta denominação refere-se a *penedo pequeno e irregular*; pérola irregular. Notamos, assim, que a acepção de irregularidade une estes dois termos (penedo e pérola). Há também a curiosa observação de D'Ors ao fazer referência à clássica sentença enumerativa das figuras silogísticas: *Cesare, Camestres, Festino, Baroco*, no intuito de deixar transparecer que a palavra em si não possui significado algum, anteriormente à denominação da escola de pensamento e arte. O conceito de Barroco, tal como é, por definição relativamente recente, devemos a Wolfflin, que sistematizou o uso do termo e o introduziu na história da arte, com a finalidade de definir o movimento artístico pós-renascentista, marcado por um estilo dinâmico, em que o equilíbrio das formas era substituído pelo movimento das massas e pelo policromatismo, como afirma Hauser:

Desde el Gótico se fue haciendo cada vez más complicada la estructura de los estilos artísticos; la tensión entre los contenidos psicológicos se hizo de día en día mayor, y de acuerdo con esto los diversos elementos del arte se conforman cada vez más homogéneamente (HAUSER, 1969: 98).

Sabemos que um movimento artístico é um fenômeno intimamente ligado à conjuntura mental de seu tempo. Assim, o Barroco soube expressar regidamente todo o impacto com que os conflitos religiosos da Contra-Reforma e o capitalismo nascente incidiram sobre a mente e a imaginação dos homens da época. Neste sentido, o Barroco nasce como fruto expressivo de uma nova sensibilidade, originada na Itália no século XVI, e, posteriormente, empregada como expressão plástica do pensamento desenvolvido pelo Concílio Tridentino, concebido como um

(...) conclave para a revisão dos dogmas e para a organização eclesiástica, mas também como um congresso destinado, sobretudo, a uma ampla revisão cultural, do qual resultaram, como se conclui historicamente, diretrizes que orientaram significativa parcela da criação e da expressão cultural dos tempos seguintes (MACHADO, 1967: 45).

Seria, porém, deveras simplista considerar o Barroco exclusivamente como a arte católica da Contra-Reforma. Sua amplitude disseminou-se por toda a Europa, incluindo os países protestantes, onde a burguesia luterana encontrou na expressividade barroca uma linguagem capaz de expor seus sentimentos e anseios. Assim, a partir do século XVII, a sensibilidade adquire novos limites de definição, motivada pela manifestação livre da personalidade, apta a esboçar contornos subconscientes como produtos da “massa de sentimentos” e impulsos obscuros, geradores de visões oníricas. A liberdade inerente ao estilo Barroco foi capaz de exprimir estes anseios, traduzindo por meio das expressões artísticas as emoções sentidas, mas não reveladas pelo indivíduo da época.

O Barroco é, portanto, livre, despossuído de regras, “é irracional e contraditório”, apresenta uma multiplicidade de objetivos difusos imbuídos de oposições imanentes, sem intenções explícitas, possibilitando, desta forma, uma multiplicidade de visões do mesmo objeto. Os contornos barrocos são por natureza incongruentes; movimentam-se em planos obscurecidos pelas sombras, revelados por feixes dúbios de luz, que, ao invés de transparecer clareza, expõem mistérios

e excitam a imaginação. Podemos analisar estes fatos ao observarmos algumas obras de Rembrandt, tais como *Lição de Anatomia* ou *A Ronda Noturna*. A conotação sombria da arte barroca contrapõe-se à nitidez. A intenção era, portanto, deixar transparecer o aspecto nebuloso e opaco da alma, como fruto de perscrutações cartesianas da mente, em face ao momento filosófico vivido naquele tempo. O gosto pelo mistério e pelo sobrenatural explora os segredos e a grande quantidade de estados psicológicos antes intocados: a sensatez das formas é sacrificada em detrimento à intensidade de sentimentos que provoca. A prodigalidade da existência nas figuras manifesta o desejo afoito de vida; os artistas atiram-se aos temas, ao invés de estudá-los minuciosamente; o resultado, no entanto, é surpreendente, e até mesmo perturbador. A intenção era, pois, recriar o real, dar-lhe novos contornos, tal como o pensamento da época imprimia nas ações novos direcionamentos. Para isto utilizou-se uma linguagem alegórica que foi impressa em praticamente todas as manifestações artísticas da época. Esta forma de expressão possuía a capacidade de ser compreendida e sentida por todos que compartilhavam o olhar comum na conjuntura onde estava inserida.

A alegoria é tão antiga quanto o próprio homem. Diferentemente da linguagem convencional, é capaz de vivificar o significado intrínseco dos sentimentos. Muitas vezes a alegoria não pode ser expressa em palavras, e, por isso, recorre a metáforas visuais ou mesmo sonoras. Segundo o dicionário Caldas Aulete (1974: 146), a alegoria pode ser definida como uma “(...) espécie de metáfora continuada, que exprime uma coisa diferente da que diretamente se anuncia”, ou, ainda, como uma “composição que represente uma idéia abstrata por meio de figuras escolhidas e dispostas de modo que a façam compreender” (CALDAS AULETE, 1974: 146).

A maneira de anunciar indiretamente um significado traz certa “magia” ao sentido estrito do termo, atribuindo-lhe uma aura de mistério e acepção hermética, captada antes pela sensibilidade que pela razão. A alegoria, portanto, segundo Hansen (1986), possui uma dimensão retórica e uma hermenêutica, ou seja, o significado do termo pode ser exaltado ou interpretado. Isto pode parecer ambíguo, mas quem pode nos assegurar a finalidade última de qualquer significado lingüístico? Quantas podem ser as interpretações dos sentidos movidos pela sensibilidade?

O mais extraordinário, no entanto, é que todas as formas de representações alegóricas possuem a capacidade de fazer-se compreender por sua expressividade, pois do contrário perderiam o sentido, segundo afirma Hansen:

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica das palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma semântica de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada, nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 1986: 2).

A acepção da linguagem alegórica é, portanto, bastante incisiva em seu meio. Notamos, por exemplo, que a arte e a linguagem de culturas ocidentais, tais como a chinesa e a indiana, apresentam algumas figuras ricas em simbolismos que, entretanto, para nós, não demonstram mais

que belos lirismos: isto se dá pelo fato de estarmos distantes de sua conjuntura. Assim sendo, podemos inferir que a construção das alegorias está intimamente ligada à elaboração das metáforas da memória histórica. Todos os elementos constitutivos da linguagem alegórica estão, de certa forma, relacionados à estrutura mental de quem os elabora. Podemos observar que as expressões metafóricas trazem em seu seio traços profundos de lembranças e imagens guardadas na memória coletiva, que são, através das alegorias, reavivadas, perfazendo um sentido novo para o momento no qual são anunciadas. Le Goff afirma que “certos aspectos do estudo da memória, em qualquer uma destas ciências, podem evocar de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social” (LE GOFF, 1996: 423).

A memória tem o poder de guardar momentos que somente podem ser resgatados e entendidos – ou melhor, sentidos – por meio de conotações alegóricas. Os textos religiosos estão repletos de exemplos conotativos, talvez com o intuito de superlativar seu significado estrito, ou mesmo de cavar sulcos profundos nas lembranças, evitando o esquecimento. As escrituras judaicas, cristãs ou muçulmanas possuem um caráter nitidamente mnemônico, sob os aspectos tanto doutrinal como preletivo. Dentro deste contexto, as alegorias contribuem para ativar a memória, pois o esquecimento significaria a morte. É interessante observarmos que a riqueza cultural influencia diretamente na abundância e no direcionamento dos elementos alegóricos.

Desta forma, a alegoria barroca é surpreendente e inconfundível; no entanto, apresenta matices diferenciados, revelando os traços da estrutura mental do momento em que era produzida. O Barroco europeu é, sem dúvida, muito mais denso e mórbido que o estilo propagado na América católica, e, particularmente, em Minas Gerais, cujo barroco apresentava uma singularidade própria, altamente representativa e vivaz, denotando esperança e sinceridade na forma de expressar a alegria de viver e o agradecimento a Deus pelas benesses concedidas. Observa-se, assim, uma estreita consonância entre a estrutura mental e a conjuntura da linguagem alegórica.

A estética barroca, estendendo-se muito além do plano exclusivamente artístico, pretende estabelecer uma redefinição da ordem natural; a expressividade da natureza não bastaria, isto é, seria insuficiente para expor sua torrente de sentimentos e impressões. O belo platônico cede ao exagero, a consciência da brevidade da vida gera uma “glutonaria” apta a devorar o que pode ser captado pelos sentidos. O corpo expresso pelo barroco é vivo, transfigurado de vivacidade; o sangue pulsa nos corpos inflados das figuras das mulheres e querubins, assim como nas veias das estátuas dos Passos da Paixão esculpidos em Congonhas pelo Aleijadinho. Da mesma forma, o sangue do Cristo flagelado exibe em sua face cores fortes e expressivas, proclamando um sentimento de triunfo diante da dor e da morte.

Além das figuras humanas, também a natureza era prodigalizada, e adquiria personalidade própria, reforçando os sentimentos descritos nas paisagens. Alguns símbolos da Antigüidade – como a cornucópia – renasceram para reforçar a idéia de abundância, regurgitando frutos suculentos e ouro. O cenário deste movimento do século XVII na Europa, e do século XVIII em Minas Gerais, representa, em seu aspecto mais íntimo, um mundo imaginário direcionado por sentimentos ferozes e exacerbados, devido à grotesca intensidade de expressões de concupiscência de um mundo que existiu quiçá na imaginação de todos os homens de seu tempo e que foi

captado pelos artistas.

O universo barroco une-se por anéis invisíveis e inquebrantáveis, ligando os seres das representações artísticas em uma fusão de corpos, na qual nenhum item pode ser separado do todo sem sacrificar-se a composição original. Assim sendo, todo o arranjo esboça-se como uma expressão fluida, representada por contrapostos contingentes, como seiva e sangue; luz e sombras. A agitação que acompanhou o momento barroco tanto na Europa quanto em Minas presentifica-se nas mais variadas formas artísticas, por meio de movimentos que quebram a sua simetria, e o equilíbrio oblíquo das figuras em oposição circula em uma multiplicidade de planos profundos, como em um cortejo ou desfile teatral das formas e expressões. A noção de espaço barroco distancia-se do universo ptolomaico: os artistas deste tempo transmitem uma força renovadora, dentro de um espaço infinito e atemporal, aproximando-se da cosmologia de Pascal, descrita por Hauser:

El hombre se convetió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado. Pero lo más curioso fue que ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de comprender el Universo, grande inmenso, implacablemente dominador, de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la Naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo hasta entonces desconocido (HAUSER, 1969: 107).

A visão de mundo desvinculada de cânones aristotélico-tomistas presenciada na arte barroca influi-lhe ares de irracionalidade; o desprezo pela linearidade possibilita a exposição de movimentos contorcionistas, sobrepondo formas sobre formas, preenchendo todos os espaços vazios. A articulação das figuras se expressa como uma dança de contrários, entre luzes e sombras, apinhando-se no contexto expresso na obra.

As igrejas barrocas de Minas Gerais, particularmente Nossa Senhora do Pilar, exibem um cenário composto por uma vastidão de elementos alegóricos, dispostos em ordem hierárquica desde os santos em seus altares até os grifos equilibrados em suas cornijas. No intuito de alentar ainda mais a força de seu simbolismo alegórico, o pavilhão barroco é povoado por uma fauna exótica, proveniente da Ásia e da América, ou até mesmo da imaginação, além de seres sobre-humanos, como anjos, arcanjos e querubins.

Outro elemento extremamente significativo pode ser encontrado na inserção dos deuses mitológicos. Sabemos que estes já estavam presentes na arte cristã desde o Renascimento, mas, na perspectiva barroca, os deuses pagãos revivem e esbanjam suas personalidades arquetípicas, personificando as paixões da alma. Durante o desfile do Triunfo Eucarístico que ocorreu em Vila Rica em 1733, eles aparecem em cortejo simbolizando os planetas, trajados segundo a individualidade que se atribuía a seu caráter intempestivo, como podemos perceber na narrativa de Simão Ferreira Machado:

Todas estas magestosas figuras dos Planetas pela memória da Divindade, que nelles adorava o fingimento da antiga idolatria, eraõ glorioso triunfo do eucharistico Sacramento; que como no feliz século da Redempção humana foy alcançado pelo mesmo Senhor Sacramentado; se via agora renovado na memória, e figura renovado para estímulo da

publica veneração desta christandade, e mayor gloria do mesmo Senhor (MACHADO 1967: 246).

O Barroco não se restringe às artes plásticas, mas expande-se a todas as manifestações apreendidas pelos sentidos; a literatura e o teatro sobrecarregam-se de uma linguagem rebuscada, na tentativa de avivar os sentimentos abrigados nos recônditos da alma. O público, por sua vez, habituado à expansão de emoções exacerbadas, aplaude com veemência. O fim triste das tragédias, assim como a hilaridade grotesca das comédias, conduzem, por meio de seus personagens estereotipados, a gargalhadas e lágrimas, elementos indispensáveis no teatro shakespeariano e nas comédias de Molière. Notamos assim uma complementaridade entre as formas de expressão artísticas e as representações do gênero humano. Os artistas desta época souberam traçar magistralmente perfis caricaturais extremamente expressivos, capazes de apreender toda a sutileza da personalidade humana que somente a arte pode captar.

A vida no universo barroco buscava o exótico na arte, no mobiliário, na arquitetura, no exagero de minúcias, no luxo, no vestuário pródigo e, principalmente, na maneira de entender e viver o cotidiano, tal como a representação de uma peça teatral da existência humana. O historiador Barbosa Filho nos dá o seguinte exemplo:

O drama Barroco – o teatro – é a representação superior desta inquietação espiritual e sensorial, desta visão angustiante e evanescência de significados. A própria religiosidade torna-se teatral, com as procissões cada vez mais solenes e enfeitadas, com a representação dos episódios da Semana Santa e da crucificação de Cristo, as cerimônias fúnebres misturam fausto e tristeza (...). Mas o drama Barroco não é só religioso. É uma sensibilidade global e histórica que encontra no teatro uma forma perfeita de manifestação (BARBOSA FILHO, 2000: 330).

Agarrar-se à intensidade da vida fugidia implicava na exploração exacerbada dos sentidos; a gula pelo prazer, pelo belo e a ostentação fazem parte integrante deste universo extravagante, que firmou raízes profundas no novo mundo, e, principalmente, em Minas Gerais no *século do ouro*.

A implantação de elementos fundamentais da civilização lusitana no Brasil visava, em última instância, a uma forma eficiente e segura de dominação. A consolidação e a absorção de valores da cultura portuguesa pelas “gentes do Brasil” gerariam um sentimento de inclusão mais eficaz que políticas tirânicas e nacionalistas. Deste modo, podemos perceber claramente os esforços para a implantação de instituições culturais ibéricas no Brasil com este fim. As manifestações artísticas e religiosas, assim como as estruturas mentais aqui produzidas, reeditavam, de certa forma, os moldes da matriz européia. Todavia, a proibição da instalação de ordens religiosas em Minas Gerais possibilitou maior liberdade da iniciativa leiga, no sentido de organizar a seu gosto próprio a manifestação de sua espiritualidade. As associações religiosas mineiras, confrarias e irmandades faziam-se expressar no cenário no qual estavam inseridas, propagando seus valores próprios e revelando sua identidade dentro dos cânones permitidos pela rígida estrutura social da época. Estas irmandades, pois, a partir dos pressupostos de um modelo altamente expressivo como o Barroco, desenvolveram seus padrões particulares de representatividade.

Assim, o Barroco mineiro assume feições próprias, demonstrando sua grande originalidade em relação à Europa e mesmo ao resto do Brasil. Distante das barreiras culturais européias e mesmo das malhas inibidoras da Inquisição, que lhe impunham limitações, este estilo pôde desenvolver-se na região mineradora, e expressar todos os sentimentos de liberdade que lhe são próprios. A estrutura social e mental mineira do século XVIII, por meio de sua excentricidade, foi responsável pela definição dos contornos deste estilo. A prodigalidade das minas engendrou abundância de ouro, de criatividade e de material humano, personificado em uma legião de artistas e artífices mulatos que estampavam nas artes sua personalidade e exprimiam seu cotidiano no cenário e nas figuras barrocas que povoavam o universo mineiro da época.

O Barroco em Minas possui, por essência e particularidade, um caráter popular, capaz de expressar sentimentos e emoções inteligíveis por todas as camadas sociais, diferentemente das manifestações artísticas renascentistas e clássicas. Sua grande habilidade de expressão, decorrente do impacto visual que provocava, esboçava-se por meio de estímulos capazes de comover e atrair o povo. A exemplo disso, podemos citar as inúmeras procissões que ocorriam durante todo ano, tais como Corpus Christi e as celebrações do ano litúrgico, além manifestações de grande magnitude, como o Triunfo Eucarístico, o Áureo Trono Episcopal e as Exéquias de Dom João V, entre outras. O Barroco possui a habilidade de captar e expressar o “espírito” de seu tempo; suas impressões impregnadas em Vila Rica nos expõem claramente os ciclos de sua ascensão e decadência (ÁVILLA, 1967). A propriedade barroca de exposição de contrastes demonstra que estes estão mais presentes em Minas Gerais que em qualquer outro lugar, e são estes os agentes modeladores não só das manifestações estéticas, mas também da formação da mentalidade da época.

A multiplicidade de contrastes exhibe-se nas festas religiosas de Vila Rica, onde todos os estratos da população fazem-se representar; nelas, a alegoria torna-se a fórmula mestra de expressão. Como o Barroco não admite parcimônia, nem é um estilo que privilegia a solidão, não acolhe manifestações circunspetadas com bons olhos. Neste contexto, as irmandades funcionavam como vínculos mediadores entre o individual e o coletivo. Todas as fases da vida do sujeito eram compartilhadas e, sobretudo, festejadas no seio destas associações, que possuíam inclusive o dever de exteriorizar e mostrar para toda a sociedade os fatos mais marcantes da vida de seus confrades, que se estendia do nascimento à morte.

Nesta conjuntura, a festa barroca converte-se em um grande teatro popular, exteriorizando todos os seus elementos, mostrando não apenas as nuances do mundo real, mas todos os contornos do imaginário. A riqueza e a complexidade das manifestações festivas não escondem nada: tudo é exposto, estilizando, desta maneira, o real na confluência de olhares. A rígida estrutura social de Vila Rica não apenas definia status e papéis sociais, mas também estabelecia diferenciações abissais tão profundas entre as camadas da população que possibilitavam a criação de universos vivenciais e mentais muito distintos. Os brancos, mulatos e negros, escravos ou forros, percebiam e expressavam o mundo da maneira que o compreendiam a seu modo; no entanto, esta multiplicidade de visões fundia-se em um todo harmônico, próprio do universo barroco, expresso em suas manifestações. A conjunção destes fatores pôde ser observada na festa do

Triunfo Eucarístico (Vila Rica, 1733), onde a aparente heterogeneidade de seus elementos representativos aglutinava-se em um complexo amálgama, gerado pela multiplicidade de estilos e visões estilizadas, criando uma atmosfera irreal e insólita, própria do momento.

As terras mineiras apresentavam, portanto, um terreno fértil para a germinação das idéias e pensamentos barrocos, pela maneira própria de ver, de sentir e, conseqüentemente, de expressar-se. Desta forma, o estilo moldado em Minas Gerais apresenta-se como um barroco tardio em relação à Europa, que já respirava ares clássicos.

Daí o aspecto espetaculoso que assumiam as principais celebrações litúrgicas, quando toda a população das vilas mineiras parecia tomada de um êxtase ao mesmo tempo festivo e religioso, bem ao feitio de uma alma originariamente barroca. Nestes freqüentes momentos de suspensão da faina mineradora, podia-se sentir, no ambiente meio feérico dos templos revestidos de ouro, entre os acordes de música sacra e as imagens rebuscadas dos sermonistas, como o homem das Minas ainda estava preso ao estilo de vida barroco (ÁVILA, 1967: 8).

O aspecto espetacular e teatral das celebrações litúrgicas não destituía, no entanto, o caráter místico e devoto dos eventos; ao contrário, a grande expressividade reflexiva dos sermões, assim como a sensibilidade desperta pela música e a ousadia visual constituíam elementos fundamentais capazes de enaltecer os corações dos homens, considerados brutos e violentos pelas autoridades da época.

As procissões que eram bastante freqüentes e populares podem ser entendidas como manifestações coletivas da “alma barroca”; além de exporem o louvor religioso, elas funcionavam como demonstração da ostentação característica de *status* social. A pompa com que eram realizadas todas as cerimônias traduzia o desejo de ostentação alimentado por toda a sociedade da época. Nenhum evento poderia parecer simples demais a ponto de não merecer ser exteriorizado, como afirma Campos: “Antes, porém, é bom retomar o sentido original da palavra ‘pompa’. De origem grega *pompé*, detinha o sentido de procissão. Em latim continuou traduzindo essa idéia de cortejo e séqüito. Significou também exterioridade e aparência e, ainda, luxo e gala” (CAMPOS, 1986: 5).

As irmandades encarregavam-se, mediante seus recursos e relevância, de proclamar os momentos mais significativos. Desta forma, em Vila Rica, a questão da privacidade era deixada em segundo plano: o individual era sacrificado em detrimento do coletivo. Vemos, desta maneira, que o Barroco mineiro desenvolveu-se para dar suporte às aspirações da população mineradora; os templos, a princípio simples, adquirem suntuosidade à medida que o fluxo aurífero aumenta e, da mesma forma, o estilo de vida torna-se mais sofisticado e a malha social, mais complexa.

Podemos dizer, então, que o aprimoramento deste estilo traduz em Minas Gerais, de maneira subjetiva, todo o histórico de seu trajeto. Tal conjuntura pode ser considerada relativamente curta: em menos de um século, percorreu da gênese à decadência. Contudo, os homens deste tempo percebiam de alguma forma o sentido de efemeridade. O próprio Barroco possui um forte senso de escatologia; assim sendo, não se economizavam ouro nem disponibilidades no afã ostentatório. A brevidade da vida mostrava a inutilidade do ouro diante da eternidade e essa

certeza da finitude poderia justificar o sentimento de imediatismo, que comportava o ímpeto de enriquecimento, o desejo de luxo e a ostentação. Estes aspectos psicológicos poderiam ser observados na sociedade como um todo e em todos os momentos da vida dos homens da época, consolidando, assim, uma percepção especial de mundo que não podemos deixar de considerar, pelas suas raízes, “irregular” e “rara”, ou seja: barroca.

BIBLIOGRAFIA

ANTONIL, A. J. *Cultura e opulência do Brasil*. Introdução e vocabulário por Alice Canabrava. São Paulo: Nacional, 1967.

ÁVILLA, A. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: UFMG, Centro de Estudos Mineiros, 1967. 2 v.

BARBOSA FILHO, R. *Tradição e artifício: iberismo barroco na formação americana*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1974. 5 v.

CAMPOS, A. A. *A vivência da morte na capitania das Minas*. 1986. 209 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.

CARRATO, J. F. *As Minas Gerais e os primórdios do Caraça*. São Paulo: Nacional, 1963.

GADAMER, H. G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Maurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Guadarrama, 1969. vol.II.

MACHADO, L. G. *Barroco mineiro*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1969.

NEVES, J. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

PENNA, Antonio Gomes. *História das idéias psicológicas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SALLES, F. T. de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Belo Horizonte: UFMG/ Centro de Estudos Mineiros, 1963.

TINHORÃO, J. R. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Edições 34, 2000.

VASCONCELLOS, D. de. *História média de Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.